

Französische Klavierschulen im 18ten und 19ten Jahrhundert

D i s s e r t a t i o n
zur
Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie
in der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Ghada Simon Hakim
aus

Libanon

2015

**Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen**

Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid

Mitberichterstatter: Prof. Dr. August Gerstmeier

Tag der mündlichen Prüfung: 14/4/2011

Bookstop Copy Center, Furn El Chebbak - Lebanon

Inhaltsverzeichnis

<i>Vorwort</i>	12
<i>Einleitung</i>	14
<i>Kapitel 1 Erste französische Cembaloschulen</i>	20
<i>1.1 Die Cembaloschule von de Saint-Lambert 1702</i>	
1.1.1 <i>Der Inhalt der Cembaloschule.</i>	
<i>1.2 Die Cembaloschule von François Couperin 1717</i>	
1.2.1 <i>Der Inhalt der Cembaloschule</i>	
<i>1.3 Die Cembaloschule von J.Ph. Rameau 1724</i>	
1.3.1 <i>Der Inhalt der Cembaloschule</i>	
<i>1.4 Die Cembaloschule von Anton Bemetzrieder 1771</i>	
1.4.1 <i>Der Inhalt der Cembaloschule</i>	
<i>Kapitel 2 Übergang vom Cembalo zum Pianoforte.</i>	40
<i>2.1 Die Mechanik des Cembalos</i>	
<i>2.2 Der Umfang der Cembaloklaviatur</i>	
<i>2.3 Die Tastenlänge des Cembalos</i>	
<i>2.4 Tastenwiderstand des Cembalos.</i>	
<i>2.5 Die ersten Hammerklaviere in Frankreich</i>	
<i>2.6 Konstruktionsprinzip des Hammerklaviers</i>	

- 2.7 *Englische und Wiener Mechanik*
- 2.8 *Érard und die französischen Klavierbauer*
- 2.9 *Weiterentwicklung des Klavierbaues*
- 2.10 *Der Umfang der Pianoforteklaviatur*
- 2.11 *Tastenwiderstand des Hammerklaviers*
- 2.12 *Die Vorteile des neuen Hammerklaviers*
- 2.13 *Erster Auftritt an einem Hammerklavier*
- 2.14 *Die Kritik am neuen Hammerklavier.*
- 2.15 *Erste Pianofortespieler.*
- 2.16 *Erste Kompositionen für Pianoforte.*
- 2.17 *Die meist gespielten Werke.*
- 2.18 *Die Veröffentlichung von Klavierschulen.*

Kapitel 3 *Johann Ladislaus Dussek.*

66

- 3.1 *Dusseks Leben.*
- 3.2 *Dusseks Klavierspiel.*
- 3.3 *Dussek als Komponist.*
- 3.4 *Veröffentlichung der Klavierschule.*
- 3.5 *Der Inhalt der Klavierschule.*
 - 3.5.1 *Die Tabelle als Reformidee.*
 - 3.5.2 *Der Umfang der Klaviatur.*
 - 3.5.3. *Haltung des Körpers und der Hände.*
 - 3.5.4 *Vom Anschlag.*
 - 3.5.5 *Aufgabe des Oberarms und der Finger.*
 - 3.5.6 *Das Studium der Dynamik.*
 - 3.5.7 *Aus der Seele zu spielen.*
 - 3.5.8 *Regeln für die Fingersetzung.*
 - 3.5.9 *Sieben Regeln für Skalenpassagen.*

Kapitel 4 *Johann Ludwig Adam.*

81

- 4.1 *Wichtige Lebensdaten.*
- 4.2 *Die ersten Kompositionen.*

4.3 Erster Klavierprofessor.

4.4 Die Gründung des Pariser Konservatoriums.

4.4.1 *Der Lehrkörper.*

4.4.2 *Veröffentlichung von Methoden.*

4.5 Adams Klaviermethode.

4.6 Die nachfolgende Generation.

4.7 Der Inhalt der Klavierschule.

4.7.1 *Die Kenntnis der Tasten.*

4.7.2 *Haltung des Körpers und der Hände.*

4.7.3 *Regeln für die Skalafingersetzung.*

4.7.4 *Die Grundsätze des Fingersatzes.*

4.7.5 *Die letzten Abschnitte.*

4.7.6 *Die Wahl der Stücke.*

4.7.7 *Die Fingersetzung in Bachs cis-Moll-Fuge.*

4.7.8 *Air Suisse, nommé le Rans des vaches...*

4.7.9 *Die Kunst der Pedalisierung.*

4.7.10 *Verwendung der Pedale.*

4.7.11 *Hammerklaviere mit 4, 5 und 6 Pedalen.*

4.7.12 *Pedale und Programmmusik.*

4.7.13 *Das Tremolo und die Pedale.*

4.7.14 *Wirkung und Notwendigkeit der Pedale.*

4.7.15 *Die Pedalverwendung in "Air Suisse...".*

4.7.16 *Die Pedalisierung in "La Pastorale".*

4.7.17 *Adams Entdeckung.*

4.7.18 *Die Pedalnotation.*

Kapitel 5 Daniel Gottlieb Steibelt.

117

5.1 Steibelts Leben.

5.2 Steibelt als Salonspieler.

5.3 Steibelt als Komponist.

5.4 Die Veröffentlichung der Klavierschule.

5.5 Der Inhalt der Klavierschule.

5.5.1 Die Stellung im Sitzen am Fortepiano.

5.5.2 Anschlagsart von Steibelt.

5.5.3 Regeln über die Fingersetzung.

5.5.4 Von den Zügen am Fortepiano.

Kapitel 6 Johann Bernhard Logier.

131

6.1 Logiers Leben.

6.2 Logier als Klavierkomponist.

6.3 Die Erfindung des Chioplastes.

6.3.1 Genauere Beschreibung des Chioplasts.

6.3.2 Richtige Benutzung des Chioplasts.

6.3.3 Aussprüchen von Klavierpädagogen.

6.3.4 Einführung des Apparats in Konservatorien.

6.4 Veröffentlichung von Lehrbüchern.

6.5 Logiers Akademien.

6.6 Erste Erfinder von Hilfsmitteln.

6.7 Der Inhalt der Klavierschule.

6.7.1 Das Notenlesen.

6.7.2 Die Notentafel, eine Erfindung von Dussek.

6.7.3 Probleme beim Notenlesen.

6.7.4 Von den Hand- und Fingerstellungen.

6.7.5 Drei Regeln für das Verhalten der Hände.

6.7.6 Das Übungsmaterial der Klavierschule.

6.7.7 Übungen mit Stütznoten.

6.7.8 Das gleichmäßige Spiel.

6.7.9 Die Ausbildung der einzelnen Finger.

6.8 Der Chioplast als Hindernis.

6.9 Der Chioplast-Club.

6.9.1 Der Gruppenunterricht.

6.10 Die Widerlegung von Eugen Tetzels These.

- 7.1 Kalkbrenners Ausbildung.**
- 7.2 Kalkbrenner als Komponist.**
- 7.3 Lob von Marmontel und anderen Zeitgenossen.**
- 7.4 Veröffentlichung der Klavierschule.**
- 7.5 Der Handleiter.**
- 7.6 Der Inhalt der Klavierschule.**

- 7.6.1 Erste Ratschläge.
- 7.6.2 Von der Spielweise der Tonleitern.
- 7.6.3 Der Gebrauch der Pedale.
- 7.6.4 Die Anmerkungen zur Interpretation.
- 7.6.5 Ton und Anschlag.
- 7.6.6 Regeln der Fingersetzung.
- 7.6.7 Sitz und Lage des Ellenbogens.
- 7.6.8 Werke von großen Komponisten.
- 7.6.9 Das Übungsmaterial.

- 7.7 Das stumme Klavier.**

- 8.1 Hünttens Leben.**
- 8.2 Die Veröffentlichung der Klavierschule.**
- 8.3 Der Inhalt der Klavierschule.**
 - 8.3.1 Körperstellung und Handhaltung.
 - 8.3.2 Von den Fingern.
 - 8.3.3 Von der Fingersetzung.
 - 8.3.4 Vom Rhythmus.
 - 8.3.5 Vom Training.
 - 8.3.6 Die technischen Übungen.
- 8.4 Die Irrtümer nach Chaulieu.**

9.1 Leben von Moscheles und Fétis

9.2 Werke von Fétis und Moscheles

9.3 Veröffentlichung der Klavierschule

9.4 Der Inhalt der Klavierschule

- 9.4.1 *Stellung und Handhaltung des Spielenden*
- 9.4.2 *Üben mit mechanischen Hilfsmitteln*
- 9.4.3 *Widerspruch mit Hummels Klavierschule*
- 9.4.4 *Entfernung des Sitzes vor dem Pianoforte*
- 9.4.5 *Vom Anschlag*
- 9.4.6 *Regulierung der Lautstärke*
- 9.4.7 *Geschwindigkeit statt Kraft des Hammers*
- 9.4.8 *Theorie der Fingerbewegungen*
- 9.4.9 *Regel zur Klangerzeugung der Harmonien*
- 9.4.10 *Regel zur Akzentuierung der Melodie*
- 9.4.11 *Von der Unabhängigkeit der Finger*
- 9.4.12 *Übungen mit Stütznoten, Logiers Erfindung.*
- 9.4.13 *Von den Fünffingerübungen*
- 9.4.14 *Übungen mit wiederholten Tastenanschläge*
- 9.4.15 *Die Doppelgrifftechnik*
- 9.4.16 *Über Dehnungen*
- 9.4.17 *Vom richtigen Fingersatz*
- 9.4.18 *Von den großen Spannungen*
- 9.4.19 *Vom Fingersatz mit Ausnahmen*
- 9.4.20 *Von Sprüngen mit beiden Händen*
- 9.4.21 *Von den Arpeggien*
- 9.4.22 *Von den Akkorden*
- 9.4.23 *Vom Überschlagen und Eingreifen der Hände*
- 9.4.24 *Von den Verzierungen*
- 9.4.25 *Vom Gebrauch der Pedale*
- 9.4.26 *Vom Stil im Vortrag*
- 9.4.27 *Von der Improvisation*

10.1 Leben von Henri Herz.

10.2 Herz als Komponist.

10.3 Das Dactylion.

10.4 Der Inhalt der Klavierschule von Herz.

10.4.1 Die Höhe des Sitzes.

10.4.2 Die Handstellung.

10.4.3 Die Dauer der Töne.

10.4.4 Die Finger und der Anschlag.

10.4.5 Die verschiedenen Arten des Anschlags.

10.4.6 Über den Pedalgebrauch.

10.4.7 Die Fingersetzung.

10.4.8 Vom Training.

10.4.9 Ausdruck und Vortrag der Perioden.

10.4.10 Tempo-Bezeichnungen.

10.4.11 Die Unabhängigkeit der Finger.

10.4.12 Von den Tonleitern.

10.4.13 Die Übungen in Doppelgriffen.

10.5 Das Dactylion, ein gefährliches Hilfsmittel.

10.6 Andere Apparaturen.

10.6.1 Der Chirogymnaste von Casimir Martin.

10.6.2 L'assouplisseur de doigts von L. d'Urclé.

11.1 Thalbergs Leben.

11.2 Thalbergs Klaviertechnik.

11.3 Thalberg als Komponist.

11.4 „L'Art du Chant appliqué au Piano“.

11.4.1 Die Vorrede des Werkes.

11.4.2 Ton und Anschlag.

11.4.3 Von den Handbewegungen.

Kapitel 12 Marie Jaëll

267

- 12.1 Marie Jaëlls Leben**
- 12.2 Marie Jaëll als Klavierspielerin**
- 12.3 Gründe fürs Opfern ihrer Karriere**
- 12.4 Veröffentlichung von Büchern**
- 12.5 Eigenschaften ihrer Klaviermethode**
 - 12.5.1 Der Sitz vor dem Klavier
 - 12.5.2 Die Finger und Handstellung
 - 12.5.3 Die Fingerabdrücke
 - 12.5.4 Die Rundung der Finger
 - 12.5.5 Die Bewegung der Finger
 - 12.5.6 Das Gewicht und die Geschmeidigkeit
 - 12.5.7 Ohne Armgewicht
 - 12.5.8 Die Geläufigkeit
 - 12.5.9 Fingerübungen ohne Klavier
 - 12.5.10 Die Verstärkung der Finger
 - 12.5.11 Die Umwandlung der Hände
 - 12.5.12 Die Größe der Tastatur
 - 12.5.13 Überlegenheit der Kinderhand
 - 12.5.14 Der Vorteil großer Hände
 - 12.5.15 Die Vibrationsgefühle
 - 12.5.16 Der Blick und die Armbewegungen
 - 12.5.17 Der Abstand zwischen den Noten
 - 12.5.18 Wiederholung der gleichen Taste
 - 12.5.19 Die Kunst der Pedalisierung
 - 12.5.20 Das Üben
 - 12.5.21 Der Vortrag

Kapitel 13 Blanche Selva

319

- 13.1 Das Leben von Blanche Selva**
- 13.2 Ihre Konzert- und Lehrtätigkeit**

13.3 Ihre Veröffentlichungen

13.4 Der Inhalt der Klavierschule

- 13.4.1 Die Entspannung und Spannung der Muskeln
- 13.4.2 Der Grundsatz aller Bewegungen
- 13.4.3 Die Wichtigkeit der Muskelspannung
- 13.4.4 Das Studium des Rhythmus
- 13.4.5 Vorbereitung des Rückens
- 13.4.6 Die verschiedenen Übungen
- 13.4.7 Übungen für das Handgelenk
- 13.4.8 Fingerübungen
- 13.4.9 Fußarbeit
- 13.4.10 Staccato und Legato
- 13.4.11 Die Bedeutung der Stille
- 13.4.12 Die Vorbereitung des Anschlags
- 13.4.13 Der Klavierklang
- 13.4.14 Das Gewichtspiel
- 13.4.15 Vorbereitende Übungen für das Gewichtspiel
- 13.4.16 Das Ochydactyl

Kapitel 14 Marguerite Long

350

14.1 Ihr Leben und ihre Ausbildung

14.2 Ihr Klavierspiel

14.3 Ihre Ehe

14.4 Ihre Studenten

14.5 Fingerposition und Handposition

Kapitel 15 Zusammenfassung.

358

15.1 Körper- und Handhaltung.

15.2 Vom Anschlag.

15.3 Die Fingersetzung.

15.4 Die Kunst der Pedalisierung.

Bibliographie.

363

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde angeregt durch den Rat von Herrn Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid. Seine Anregung und Betreuung hat das Entstehen dieser Arbeit so gefördert, dass ich ihm mein ganzes Leben zu Dank verpflichtet bin. An dieser Stelle möchte ich auch Herrn Prof. Dr. Gerstmeier, Herrn Dr. Aringer und Frau Jochberg für ihre aufbauenden Ratschläge danken. Herzlich danke ich Herrn Prof. Dr. Yavor S. Konov, der mir seine eigene Dissertation und unschätzbare Hinweise aus seinem großen Wissen gegeben hat. Ich benutze die Gelegenheit, Frau Weinland, Frau Igushi und Herrn Patrice Verrier für ihre unermüdliche Hilfe beim Sammeln des Quellenmaterials zu danken. Für die Bereitstellung des Quellenmaterials sei hier folgenden Bibliotheken und Instituten Dank gesagt:

Staatsbibliothek, Berlin.

Universitätsbibliothek, Bremen.

Universitätsbibliothek, Dresden.

Universitätsbibliothek, Frankfurt am Main.

Universitätsbibliothek, Freiburg i. Br.

Universitätsbibliothek, Göttingen.

Staatsbibliothek, Leipzig.

Biblioteca del Conservatorio „Giuseppe Verdi“, Milano.

Bayerische Staatsbibliothek, München.

Universitätsbibliothek, Osnabrück.

Centre de documentation du musée de la musique, Paris.

Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Kungl. Biblioteket, Stockholm.

Bibliothek der Musikhochschule, Stuttgart.

Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart.

Staatsbibliothek, Stuttgart.

Bibliothek des musikwissenschaftlichen Instituts, Tübingen.

Universitätsbibliothek, Tübingen.

Bibliothek of the University of North Dakota, U.S.A.
Bibliothek der „Franz Liszt“ Musikhochschule, Weimar
Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar.
Bauhaus Universitätsbibliothek, Weimar.
Staatsbibliothek, Weimar.
Österreichische Nationalbibliothek, Wien.
Zentralbibliothek, Zürich.

Besonderer Dank gilt Herrn Bert Klein für die Überprüfung dieser Arbeit. Auch möchte ich der Freundin meiner Familie und Nachbarin Frau Anisseh Bardawil von ganzem Herzen danken. Schließlich möchte ich meiner Familie für ihre grenzenlose Liebe danken, für die finanzielle Unterstützung, für die Förderung dieser Arbeit, vor allem meinem Vater Simon Hakim, meiner Mutter Antoinette Hakim und meinen drei Brüdern Afif Hakim, Waël Hakim und Ziad Hakim, die mir zu jeder Zeit an meiner Seite beistanden.

Einleitung

Im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts begann das Hammerklavier seine Weltherrschaft anzutreten, die es bis heute noch beibehalten hat. Zunächst durch eingeführte englische Instrumente wurde 1770 das Hammerklavier in Frankreich bekannt, wo das Cembalo als Lieblingsinstrument der Musikkultur benutzt wurde.

Allmählich trat das alte Cembalo zurück und kam außer Mode. Dieser Übergang war kein plötzlicher. Das Hammerklavier hat nahezu 100 Jahre gebraucht, um das Cembalo zu ersetzen. Das Hammerklavier wurde beliebt, weil es billig war. Es war im Preis um mehr als die Hälfte billiger als das Cembalo.

Ab 1800 gehörte das Klavier zu jedem Haus. Fast in jeder Familie wurde Musik getrieben. Gespielt wurden die Klaviere vor allem von den Mädchen und Frauen. Denn Klavierspielen zu können, gehörte zu einer guten Erziehung.

Die Eltern haben eigentlich für die musikalische Ausbildung ihrer Töchter viel ausgegeben, um berühmte Pianisten als Lehrer zu gewinnen, weil damals der Spruch galt: je höher das Honorar, desto besser der Lehrer.

Es wurden besonders Lehrkräfte gesucht, die bekannt waren, und die nicht durch Konzerte oder Reisen am Lehren gehindert wurden, sondern die sich nur dem Unterrichten widmen konnten. Natürlich waren die Klaviervirtuosen kaum in der Lage, neben ihrer Konzerttätigkeit zugleich eine Tätigkeit als Lehrer auszuüben.

Im Laufe der Zeit wurde die Anzahl von Klavierlehrern und Schülern in Paris immer größer. Die steigende Anzahl der Klavierspieler im Laufe des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts bedeutete auch eine zunehmende Nachfrage nach Klavierschulen. Besonders waren solche Lehrer gesucht, deren Klavierschule bekannt und überall verbreitet war. Zahllose Klavierschulen wurden veröffentlicht. Als wichtigste französische Klaviermethoden seien genannt:

- „*Méthode pour le Pianoforte*“ von Jean-Louis Dussek 1797.
- „*Méthode Complète de Piano*“ von Louis Adam 1804.
- „*Méthode de Piano*“ von Daniel Steibelt o.J. (um 1805).
- „*Anweisung zum Unterricht im Clavierspiel und der musikalische Composition*“ von Johann Bernhard Logier 1829.
- „*Méthode pour apprendre le Piano-forte à l'aide du guide-mains*“ op. 108 von Friedrich Kalkbrenner 1830.
- „*Méthode de Piano*“ op. 60 von François Hünten o.J. (um 1833).
- „*Méthodes des Méthodes*“ von Fétis-Moscheles 1837.
- „*Clavierschule*“ op. 100 von Henry Herz o.J. (um 1838).
- „*L'Art du Chant appliqué au Piano*“ op. 70 von Sigismund Thalberg 1853.
- „*Le mécanisme du Toucher*“ von Marie Jaëll 1897.
- „*L'enseignement musical de la Technique du Piano*“ von Blanche Selva 1922.
- „*La petite Methode de piano*“ von Marguerite Long 1960.

In jeder Klavierschule wurden neben dem Notenmaterial erläuternde Worte zum Wie und Warum hinzugefügt. Durch diese Belehrungen wurde das Notenmaterial eindeutiger. Denn eine Klaviermethode bietet viel auf dem Gebiet der Gesetze des Klavierspiels.

Normalerweise spielt im Klavierunterricht der Lehrer vor, dann spielt der Schüler nach. Der Lehrer sollte das unsaubere Spiel des Schülers verbessern. Ein junger Lehrer weiß allerdings noch nicht, wie er lehren soll. Darum können ihm die Klaviermethoden als Hilfsmittel beim Unterricht dienen.

Man muss hier anmerken, dass es immer Virtuosen gibt, die nicht lehren können, weil sie nicht wissen was sie tun. Amy Fay erzählte in ihrem Buch „Music Study in Germany“, nach einigen Klavierstunden mit Liszt als Lehrer, inwiefern es für Liszt schwer war, seine hervorragende Technik selbst zu unterrichten. Er war nicht fähig, einem Schüler die Klavierspieltechnik beizubringen:

„He doesn't tell you anything about the technique, that you must work out for yourself“¹.

Amy Fay war der Meinung, dass Liszt alles aus Instinkt getan habe, ohne darüber nachzudenken:

„As Liszt is a great experimentalist he probably does all these things without reasoning them out“².

Natürlich gibt es eine Menge Pianisten, die Klavierunterricht erteilen, ohne eine Idee zu haben, wie man lehren sollte. Die Verfasserin ist der Ansicht, dass ein Mensch selten Lehrtalent hat und dass außerdem Geduld, Toleranz, Intelligenz und regelmäßige Bemühung eines Lehrers nicht genügen. Über diese Eigenschaften hinaus bedarf man einer guten Methode.

Es führen viele Wege nach Rom. Aber ohne Methode kein Erfolg. Methodisch unterrichten bedeutet, nach einem tatsächlichen Lehrplan hinzuarbeiten. Daher ist der Gewinn, den ein Lehrer von einer Klavierschule ziehen kann, so groß wie der des Schülers.

Es mag so klingen, dass eine Klaviermethode einen Lehrer ersetzen könne, aber man muss sich klarmachen, dass der Schüler vieles eben doch nicht schriftlich wahrnehmen kann, was nur durch den mündlichen Unterricht eines guten Lehrers zu erlernen ist.

Ein Lehrer unterrichtet entweder nach einer bekannten Methode, das heißt, er sieht sich die Anschauungen von bekannten und erfahrenen Pädagogen an, oder er hat seine eigene Methode.

¹ Amy Fay, *Music-Study in Germany*, Chicago, 1880, S. 213.

² *Ibidem*, S. 219.

Junge Lehrer mit eigener Methode erwecken stets unser Misstrauen. Es ist eigentlich nicht so leicht, eine neue Richtung beim Unterrichten einzuschlagen. Dies beweisen die neuen Klavierschulen, welche mit einigen Ausnahmen nichts als Neuauflagen von längstbekannten Klavierschulen sind.

Selbstverständlich gibt es viele verschiedene Klavierschulen, von denen keine an sich gut oder schlecht ist. Sie sind alle genau das wert, was ein guter Lehrer daraus macht. Nur geschickte Lehrer können den besten Gebrauch von diesen Klavierschulen machen.

In Wirklichkeit wird jede Klavierschule von jedem Lehrenden individuell aufgefasst. Jede Klavierschule wird in der Hand jedes Lehrers verschiedenartig belebt. Das heißt, dass die Persönlichkeit des Letzteren bei der Anwendung der Klavierschule eine große Rolle spielt. Sie zieht je nach den persönlichen Eigenschaften des Lehrers ein neues Gewand an.

Eine Klavierschule ist nicht bei allen Studenten auf eine und dieselbe Art anwendbar. Man muss es mit Klugheit sehen und die Klavierschulen nach den Fähigkeiten und Bedürfnissen jedes Schülers verwenden. Die Intelligenz der Lehrenden spielt also hier eine größere Rolle als die Wahl der Klavierschule selbst.

Heutzutage besitzt jeder Lehrer seine einzige Methode, nach der er unterrichtet, aber schämt sich nicht, offen seine Meinung über die Methode eines Anderen auszusprechen. Er belächelt sie und findet sie wertlos. Rudolf Maria Breithaupt zum Beispiel empfahl, als er sich in seiner Klavierschule auf die anderen Klavierschulen im neunzehnten Jahrhundert bezog, diese zu verbrennen und sagte:

„Alle geben nur das ‚Was‘, niemals das ‚Wie‘. Sie irren alle in dem Glauben, Millionen von Übungen könnten eine Technik schaffen, und sie übersehen, dass es einzig und allein auf dem richtigen Gebrauch von Armen, Händen, Fingern, um Tausende und Abertausende von Übungen spielend zu bewältigen. An der reichhaltigen Materie, an dem oft vollendeten Inhalt all der Studien ist nicht zu rütteln, wohl aber ist der Vorwurf zu erheben, dass nur wenige dem Schüler einen Begriff oder eine klare Vorstellung von einer leichten und natürlichen Ausführung dieser oder jener Übung ermöglichen.“

So lange man den Schwerpunkt auf den abstrakten Inhalt legt, den Erfolg in neuen, mehr oder weniger verwickelten und ausgekugelten Finger-Übungen sieht und die Ausführung, das ‚Wie‘ vernachlässigt, ist es unmöglich, ein freies rhythmisch-vollendetes Spiel aufzubauen und die Technik zu einem Mittel künstlerisch-schöner Zwecke auszugestalten“¹.

Und wer kennt das nicht: Wenn ein Lehrer einen neuen Schüler bekommt, der von einem anderen Lehrer unterrichtet wurde, dann sagt er, dass der Schüler alles Alte vergessen und von Neuem anfangen solle. Der frühere Lehrer habe ihn um Geld und Zeit betrogen. Das ist was man beim Übergang zu einem anderen Lehrer immer wieder hört. Übereinstimmend sagte Johann Bernhard Logier in seiner Klavierschule:

„Wie viel Zeit und Geld bey andern Lehrarten verloren werde, wenn ein Schüler von einem Lehrer zum andern übergehe, welches nach seiner erwähnten Methode alles erspart werde... noch ein nicht weniger auffallender Vortheil ist der, welcher für die künftige Generation entsteht; weil nach diesem Plan unterrichtete Mütter mit gleicher Gewissheit im Unterrichte ihrer Kinder verfahren können, ohne dazu eines Lehrers (N.B. der nicht sein Mitgenosse ist) zu bedürfen“².

Es genügt natürlich nicht, wenn der Klavierlehrer ein guter Lehrer ist, er muss vor allem ein guter Pädagoge sein. Im Laufe der Zeit sollte der Lehrer seine Schüler so erziehen, dass sie selbständig arbeiten können. Man kann davon reden, dass er nicht nur lehrt, sondern auch erzieht.

Die Frage nach der Wahl des Studienmaterials beim Klavierunterricht bildet auch eine der wichtigsten Sorgen des Klavierlehrers, da nichts die Fortschritte eines Klavierspielers mehr abhält oder fördert, als eine gute oder schlechte Auswahl des Studienmaterials.

Am Geschick des Lehrers liegt es, ein Unterrichtsmaterial zu finden, das dem Kind das Interesse am Klavierspiel erwecken kann. Dazu dienen die Klavierschulen, die eine große Auswahl von Musikstücke und Fingerübungen enthalten.

Umso wärmer muss man es begrüßen, dass mit den Klavierschulen von berühmten Klavierpädagogen viele Musikstücke zugänglich gemacht werden, die seit fast zwei Jahrhunderten die Klaviermusik befruchtet haben.

¹ Rudolf Maria Breithaupt, *Die natürliche Klaviertechnik*, Leipzig, 1912, S. 7.

² A.F.B. Kollmann, *Bemerkungen über Hr. J.B. Logier's sogenanntes "Neues System des Musikunterrichts"*, in: *AmZ*, Nr. 46, 1821, S. 772.

Es ist nicht der Zweck dieser Arbeit, eine bestimmte Klavierschule zu bevorzugen. Welche von den vorhandenen Klavierschulen im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert in Frankreich ist die Beste gewesen?

Offen gestanden kann man auf eine solche Frage keine richtige Antwort geben. Wichtiger scheint uns Folgendes: ob jede Methode etwas Neues und Wertvolles erbracht hat; ob jede Methode ihre Aufgabe erfüllt hat, das heißt ob jede Methode einen Einfluss auf die Kunst des Klavierspiels ausgeübt hat.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in siebzehn Kapitel. In Kapitel 1 werden die ersten französischen Cembaloschulen genannt: zunächst die Cembaloschule von Michel De Saint-Lambert, dann die von François Couperin, die von J. Ph. Rameau und die von Anton Bemetzrieder.

Die Erörterung der Frage der ersten französischen Cembaloschulen wird uns im zweiten Kapitel auf eine andere bringen: die Frage des Übergangs vom Cembalo zum Pianoforte.

Vom Kapitel 3 an geht es um die berühmtesten französischen Klavierschulen. Sie werden in dieser Reihenfolge genannt: die Klavierschule von Jean-Louis Dussek, von Louis Adam, von Daniel Steibelt, von Johann Bernhard Logier, von Friedrich Kalkbrenner, von François Hünten, von Fétis-Moscheles, von Henry Herz, von Sigismund Thalberg, von Marie Jaëll, von Blanche Selva und von Marguerite Long.

Leider sind heutzutage viele davon in Vergessenheit geraten. Andere auch sind dadurch gefährdet. Nichts kann man sich in unserer Zeit mehr wünschen als eine musikwissenschaftliche Arbeit, die diese französischen Klavierschulen von der Vergessenheit befreien könnte. Möge diese Dissertation eine Erfüllung dieses Wunsches sein.

Kapitel 1

Erste französische Cembaloschulen

Ehe wir in das Thema der ersten Hammerklavierschulen eintreten, müssen wir mit den Vorläufern unseres Klaviers beginnen. Wir wissen, dass das Cembalo als das beliebteste Instrument in Frankreich galt. Da die Orgel zum Üben nur in den Kirchen zur Verfügung stand und das Klavichord in Frankreich gar nicht vorhanden war.

Wir müssen uns zwar mit den Cembaloschulen in historischer Hinsicht beschäftigen. Wir wollen aber die Geschichte der französischen Cembaloschulen nicht zu deutlich nacherzählen. Aber trotzdem geht es darum, die wichtigsten zu erwähnen. Wir gehen nun ins Jahr 1702 zurück, um dem Leser die erste französische Cembaloschule von De Saint-Lambert anzudeuten. Dann wird von den bemerkenswertesten und einflussreichen französischen Cembaloschulen in ihren ersten Auflagen nacheinander gehandelt.

1.1 Die Cembaloschule von De Saint-Lambert 1702

Lassen wir uns nun historisch rückwärts schreiten bis 1702, die Zeit unter der Herrschaft vom König Ludwig XIV., als die erste französische Cembaloschule von Michel De Saint-Lambert „Les Principes du Clavecin, contenant une Explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier“ erschienen ist.

1.1.1 Der Inhalt der Cembaloschule

Darin sah sich der Verfasser genötigt, die Wichtigkeit einer waagrechten Stellung des Ellenbogens und des Handgelenks hervorzuheben. Für ihn war es wichtig, dass der Ellenbogen und das Handgelenk auf gleicher Höhe seien:

„Le poignet à la hauteur du coude“¹.

Bezüglich der Fingerstellung verlangte Michel De Saint-Lambert die längsten Finger so zu krümmen, dass sie die gleiche Länge des Daumens haben:

„Les doigts courbez & tous rangez au même niveau, pris sur la longueur du pouce“².

Was den Anschlag betrifft, wurde ein weicherer bevorzugt. Michel De Saint-Lambert verbietet das zu starke Drücken auf die Tasten:

„n'appuyant point aussi trop fort sur les touches“³.

Das Werk enthält auch, neben den verschiedenen Abschnitten über allgemeine Musiktheorie, wichtige Einzelheiten über die Verzierung und die Fingersetzung. Dass die meisten Cembaloschulen, wie die von Michel De Saint-Lambert, genaue Anweisungen betreffs des Fingersatzes enthalten, die auch als Skalenfingersätze dargestellt waren, ist nur eine Folgeerscheinung der Anforderungen, die in den Lautenschulen dargestellt wurden.

Die Laute, welche sich im 15. Jahrhundert von Spanien aus über Europa verbreitete, wurde damals das Lieblingsinstrument der Dilettanten. Kaswiner Salomon sagte in seiner Dissertation „Die Unterrichtspraxis für Tasteninstrumente (1450-1750) mit besonderer Berücksichtigung der Vorformen der Klavieretüde“ dazu:

„Man muss nur bedenken, dass die recht bedeutende Anzahl von Lautenschulen im sechzehnten Jahrhundert und die Laute war damals ebenso Lieblings- und Hausinstrument, wie das Klavier heute-uns von dem Bildungsdränge der Dilettanten bestes Zeugnis gibt, denn gerade das zahlreiche Vorhandensein solcher Schulen lässt uns auf den erhöhten Bedarf schliessen“⁴.

Der Lautenunterricht hat zweifellos auf die Entwicklung des Tasteninstrumentenunterrichts einen großen Einfluss ausgeübt. Fragt man sich, welche Rolle die Lautenschulen bei der Entwicklung der Cembaloschulen gespielt haben, kann man wohl behaupten, dass die Cembaloschulen noch einige Spuren der Lautenschulen enthalten, wie zum Beispiel die Überlieferung der Fingersätze als Skalenfingersätze.

¹ Michel De Saint-Lambert, *Les Principes du Clavecin*, Paris, 1702, S. 42.

² *Ibidem*, S. 42.

³ *Ibidem*, S. 42.

⁴ Salomon Kaswiner, *Die Unterrichtspraxis für Tasteninstrumente (1450-1750) mit besonderer Berücksichtigung der Vorformen der Klavieretüde*, Diss. Wien, 1930, S. 5.

Das Lautenspiel beruht eigentlich auf einer guten Fingersetzung. In den theoretischen Quellen waren die Fingersätze als Skalenfingersätze überliefert. So liegt das Wesentliche der Cembaloschulen darin, die Lautenschulen in ihren Auffassungen nachzuahmen.

In der Cembaloschule von Michel De Saint-Lambert wurden die Skalenfingersätze so gespielt, dass der längere Finger über den Kürzeren gesetzt wird. Der Daumenuntersatz wurde noch nicht gebraucht. So ist es anzunehmen, dass ein Legato in dem heutigen Sinn ausgeschlossen war.

Das heißt, bei einer längeren Tonfolge sollte der längere Finger den kürzeren überschlagen oder über ihn hinwegsteigen: in der rechten Hand aufwärts der dritte über den vierten, der vierte über den fünften Finger, abwärts der dritte über den zweiten Finger und in der linken Hand abwärts der dritte über den vierten, der vierte über den fünften Finger und aufwärts der dritte über den zweiten Finger:

„Il n’y a qu’une seule occasion où les doigts s’assujettissent à la règle: et c’est quand il y a beaucoup de Notes de suite qui vont toujours en montant ou en descendant; par degrez successifs et non interrompus, alors on employes les doigts come ils sont marquez dans l’exemple qui suit:

Main droite:	1 2 3 4 3 4 3 4	5 4 3 2 3 2 3 2
	(en montant)	(en descendant)
Main gauche:	4 3 2 1 2 1 2 1	1 2 3 4 3 4 3 4
	(en montant)	(en descendant) ¹ .

Auffallend ist wie der Verfasser ein taktmäßiges Spiel fordert. Beim Einstudieren neuer Stücke muss zunächst ein langsames Tempo genommen werden. Der Schüler muss auch durch fleißige Übung dahin gebracht werden, die Schritte einer Person nachzuahmen.

Man kann hier wohl behaupten, dass Michel De Saint-Lambert für sich das Verdienst in Anspruch zu nehmen habe, die Bedeutung des Tempos und des taktmäßigen Spiels in das rechte Licht gesetzt zu haben. Zum ersten Mal in einer Cembaloschule wurde erläutert, wie man das Tempo wahrnehmen kann, noch ohne Anwendung eines mechanischen Gerätes wie zum Beispiel des Metronoms, das erst viel später erfunden wurde.

¹ Michel De Saint-Lambert, *Les Principes de Clavecin*, Paris, 1702, S. 42.

Michel De Saint-Lambert versucht das Tempo genauer zu bestimmen und es als etwas Ungefähres, wie die Schritte eines Menschen, anzunehmen:

„Vû que cette portion de temps (la noire) est si petite, que la mesure ne s'en trouve, ny dans un jour, ny dans une heure, ny même dans la plus petite partie d'une minute: car la durée d'une Noire est moindre que tout cela... je n'y vois rien de plus propre que les pas que fait un homme en marchant“¹.

Wenn der Schüler das Stück im richtigen Tempo vortragen will, sollte er sich die Mühe geben, die Schritte eines Mannes nachzuahmen. Kloppenburg schrieb in seinem Buch „De Ontwickkelingsgang van de Piano Methoden“ dazu, und gab die genaue Tempowahl, indem er sie auf die Geschwindigkeit von $5/4 \times 4.444$ km bis 5.555 km in einer Stunde bezog:

„De duur van de kwart - noot (deze bedraagt volgens de schrijver ‚un temps‘) is echter moeilijk aan te geven. Men zou zich kunnen richten naar de slinger van de klok, maar er zijn klokken van allerlei grootte en de bewegingen van de slingers Zijn dus ook verschillend. Het beste is, Zich te richten naar de gang van de mens (‚les pas que fait un Homme en marchant‘), ten minste als hij niet kreupel is. De snelheid bedraagt dan ‚cinq quarts de lieuës en une heure‘ dus $5/4 \times 4.444$ km of 5.555 km per wur (een stevige wandelpas). Alvorens te gaan spelen moet men zich dit tempo of zelf even in dat tempo gaan lopen!“².

Yavor S. Konov von der South-West University Neophyte Rilsky in Bulgarien hat in einer Mitteilung vom 4. September 2002 seine Anmerkungen über die Cembaloschule von De Saint-Lambert in verschiedenen Punkten zusammengefasst. 1997 hat Konov der Cembaloschule große Beachtung geschenkt, denn seine Dissertation lautet „The First treatise of harpsichord ‚Les principes du Clavecin‘ by Saint-Lambert“.

Gemäß den Beobachtungen von Konov scheint die Cembaloschule eine eindrucksvolle systematische Form, Genauigkeit und Klarheit von Regeln zu haben.

¹ Michel De Saint-Lambert, *Les Principes de Clavecin*, Paris, 1702, S. 10.

² W.C.M Kloppenburg, *De Ontwickkelingsgang van de Piano methoden*, Utrecht, 1951, S. 44-45.

Er schreibt, dass mit De Saint-Lambert das Ohr und die Hand die wesentlichen Eigenschaften des Anfängers seien, und die Eigenschaften des Lehrers seien das Wissen, die Fähigkeit und der Wille, seine Schüler zu lehren.

De Saint-Lambert unterscheidet deutlich die Eigenschaften des guten Musikers und die des guten Pädagogen. Der hauptsächliche Fehler des Schülers sei die Unfähigkeit, die Hand richtig auf das Cembalo zu setzen. De Saint-Lambert unterrichtet nach wesentlichen Regeln, aber er lässt dem Anfänger die Freiheit, sie zu verwenden oder nicht, nachdem diese Regeln zur Gewohnheit geworden sind.

De Saint-Lambert beharrt darauf, dass der Unterricht des Anfängers intelligent sein sollte und im Zusammenhang mit seinem besonderen Talent und seinem Alter stehen muss. Der Unterricht sollte ohne Langeweile, erfreulich und angenehm sein.

Hinsichtlich der Interpretation überlässt sie De Saint-Lambert dem guten Geschmack oder dem musikalischen Spürsinn des begabten Spielers, französisch genannt „*Le bon goût*“, die am besten passende Ausführung herauszufinden.

Konov ist der Meinung, dass die Neuerungen in der Cembaloschule „*Les Principes du Clavecin*“ mit den folgenden Worten zusammengefasst werden können: Verbesserung des Notensystems, Änderungen in der Skalenfingersätze, angemessene Musikterminologie.

Gegenwärtig halten wir es für wichtig, die Punkte, welche Konov über die Cembaloschule von De Saint-Lambert aufgestellt hat, unseren Lesern mitzuteilen, mit freundlicher Genehmigung des Verfassers:

- „-The treatise is characterized by its impressive systematic nature, accuracy of formulations and rules, clearness and gradualness of the teaching;
- De Saint Lambert insists that the learner's essential qualities are the ear and the hand, the teacher's - the knowledge, ability and the will to educate his pupil. The teacher's cardinal fault, that breaks down all the education of harpsichord, respectively the pupil's prospects in the future, is the inability to place correctly the position of the hand;
- De Saint Lambert clearly differentiates the qualities of the good musician-performer and those of the good musician-pedagogue;
- De Saint Lambert is teaching essential rules, but he allows, after becoming used to them, liberty to the learner in order to achieve handiness and easiness;

-De Saint Lambert insists on the intelligent teaching of every learner, relevant to his individual talent and age; the education should be enjoyable and pleasant to the pupil, without boredom or disgust;

-With regard to the interpretation, De Saint Lambert leaves to the talented learner, already with professional knowledge and competence, the typical French ‚bon goût‘ as ultimate arbiter.

-The innovations in the treatise ‚Les Principes du Clavecin‘:

Breaking some traditional rules and methods in the theory and practice, De Saint Lambert proposes innovations that are always verified in advance by his personal experience as teacher;

The most important of them are: a proposal of reforming the clefs system, facilitations in recording of notes and embellishments, changes in the fingering of the scale passages.

-De Saint Lambert's music terminology:

Perfect informativeness, adequate to the knowledge of his time;

Pronounced disposition to integral musical terms, despite the excellent knowledge of their numerable nuances.“¹

Konov strebt eigentlich in seiner Dissertation danach, die Spielweise von Michel De Saint-Lambert in allen Einzelheiten klar zu erfassen. Er nennt die wichtigsten Innovationen von Michel De Saint-Lambert. So verbesserte dieser das Schlüssel-System und änderte die Skalenfingersätze.

Andere Musikwissenschaftler versuchen in ihren Arbeiten ebenfalls die Anschauungen von Michel De Saint-Lambert zu vermitteln. Davon sind folgende Dissertationen zu nennen:

1. Harold Edward Wills, *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments (1707) by Michel de Saint-Lambert: A translation from the French with commentary*, M. A. Thesis, The American University, 1978.
2. James F. Burchill, *Saint-Lambert's ‚Nouveau traité de l'accompagnement‘: a translation with commentary*, PhD, Dissertation, The University of Rochester, 1979.
3. Rebecca Harris-Warrick, *Principles of the Harpsichord by Monsieur de Saint-Lambert*, Cambridge University, 1984.

¹ Mitteilung von Prof. Yavor Konov, South-West University Neophyte Rilsky, Bulgarien, am 4. September 2002, E-mail: konov@netbg.com, Adresse: 23, Dospat St., 1463 Sofia, Bulgaria.

1.2 Die Cembaloschule von François Couperin 1717

Couperin wurde am 10. November 1668 geboren. Er war ein hervorragender Cembalist und Organist, den man schon zu seinen Lebzeiten "Couperin le grand" nannte. Er war genauso geschätzt wie J. S. Bach selbst:

„Den unbestrittenen Höhepunkt in der Kette dieser wichtigen Vorgänger verkörpert aber erst François Couperin (1668 – 1733), von Zeitgenossen und Späteren "le grand" genannt und von den Franzosen vielfach J. S. Bach an die Seite gestellt“¹.

Ab 1693 hat der König Louis XIV. von Couperins Tätigkeit als Lehrer Entscheidendes gelernt. C. F. Weitzmann schrieb 1863 in seinem Buch „Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur“ Folgendes:

„François Couperin war von 1679-1698 Organist von St-Gervais. Er erwarb sich einen ausgezeichneten Ruf als Clavierlehrer...

Der Begabteste dieser Familie, ebenfalls François Couperin genannt, erhielt den Beinamen le grand nicht mit Unrecht: denn umgeben von oberflächlichen und geschmacklosen Tonsetzern, wusste er sich dennoch einen eigenthümlichen kunstreichen und brillanten Compositionstyl zu bilden und in seinen zahlreichen Werken zu enthalten. Er wurde im Jahre 1701 Hofclavierspieler und zugleich Organist der Königlichen Capelle und starb 1733 im Alter von 65 Jahren... Couperin veröffentlichte ferner 1717 in Paris eine Clavierschule unter dem Titel: l'art de toucher le Clavecin“².

Couperin hat im Jahre 1713 ein erstes Buch veröffentlicht, „Pièces de Clavecin“. 1716 hat Couperin seine Cembaloschule herausgebracht, in der er mit Fingersätzen und Erläuterungen versehene Beispiele aus seinem ersten Buch zitiert.

1717 fügte Couperin in seinem zweiten Buch der „Pièces de Clavecin“ eine Neuauflage seiner „L'Art de Toucher le Clavecin“ hinzu, in der er auch Musikbeispiele verwendet, die aus demselben Buch stammen. Couperin verlangte, dass diejenigen, die die erste Ausgabe hatten, dieselbe Ausgabe gegen Exemplare der Neuausgabe umtauschen sollten.

¹ Roland Häfner, *Die Entwicklung der Spieltechnik und der Schul- und Lehrwerke für Klavierinstrumente*, Diss. München, 1937, S. 36.

² C. F. Weitzmann, *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur*, Stuttgart, 1863, S. 20.

Philippe Beussant erwähnt in seinem Buch „François Couperin“ den Herzog von Burgund, der einer der begabtesten Schüler von Couperin war. Möglicherweise war es für diesen Schüler, dass Couperin seine Cembaloschule „L'Art de toucher le clavecin“ geschrieben hat.

Zwei andere Bände sind 1717 und dann 1722 erschienen. Couperins vier Bände enthalten insgesamt 27 Suiten, die „Ordres“ genannt wurden, mit rund 230 Einzelstücken.¹

1.2.1 Der Inhalt der Cembaloschule

Erstmals mit Couperins Cembaloschule wurde gefordert, dass die Unterseite der Ellenbogen, Handgelenke und Finger auf gleicher Höhe sein sollten:

„Il faut que le dessous des coudes, des poignets et des doigts soit de niveau...“².

Daher nehme man einen Stuhl, der die Erfüllung dieser Forderung ermöglicht. Dann verlangt Couperin, wenn das Handgelenk zu hoch ist, dass man von einer zweiten Person eine biegsame Gerte so halten lässt, dass diese über das gehobene Handgelenk hinweg und gleichzeitig unter dem anderen hindurchgeht.

Nach und nach wird das Handgelenk nachgiebig, sodass sich dieser Fehler verlieren kann. Damit dieser Fehler sich schnell verliert, verbietet François Couperin den Kindern, allein zu üben und sagt:

„Es ist in der ersten Unterrichtszeit besser, die Kinder nicht in Abwesenheit des Lehrers üben zu lassen; die kleinen Wesen sind zu zerstreut, um sich zu zwingen die Hände in der vorgeschriebenen Lage zu halten. Ich nehme deshalb während des Anfangsunterrichtes der Kinder aus Vorsicht den Schlüssel des Instruments, auf dem ich sie unterweise, mit, damit sie in meiner Abwesenheit nicht in einem Augenblick verderben können was ich in aller Sorgfalt ihnen in dreiviertel Stunden beigebracht habe.“³

Man kann schon ahnen, dass man es nicht mit einem einfachen Lehrer zu tun hatte. Im Gegenteil muss er mit Anfängern außergewöhnlich anspruchsvoll gewesen sein.

¹ Walter Georgii, *Klaviermusik, Freiburg i. Br., o. J., S. 60.*

² François Couperin, *L'art de toucher le Clavecin, Paris, 1717, S. 3.*

³ François Couperin, *L'art de toucher le Clavecin, in: Musik im Unterricht, Bd. 54, 1963, S. 261.*

Er empfiehlt den Anfängern, auf einem Spinett oder auf einem einzelnen Register des Cembalos zu üben. Notwendige Voraussetzung sei die Möglichkeit, auf einem schwach bekielten Instrument zu spielen:

„On de doit se servir d’abord que d’une épinette, ou d’un seul clavier de clavecin pour la premiere jeunesse; et que L’une, ou L’autre soient emplumés tres foiblement.“¹

Exaktheit ist ein Kennzeichen für einen guten Pädagogen. Couperin war ziemlich streng, was die Körperhaltung betrifft, und verlangte eine leichte Drehung des Oberkörpers als auch der rechten Schulter nach rechts:

„On doit tourner, un tant soit peu le corps sur la droite étant au clavecin...“²

Obwohl Couperin mit Anfängern streng war, muss er für Fortgeschrittene ein großartiger Lehrer gewesen sein, sobald die Schüler ein gewisses Niveau von technischen Fähigkeiten erreicht hatten. Mit Fortgeschrittenen fing Couperin an, das gebundene Spiel oder Legato-Spiel häufig zu beschreiben und zu verlangen. Aber er hat es in seiner Klavierschule unter dem Namen *Liaison* erläutert. Um einen schönen Vortrag erreichen zu können, wurde die Lockerheit und die Unabhängigkeit der Finger voneinander gefordert:

„La belle execution dependant beaucoup plus de la souplesse, et de la grande Liberté de doigts, que de la force“³.

Über den Einfluss des Anschlags aus großer Höhe spricht Couperin sehr deutlich und bemerkt, dass dadurch ein trockener Ton erzeugt wird. Dass die Finger schon vor dem Anschlag nicht so hoch über die Tasten gehoben werden sollen, ist eine Notwendigkeit, welche klanglich einen besseren Ton ergibt. Couperin sieht in dieser Regel den Grund für die Vermeidung des trockenen Klanges. Dafür verwendet er den Begriff „coup sec“:

¹ François Couperin, *L’art de toucher le Clavecin*, Paris, 1717, S. 6.

² *Ibidem*, S. 4.

³ *Ibidem*, S. 7.

„Il est sensé de croire (l'expérience à part), qu'une main qui tombe de hault donne un coup plus sec, que sy elle touchait de près“¹.

François Couperin führt in seiner Cembaloschule neben den Verzierungen Beispiele mit kleinen Übungen an. Der Vorschlag wird *port de voix* genannt, der Pralltriller oder Mordent wurde als *pincé* vorgestellt, der Schleifer als *coulé* und der Triller als *Tremblement*.

Um die verschiedenen Triller, die damals für den Cembalisten so notwendig waren, voneinander unterscheiden zu können, geben wir die Namen an, unter welchem sie in der Cembaloschule von Couperin bekannt wurden: *Tremblement appuyé et lié*; *Tremblement ouvert*; *Tremblement fermé*; *Tremblement lié sans être appuyé*; *Tremblement détaché* und *Tremblement continu*.

Couperin fügt auch in seiner Verzierungstabelle Beispiele hinzu, vor allem Beispiele neben den Trillern, die aus Gruppen von drei bis acht Tönen bestehen. Alle Triller sind von oben zu beginnen, besonders wenn der vorangegangene Ton derselbe ist, wie der folgende des von oben beginnenden Trillers.

Es war üblich, Triller mit Nachschlägen abzuschließen. Davon gibt Couperin zwei Möglichkeiten. Wünscht Couperin einen Nachschlag mit Auflösung, deutet er das mit der folgenden Benennung an: *Tremblement fermé*. Wenn auf den anderen Triller, den sogenannte *Tremblement ouvert* hingewiesen ist, soll er ohne Auflösung gespielt werden.

Häufig angewendet ist schließlich der Pralltriller, der bei einem Einschnitt oder am Schluss eines Tonsatzes oder Tonstücks stattfindet.² Für Couperin gilt außerdem Staccato als *Aspiration* und Verzögerung als *Suspension*.

In Mary Cyrs Buch „Performing Baroque Music“ wird auf die Verwendung unterschiedlicher Bezeichnungen der Verzierungen sowie auf die Erläuterungen von Couperin eingegangen:

„Most ornamentation in French music is indicated with signs, although a few ornaments that could not be easily indicated with a sign were also used. Composers used different signs and even invented their own for some ornaments; thus each composer's marks must be interpreted independently. For this purpose, composers often included a table of ornament signs at the beginning of their editions.

¹ François Couperin, *L'art de toucher le Clavecin*, Paris, 1717, S. 7.

² Ernst David Wagner, *Musikalische Ornamentik oder die wesentlichen Verzierungs-Manieren im Vortrag der Vokal und Instrumental-Musik*, Berlin, 1869, S. 146.

Despite the variety of signs in use, it is possible to approach French ornamentation by learning the characteristics of certain groups or families of ornaments. Even when a different sign is encountered, the ornament itself therefore will be recognizable. Particularly valuable in this regard are two tables of ornaments by d'Anglebert ... and François Couperin ...¹

Auch steht in der Cembaloschule von Couperin ein umfangreiches Übungsmaterial für Schüler zur Verfügung wie Tonleitern, Doppelgriffe und Terzentonleitern. Die C Tonleiter wird zunächst einzelhändig mit der folgenden Fingersetzung erarbeitet. In der rechten Hand aufwärts: 1 2 3 4 3 4 3 4 und abwärts: 5 4 3 2 3 2 3 2 und in der linken Hand aufwärts: 4 3 2 1 2 1 2 1 und abwärts: 1 2 3 4 3 4 3 4.

Die Skalenfiguren von Couperin wurden so gespielt, wobei der längere Finger über den Kürzeren gesetzt wurde. Der stummen Fingerwechsel wurde bisher noch nicht gebraucht². Erstmals wurde er in Couperins Cembaloschule empfohlen:

„La manière de changer de doigt sur une même note“³.

Der Daumenuntersatz wurde zum ersten Mal 1724 in der Cembaloschule von Jean-Philippe Rameau erwähnt, obwohl das Prinzip des Daumenuntersatzes bei Couperin schon längst bekannt war. Tatsächlich kann man in Couperins Fingersätzen den Gebrauch des Daumenuntersatzes finden. Selbst in Couperins Cembaloschule wurde schon der Daumen zum Hauptfinger gemacht.

Couperins Cembaloschule, die viele Stücke enthält, ist für jeden Cembalospüler immer noch von großem Interesse. Diese Annahme wird in dem Buch „Cembalo Spielen“ von Howard Schott mit folgenden Worten gestützt:

„In seinen aufführungspraktischen Anweisungen ist Couperin weitaus gründlicher als alle anderen Meister des Cembalos. Er bezeichnet nicht nur die Verzierungen genauestens, gibt Hinweise auf die zu wählenden Tempi und den von ihm gewünschten Ausdruck, sondern er bemüht sich auch mit ungemein phantasievollen, für uns zwar manchmal nicht mehr ganz verständlichen Titeln, die allgemeine Stimmung seiner Pièces zu beschreiben.“⁴

¹ Mary Cyr, *Performing Baroque Music*, 1992, S. 132.

² Ludger Lohmann, *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.-18. Jahrhunderts*, in: *KBMf*, Bd. 125, 1982, S. 358.

³ François Couperin, *L'art de toucher le Clavecin*, Paris, 1717, S. 31.

⁴ Howard Schott, *Cembalo Spielen*, hrsg. von Michael Korth, München, 1983, S. 64.

1.3 Die Cembalochule von J. Ph. Rameau 1724

Aus derselben Epoche wie Couperin verdient auch die Cembalochule von Jean-Philippe Rameau (1683-1764) unsere Erwähnung. Rameau fügte in seinem zweiten Buch „Pièces de clavessins“ aus dem Jahr 1724 eine Abhandlung über die Fingerfertigkeit beim Cembalospiele hinzu, die den Titel „Methode pour la mécanique des doigts où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument“ trug.

Man kann die Übersetzung dieser Schule von Dr. Hugo Riemann benutzen, die in der Zeitschrift „Der Klavier-Lehrer“ 1893 erschienen ist. Riemann erkannte schon das Verdienst von Rameau im Vergleich zu anderen bedeutenden Cembalisten:

„Rameau ist darin prinzipiell nicht zu Couperin in Gegensatz getreten. Ueberhaupt aber möchte ich hier schon darauf aufmerksam machen (was ich bei anderer Gelegenheit ausführlicher nachweisen werde), dass Philipp Emanuel Bach vielleicht gar nicht das Epoche machende Genie war, für das man ihn auszugeben liebt; zum mindesten bleibt noch festzustellen, wie weit er das Verdienst, den modernen Klavierstyl geschaffen zu haben, mit Vorgängern wie Scarlatti und Rameau...“¹.

Weitzmann widmet ihm auch einen Absatz und gibt uns einige Auskünfte über sein Leben und Werk:

„Eine in Frankreich um die Mitte des 17. Jahrhunderts ausblühende Orgel und Clavierschule, deren letzter bedeutender Zögling, Jean-Philippe Rameau (+ 1764); zugleich Reformator der Französischen Oper und Gründer eines zum Theil noch heute beibehaltenen Harmoniesystemes war, hat besonders durch die Ausbildung eines eleganteren, rythmisch gegliederten und reich verzierten Klaviersatzes einen nachhaltigen Einfluß auf die Vervollkommnung unserer Kunst ausgeübt“².

1.3.1 Der Inhalt der Cembalochule

Zuerst vergewissere man sich, ob man richtig vor dem Cembalo sitzt. Rameau plädierte in seiner Cembalochule für eine hohe Stellung des Ellenbogens für Anfänger.

¹ Hugo Riemann, *J. Ph. Rameau als Klavierpädagoge*, in: *Der Klavier-Lehrer*, Jahrgang XVI, Nr. 15, 1893, S. 197.

² C.F. Weitzmann, *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur*, Stuttgart, 1863, S. 19.

Man sollte sich so setzen, dass die Ellenbogen etwas höher seien als das Niveau der Tasten:

„Il faut d’abord s’asseoir auprès du clavessin, de façon que les coudes soient plus élevés que le niveau du clavier...“¹.

Nach Aussage dieses Zitats scheint es, dass Rameaus Cembaloschule von derjenigen Couperins abweicht. Die von Rameau beschriebene Haltung mit der hohen Stellung des Ellenbogens solle bei fortschreitender Übung verändert werden.² Fortgeschrittenen empfiehlt Rameau, wenn man bemerke, dass die Hand richtig gebildet sei, allmählich die Höhe des Sitzes zu vermindern, bis die Ellenbogen ein klein wenig tiefer stehen als das Niveau der Klaviatur:

„Quand on se sent la main formée, on diminue petit-à-petit la hauteur du siège, jusqu’à ce que les coudes se trouvent un peu au-dessous du niveau du clavier...“³.

Was den Anschlag betrifft, soll er ausschließlich mit der Kraft der Finger ausgeführt werden. Rameau verbietet jeden Einsatz von Armgewicht und fordert, dass man niemals den Anschlag der Finger durch das Gewicht der Hand belaste. Im Gegenteil, die Hand soll, indem sie die Finger trägt, ihren Anschlag leichter machen:

„N’appesentissez jamais le toucher de vos doigts par l’effort de votre main; que ce soit au contraire votre main qui en soutenant vos doigts, rende leur toucher plus léger: cela est d’une grande conséquence“⁴.

Rameau war der Meinung, dass die Finger sich aus dem Fingergrundgelenk bewegen sollen. Die Fingerbewegung, wie es Rameau ausdrücklich betont, darf nur aus dem Gelenk zwischen Finger und Hand geschehen:

„Le mouvement des doigts se prend à leur racine, c’est-à-dire, à la jointure qui les attache à la main & jamais ailleurs“⁵.

¹ Jean-Philippe Rameau, *De la mécanique des doigts sur le clavessin*, in: *Pièces de clavecin*, Paris, 1724, S. 17.

² Ludger Lohmann, *Die Artikulation auf den Tasteninstrumenten des 16.-18. Jahrhunderts*, 1990, Regensburg, S.79.

³ Jean-Philippe Rameau, *De la mécanique des doigts sur le clavessin*, in: *Pièces de clavecin*, Paris, 1724, S. 19.

⁴ *Ibidem*, S. 17.

⁵ *Ibidem*, S. 17.

Ebenfalls dürfen die Finger die Tasten nicht schlagen, sondern müssen darauf fallen. Dieser Ratschlag kann aber problematisch sein, indem er Undeutlichkeit verursachen kann. Rameau ermahnt den harten Kontakt der Finger mit den Tasten. Wie können aber die Finger auf die Tasten fallen?

Diese grundsätzliche Anforderung an den Anschlag dürfte in erster Linie eine klangliche Absicht bezwecken. Rameau deutet vielleicht so auf die Vermeidung des Trocken Klanges an, damit ein zarter Ton erzeugt wird. Hier scheint jedenfalls ein weicher Anschlag bevorzugt werden zu sein:

„Il faut que les doigts tombent sur les touches & non pas qu'il les frappent ; ... Ce qui doit vous prevenir sur la douceur avec laquelle vous devez vous y prendre en commençant“¹.

Um den weichen Anschlag zu erreichen, empfiehlt Rameau wie Couperin, auf einem schwachen Instrument zu üben, das keine große Kraftanwendung erfordert, um die Taste niederdrücken zu können:

„Il faut donc bien prendre garde que la resistance des touches ne s'oppose au mouvement des doigts ; & par conséquent le clavier sur lequel on s'exerce ne scauroit être trop doux.“²

Bezüglich des Aufhebens der Finger ist die folgende Anforderung eine Besonderheit in Rameaus Cembaloschule. Der Finger, der die angeschlagene Taste verlässt, sollte der Taste so nahe bleiben, dass er sie fast noch berührt:

„ ... observez que le doigt qui quitte une touche, en soit toujours si proche, qu'il paroisse la toucher „³

Wir haben schon angedeutet, dass die Einführung des Daumenuntersatzes Couperin zuzuschreiben ist. Die Anwendung des Daumenuntersatzes wurde aber zum ersten Mal in der Cembaloschule von Rameau erwähnt:

¹ Jean-Philippe Rameau, *De la mécanique des doigts sur le clavessin*, in: *Pièces de clavecin*, Paris, 1724, S. 17.

² *Ibidem*, S. 18.

³ *Ibidem*, S. 17.

„Pour continuer un roulement plus étendu... il n'y a qu'à s'accoutumer à passer le 1. par-dessous tel autre doigt que l'on veut, & à passer l'un de ces autres doigts par-dessus le 1.“¹.

Auch sind viele wertvolle Anleitungen zum Verzieren überliefert. Das Verzieren scheint nicht mehr schwer zu sein. Die Frage, wie man das betreffende Ornamentzeichen in Töne zu übertragen sei, erhält bei Rameau ein besonderes Gewicht.

Es genügt das Ornament notengetreu auszuführen, wie es Rameau in klein geschriebenen Noten anzeigt. Im Allgemeinen folgt Rameau Couperin und macht sich die Mühe, die Ornamente in den tatsächlich zutreffenden kleinen Notenwerten auszuschreiben.

Die erste Bedingung beim Üben des Trillers sei die Folgende: Der Anfänger sollte zunächst die Finger sehr hoch heben und dann bei fortgeschrittener Übung wird eine Verkleinerung dieser Bewegung verlangt:

„Quand on exerce les tremblemens ou cadences, il faut lever, le plus qu'il est possible, les seuls doigts dont on se sert pour lors ; mais à mesure que le mouvement en devient familier, on leve moins ces doigts ; & le grand mouvement se tourne à la fin en un mouvement vif & leger.“²

Rameau hat eigentlich in seiner Cembaloschule viele Stücke hinterlassen. Davon ist ein kleines *Menuet en Rondeau* zu erwähnen, auch befindet sich eine große *Suite in e-Moll* mit ihrer acht Stücke: eine *Allemande*, eine *Courante*, *Gigues en Rondeau*, das Stück *Le Rappel des Oiseaux*, *Rigaudon I* und *II*, eine *Musette en Rondeau*, das Stück *Tambourin* und schließlich das *Rondeau La Villageoise*.

1.4 Die Cembaloschule von Anton Bemetzrieder 1771

Eine große Zahl Pariser Cembaloschulen wurde in dieser Zeit veröffentlicht. Davon muss man die Cembaloschule „*Leçons de Clavecin et principes d'harmonie*“ von Anton Bemetzrieder erwähnen, die 1771 veröffentlicht wurde. Zwischen Bemetzrieders Cembaloschule und Rameaus Cembaloschule liegen siebenundvierzig Jahre.

¹ Jean-Philippe Rameau, *De la mécanique des doigts sur le clavessin*, in: *Pièces de clavecin*, Paris, 1724, S. 18.

² *Ibidem*, S. 19.

Denis Diderot, der bedeutende Philosoph, hatte ihm den Rat gegeben, die Cembaloschule in Dialogform zwischen Lehrer und Schüler zu schreiben. Einer der beiden Gesprächspartner war Diderots Tochter als *Disciple* und der andere Gesprächspartner war Bemetzrieder als *Maître*. Das betonte einmal Bemetzrieder in seiner Cembaloschule:

„C'est par le conseil de Mr. votre Père (Mr. Diderot) que je leur ait (les leçons) donné la forme du dialogue“¹.

Eigentlich war es üblich, musiktheoretische Werke des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts in Dialogform zu schreiben, die häufig nach einem der beiden Gesprächspartner benannt wurden. „Il Transilvano“ aus dem Jahr 1593 von Girolamo Diruta, welches von Carl Krebs übersetzt wurde, sei hier als Beispiel genannt. Der Titel wurde so gewählt, weil Diruta das Gespräch mit seinem Schüler Prinz Sigm. Bathory von Siebenbürgen führte.

Ein eingehender Bericht, der zu Fragen der Cembaloschule von Anton Bemetzrieder einiges andeutet, ist in AfMw von Willi Kahl gegeben worden. Kahl hat in seinem Absatz über „Frühe Lehrwerke für das Hammerklavier“ Folgendes geschrieben:

„Ein anderer Elsässer, Anton Bemetzrieder, hatte 1771 mit seinen ‚Leçons de Clavecin et principes d'harmonie‘ eine der letzten französischen Klavierschulen der Cembalozeit veröffentlicht. Diderot schrieb das Vorwort dazu und stilisierte den Text Bemetzrieders. Auch Diderots Tochter war an dem Werk beteiligt, das eine organische Verschmelzung von Klavierschule und Harmonielehre darstellt in einem mitunter geradezu dramatisch zugespitzten Gespräch zwischen ‚Maître‘ (Verfasser), ‚Disciple‘ (Diderots Tochter) und ‚Philosophe‘ (Diderot). Was den eigentlichen Klavierpädagogischen Ertrag dieses Lehrbuchs angeht, so muß man sich allerdings von Vorstellungen freimachen, wie sie uns deutsche Klavierschulen vom Klavierunterricht dieser Zeit vermitteln. Von dem Elementaren, mit dessen gewissenhafter Behandlung man in Deutschland immer mehr den Bedürfnissen der Liebhaber glaubte entgegenkommen zu müssen, wird hier offenbar schon viel vorausgesetzt. Von vornherein beanspruchen ästhetische Erörterungen sowie eine Einführung in die Harmonielehre den größten Raum.

¹ Anton Bemetzrieder, *Leçons de Clavecin et principes d'harmonie*, Paris, 1771, S. 361.

Vergeblich sucht man etwa, was doch zum Grundstock jeder damaligen deutschen Klavierschule gehörte, ein Kapitel von den Manieren. Der Gegenstand wird nur einmal (S. 355) ganz kurz gestreift mit einem Hinweis auf die gegensätzliche italienische und französische Verzierungspraxis. Es wird auch keine umständliche Lehre von der freien Fantasie entwickelt.

Und doch lernt man aus verhältnismäßig wenigen Bemerkungen, aus der anschaulichen Art, wie der Lehrer die Schülerin zum ‚Préluder de tête‘ anleitet (S. 311), Bemetzrieders Stellung zu diesem so wichtigen Gegenstand der Klavierpädagogik des 18. Jahrhunderts kennen“¹.

1.4.1 Der Inhalt der Cembaloschule

Auffallend ist die starke Berücksichtigung der Musiktheorie, welche heute als allgemeine Musiklehre, Harmonielehre vom eigentlichen Instrumentalunterricht abgetrennt ist. Dies hängt damit zusammen, dass der Cembalist in früherer Zeit auch Dirigent und Leiter des Ensembles war. Daher musste er ausführliche Kenntnisse in Harmonielehre besitzen. Der Cembalist sollte auch umfangreiche Kenntnisse in Modulieren haben.

Es sei hier nicht verschwiegen, dass der Lehrer nicht versäumen solle, fortgeschrittene Stücke transponiert spielen zu lassen.² Jeder Schüler sollte wenigstens versuchen, die Übungen und die Stücke in andere Tonarten zu transponieren.

Auch sei darauf hingewiesen, dass bei Cembalisten in früherer Zeit das Komponieren als selbstverständlich vorausgesetzt wurde. Für Bemetzrieder ist man aber nicht imstande dies zu leisten. Als Diderots Tochter ihm sagte, ob sie irgendwann dahin kommt, komponieren zu können, antwortete Bemetzrieder, dass es unmöglich sei, das Komponieren als etwas Erworbenes anzusehen. Das Komponieren sei die Sache eines Genies. Das Komponieren lernen zu können, bleibt also ausgeschlossen:

„Le disciple : Et vous croyez qu’un jour qu’avec le temps, je pourrais composer ?
composer la belle chose !

Le maître : Et par malheur, la seule chose qui ne s’enseigne pas, c’est l’affaire du
genie.“³

¹ Willi Kahl, *Frühe Lehrwerke für das Hammerklavier*, in: *AfMw* 9, 1952, S. 232.

² Hugo Riemann, *Vergleichende theoretische praktische Klavier-schule*, Op. 39, 1883, S. VIII.

³ Anton Bemetzrieder, *Leçons de Clavecin et principes d’harmonie*, Paris, 1771, S. 8.

Bemetzrieder war der Meinung, dass der gute Lehrer stets folgende Prinzipien beachten sollte: Gute Vermittlung der Kenntnisse, Anerkennung der Individualität des Schülers. Vom Lehrer wird erwartet, dass er eine wohldurchdachte Methode anwendet, die für die Persönlichkeit des Schülers geeignet ist. Jeder Schüler hat seine passende Methode.

Ein guter Lehrer zeichnet sich auch dadurch aus, dass er seinen Schülern mit Klarheit, Exaktheit, Ehrlichkeit und besonders mit ein wenig Humor das Cembalospiele beizubringen versucht:

„Le maître: Il faut qu'un bon Maître sache ce qu'il veut montrer, il faut qu'il sache montrer ce qu'il sait, il faut qu'il sache varier sa methode selon le tour de tête de ses élèves, il faut qu'il soit clair, il faut qu'il soit exact, il faut qu'il soit honnête et désintéressé, il faut surtout qu'il soit gai.“¹

Bemetzrieder nimmt flüchtig einige Eigenschaften des guten Lehrers durch, um gute Ergebnisse in der Arbeit mit Schülern erzielen zu können. Als er aber die Eigenschaften des Schülers betrachtet, stellt er nicht so hohe Ansprüche an die Kinder, die ihn als Lehrer gewählt haben.

Die Notwendigkeit, bestimmte Eigenschaften zu besitzen, scheint nicht so besonders schwierig für den Schüler zu sein. Die hauptsächlichsten Eigenschaften seien, dass das Kind zwei Hände, fünf Finger an jeder Hand, zwei Augen, zwei Ohren und einen Fuß habe. Ein zweiter Fuß sei zu viel verlangt.

Bemetzrieder hat demnach geringe Ansprüche an den Schüler gestellt. Denn kleinere Ansprüche können einen wertvollen Anreiz zur Arbeit bedeuten. So versucht er, auf den Willen des Schülers einzuwirken und ihm bekannt zu machen, wie leicht das Cembalospiele ist. Eine weitere Eigenschaft des Schülers sei einfach die allgemeine Fähigkeit, begreifen zu können, dass die Addition von zwei und drei die Zahl 5 ergibt:

„Le maître: Vous êtes mon Disciple, et vous en doutez ? Sachez Monsieur que pour vous conduire à ce qu'il a de plus sublime dans la science de l'harmonie et des accords, je n'exige qu'autant d'intelligence qu'il en faut pour concevoir que 2 et 3 font 5, qu'entre les barres d'une grille il n'y a que 2 intervalles, et que vous deviendrez un virtuose, si vous avez 2 mains, 5 doigts à chacune, 2 yeux, 2 oreilles et 1 pied, encore le pied est-il de trop.“²

¹ Anton Bemetzrieder, *Leçons de Clavecin et principes d'harmonie*, Paris, 1771, S. 8.

² *Ibidem*, S. 7.

Dass diese Cembaloschule einen musiktheoretischen Charakter aufweist, ist nicht verwunderlich. Es war für Anton Bemetzrieder von größtem Interesse, alle Gegenstände der Harmonielehre zu besprechen. Schon in „Leçons de Clavecin et principes d’harmonie“ wurde auf die Bedeutung des ganzen Stoffs der Harmonielehre hingewiesen.

Bemetzrieder scheint den Tönen, die nicht der musikalischen Harmonie entsprechen, eine größere Beachtung geschenkt zu haben. Daraus geht hervor, dass solche Töne als gut empfunden werden, auch wenn dies nicht immer zur bewussten Wahrnehmung kommt. Bemetzrieder glaubt nämlich, dass solche Töne die Musik verschönern.

Er gibt viele Beispiele, wo ähnliche Töne gesucht werden können, nämlich in dem Leiden, das das Vergnügen würzt, in dem Schatten, der das Licht zur Geltung bringt, in dem nebeligen Tag, der den klaren Tag verschönert, und in der Hässlichkeit, die die Schönheit hervorhebt.

Bemetzrieder glaubt auch, dass im Dunkeln Licht sei, dass darin die Magie der Malerei bestehe. Er erkennt, dass die Dichter, mit gutem Geschmack, es nie versäumen, eine traurige Idee in der Mitte der erfreulichen Bilder zu werfen. Er fügt dann hinzu, dass ein entfernter Lärm der Stille einen undenkbaren Reiz geben kann:

„Le disciple: Que dites-vous? Est-ce que la discorde se mêle aussi dans l’harmonie?
Le maître: Assurément et elle y fait le même rôle que dans l’univers: c’est la peine qui rend le plaisir piquant; c’est l’ombre qui fait valoir la lumière;
c’est à la fatigue que la jouissance doit sa douceur, c’est le jour nébuleux qui embellit le jour serein, c’est le vice qui sert de fard à la vertu; c’est la laideur qui relève l’éclat de la beauté; c’est par l’opposition que les caractères se distinguent; c’est dans le clair-obscur que consiste la magie de la peinture. Les poètes d’un goût exquis n’ont guère manqué de jeter une idée triste au milieu des images les plus riantes ou les plus voluptueuses. Celles-ci deviennent intéressantes; un peu de bruit lointain prête un charme inconcevable au silence; un être pensif relégué dans le coin d’une solitude, ajoute à la solitude un bonheur que rien n’altère devient fade.“¹

Im Gegensatz zu seiner Vorgängern bemüht sich Bemetzrieder, eine andere Möglichkeit für die Skalafingersetzung zu geben, welche die Finger bequemer ausführen können. Hier wird die Skalafingersetzung für die rechte Hand aufwärts angegeben 1 2 3 1 2 3 4 5. Wie man sieht, hat sich die Fingersetzung mit Bemetzrieder verbessert:

¹ Anton Bemetzrieder, *Leçons de Clavecin et principes d’harmonie*, Paris, 1771, S. 154.

„Le disciple: je trouve qu'en employant les 3 premiers doigts, ensuite tous les cinq, cela ne va pas mal.

Le maître: Dans l'octave d'ut, ou vous descendrez tout aussi commodement en faisant aux 5 doigts succéder les 3 premiers“¹.

Bemetzrieder hat selbst empfohlen, das zusammengestellte Material der Tonleiter vollständig durchzuarbeiten. Durch das Studium von Tonleiter kann man besser die Tastenordnung begreifen und den gewünschten Grad von Fingerfertigkeit erlangen:

„Le maitre: coryez-moi, ne dedaignez pas ces gammes. Vous les avez sous vos yeux; exercez-les beaucoup, ce travail fixera dans votre memoire le nombre de dieses et de bemols qui appartiennent à chaque modulation; on vous familiarisera avec le clavier; deliera vos doigts; vous donnera le doigté; et vous disposera à des progres rapides et faciles“².

Es versteht sich von selbst, warum Bemetzrieder die Skalafingeretzung verbessert hat. Denn die Fingersetzung sollte nur zum Zweck eines möglichst leichten und sauberen Spiels dienen.

Darüber schrieb der bedeutende französische Schriftsteller Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) in seinen „Dictionnaire de musique“, als er sich auf die Fingersetzung bezieht:

„DOIGTER, c'est de faire marcher d'une manière convenable & régulière les doigts sur quelque Instrument, & principalement sur l'Orgue ou le Clavecin, pour en jouer le plus facilement & le plus nettement quil est possible“³.

¹ Anton Bemetzrieder, *Leçons de Clavecin et principes d'harmonie*, Paris, 1771, S. 25.

² *Ibidem*, S. 93.

³ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768, in: *Oeuvres Completttes de J.J.*

Kapitel 2

Übergang vom Cembalo zum Pianoforte

In dieser Zeit begann das Cembalo in Frankreich zurückzutreten, und das Hammerklavier nahm an Beliebtheit immer mehr zu, um dann ab 1800 die Herrschaft auf dem Gebiet der Pädagogik zu übernehmen.

Man bedenke, dass die damaligen Klaviervirtuosen immer mehr für ihre Solovorträge das Hammerklavier verlangten, weil der Cembaloton für einen großen Saalraum nicht mehr ausreichte. Für das Verständnis des Übergangs vom Cembalo zum Pianoforte ist es nötig, das Cembalo und das Pianoforte näher zu betrachten.

2.1 Die Mechanik des Cembalos

Die Mechanik des Cembalos ist bekannt. Drückt man auf dem Cembalo eine Taste nieder, so bewegt sich neben der entsprechenden Saite ein senkrecht stehendes Stäbchen nach oben. Auf dem Stäbchen befindet sich ein Dorn, der die Saite anreißt.

Die Anschlagsmechanik des Cembalos ist ähnlich wie z.B. beim Reißen der Harfensaite mit dem Finger oder wie auch beim Zupfen einer Mandolinensaite mit dem Plektron. Beim Cembalo geschieht dieses durch Reißen mit einem eisernen und später belederten Dorn.

Die Tonstärke folgt eigentlich nicht der Stärke des Fingerdrucks, im Gegensatz zum Hammerklavier. Dynamische Unterschiede durch den Anschlag wie beim Pianoforte sind unmöglich. Wolfgang Scherer spricht in seiner Dissertation „Die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert“ von der Starrheit des Cembalotons:

„Der Topos von der ‚Starrheit‘ des Cembalo-Tons erklärt sich aus der Funktionsweise der Kielmechanik, die eine Beeinflussung der Tonstärke durch verschieden starken Tastenanschlag prinzipiell nicht zuläßt...

Das Cembalo, in dieser Hinsicht tatsächlich das radikalste unter den Saiteninstrumenten mit Tasten, schließt jede Möglichkeit der Einflußnahme des Spielendenkörpers auf die Konsistenz seiner Töne aufs strikteste aus. Die Kielmechanik, die einen ‚blitzartigen‘ und kräftigen Anschlag verlangt, läßt die Bewegungen und Intensitäten der Körper wie keine zweite an der Klaviatur abprallen und reduziert den physischen Anteil bei der Hervorbringung des Tons auf das Minimum konzentrierter Fingerarbeit, in die sich das Spiel der Mechanik zurückschreibt. Noch weniger als die übrigen Clavierinstrumente kennt das Cembalo eine wahrnehmbare Verlängerung der physischen Verausgabung ins Erklingende; seine Mechanik löscht jede hörbare Spur des Körpers und tilgt die musikalisch-akustischen Anzeichen seiner Beteiligung“¹.

Couperin betrachtete schon 1716 in seiner Cembaloschule die Tatsache, dass die Töne des Cembalos festgelegt sind:

„Les sons du clavecin étant décidés, chacun en particulier; et par conséquent ne pouvant être enflés, ny diminués: il a paru presqu’insoutenable, jusqu’à présent, qu’on pu donner de l’âme à cet instrument“².

Es gibt aber andere Möglichkeiten beim Cembalo, verschiedene Lautstärken und Klangwirkungen zu erzielen: gewöhnlich durch ein doppeltes Manual und die verschiedenen Register und die Verkoppelung beider Klaviaturen. Für jeden Ton gibt es vier Saiten, eine im 16 Fuß, zwei im 8 und eine im 4 Fuß, sodass man mit ein und derselben Taste den Grundton, die Oktave und die Doppeloktave zu gleicher Zeit oder nacheinander anschlagen kann.

¹ Wolfgang Scherer, *Klavier- Spiele: Die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert*, Diss. München 1989, S. 37-38.

² François Couperin, *l’art de toucher le clavecin*, Paris, 1716, S. 14.

Es ist also möglich, durch Verkoppelung beider Klaviaturen und durch Niederdrücken einer Taste, verschiedene Lautstärken durch Klangmischungen zu erzielen. Die höhere und die tiefere Oktave des angeschlagenen Tones können miterklingen. Durch einen Druck auf die Taste c^1 zum Beispiel, werden auf diese Weise c und c^2 miterklingen. In „La Grande Encyclopédie Larousse“ befindet sich ein Abschnitt über die Tonmöglichkeiten dieses Instruments:

„L'instrumentiste par la façon de ‚toucher‘ le clavier, peut modifier subtilement le son, mais ne peut obtenir des variations d'intensités bien sensibles. Ce n'est pas, en effet, à des nuances que l'instrument doit sa richesse, mais à des plans sonores différents: à plusieurs rangs de sautereaux correspondent autant de rangées de cordes. Ces registres différents, aux timbres variés, font entendre soit un son fondamental, dit ‚de huit pieds‘, soit l'octave supérieure (jeu de quatre pieds) ou inférieure (jeu de seize pieds). Répartis sur un ou plusieurs claviers, les jeux peuvent sonner isolément ou simultanément“.¹

Es ist daher möglich, auf dem Cembalo die Wirkung des Fortissimo zu erzeugen. Die Wirkung des Pianissimo ist auch möglich, aber nur durch den sogenannten Lautenzug. Bei der Anwendung des Lautenzugs wird eine Reihe von Filzstückchen an die 8 Fuß-Saite angedrückt.

2.2 Der Umfang der Cembaloklaviatur

Wir dürfen nicht vergessen, dass die Bauart des Cembalos nur äußerlich dem Hammerklavier ähnlich ist. Aber in der Tat sind die Tasten des Cembalos schmaler und kürzer.

Der Umfang der Klaviatur ging früher bis zu 4 Oktaven. Dann wurde das Cembalo mit zusätzlichen Tasten zu einem größeren Tonumfang erweitert, nämlich von F bis f''' . Bemetzrieder nannte solche Cembalos „Clavecins à grand ravalement“:

¹ M.R., *Clavecin*, in: *La Grande Encyclopédie Larousse*, Paris, Bd. 5, 1973, S. 2970.

„Le Maître: Autrefois les clavecins ne renfermaient que quatre octaves d’ut, auxquelles on a successivement ajouté à gauche, les sept touches si, si bémol, la, la bémol, sol, sol bémol, et fa, et à droite les 5 touches ut dièze, ré, ré dieze mi et fa. En sorte que les clavecins d’aujourd’hui les plus étendues ont 5 octaves de fa, ou quatre octaves d’ut précédé à gauche de 7 touches et suivi à droite de cinq. On les appelle clavecins à grand ravalement“¹.

Eigentlich hat man es mit 61 Tasten zu tun.

2.3 Die Tastenlänge des Cembalos

Max F. Schneider ist der Meinung, dass die Breite der Klaviatur etwa 70 cm, die beispielbare Tastenlänge 10 cm, resp. 5-6 cm, die Tastenbreite 2, resp. 1 cm, der Tastentiefgang ca 2-3 mm sei².

Da die Tastenlänge gering ist, ergibt sich bei technischen Problemen schon die Notwendigkeit einer Fingerkrümmung. Es ist daher wohl verständlich und auch praktisch vorteilhaft, die Finger ein wenig einzuziehen.

2.4 Tastenwiderstand des Cembalos

Beschränken wir uns nun auf den Tastenwiderstand des Cembalos. Eugen Tetzl untersucht in dem Aufsatz „Der Anschlag beim Klavierspiel in mechanischer und physiologischer Hinsicht“ den Tastenwiderstand und bemerkt:

„Da beiden Klavizymbeln, also den Spinetts und Kielflügel die Saiten gerissen wurden, so entschied hier der sachlich gegebene Widerstand dieses Vorgangs den Grad der Leichtigkeit oder Schwierigkeit der Tongebung, während der Trägheitswiderstand des leichten Tastenhebels (besonders beim gleichzeitigen Anreißen mehrerer Saiten durch eine Taste) im Verhältnis zu diesem Spannungswiderstand klein und praktisch kaum bemerkbar war; daher nahm weder die Schwierigkeit der mechanischen Spielart noch die Tonstärke bei schnellerer Tastensenkung nennenswert zu“³.

¹ Anton Bemetzrieder, *Leçons de Clavecin et principes d’harmonie*, Paris, 1771, S. 13.

² Max. F. Schneider, *Beiträge zu einer Anleitung Clavichord und Cembalo zu spielen*, 1974, S. 15.

³ Eugen Tetzl, *Der Anschlag beim Klavierspiel in mechanischer und physiologischer Hinsicht*, in: *ZfMw*10, 1927-28, S.31.

Eugen Tetzl sieht, dass die Art das Cembalo zu spielen, naturgemäß ganz anders ist als die Spielweise auf einem Hammerklavier. Er bemerkt, dass jeder einzelne Minimalton von den Tasteninstrumente mit einer bestimmten Stärke angeschlagen werden sollte und zeigte, dass der Schlag auf die Cembalotasten und der auf die Pianofortetasten verschieden sind.

Wir erfahren dabei auch die verschiedenen Stärkedosierungen bei allen Tasteninstrumenten, um den leisesten Anschlag zu erreichen. Er stellt auch fest, dass bei dem Fortepiano eine Belastung durch 70g zum Minimalton genügend sei:

„Das Ansprechen des leisesten Tones bei den einzelnen Gattungen älterer und neuerer Klaviere schwankt, was den auf die Taste erforderlichen Druck betrifft (nach Messungen in der Instrumentensammlung der Berliner Hochschule für Musik), folgendermaßen:

		Klavichorde:	5-20g.	} Allgemein also im Verhältnis von 1:76	
Klavizymbel:	380g.	{	Spinetts		20-250g.
			Kielflügel		11-380g.
Hammerklaviere:		{	Tafelkalviere		10-150g.
			Flugel		25-230g.
			Pianinos	30-130g.	

Für den Klavierbau der Jetztzeit gilt der Gewichtsbeitrag von 70g als maßgeblich insofern, als die Belastung der vorn gelegten Hauptanschlagstelle der Taste durch 70 gerade bewirkt, daß der Hammer die Saiten in freiem Schwunge mit leisestem Anschlag erreicht¹.

¹ Eugen Tetzl, *Der Anschlag beim Klavierspiel in mechanischer und physiologischer Hinsicht*, in: *ZfMw*10, 1927-28, S.31.

2.5 Die ersten Hammerklaviere in Frankreich

Das Cembalo herrschte in Frankreich bis um 1770. Da das Cembalo dem Bedürfnis nach einem Instrument, das ein ausdrucksvolles Spiel ermöglichte, nicht mehr genügen konnte, versuchten die Klavierbauer ein verbessertes Instrument, das sogenannte Hammerklavier zu erschaffen.

1716 erschien erstmalig das Hammerklavier in der französischen Öffentlichkeit in der „Académie Royales des Sciences“. Wahrscheinlich beeinflusst durch das Konstruktionsprinzip des Florentiner Klavierbauers Bartolomeo Cristofori von 1711 kam Jean Marius auf die folgende Idee, die Saite mit einem Hammer anzuschlagen.

Nach Adélaïde de Place hatte dieses Instrument den Vorteil, einen großen Möglichenbereich anzubieten. Die Hämmer wurden als Waagebalken angesehen und dienten als Gegengewichte. Sie hoben sich selbst auf, nachdem sie die Saite geschlagen hatten. Es gab kein echtes System von Dämpfern, aber der Bericht der Königlichen Akademie der Wissenschaften informiert uns, dass auf dem vertikal angebrachten Instrument der Hammer, der die Saiten anschlug, an einer präzisen Stelle mit einem Stück Stoff bedeckt wurde, das den Ton verminderte. Eine genauere Beschreibung dieses Instruments, das „clavecin à maillets“ genannt wird, gibt Adélaïde de Place in ihrem Buch „Le Piano-forte à Paris entre 1760 et 1822“:

„Quelques années plus tard, le facteur parisien Jean Marius reprenait à son compte l'idée d'un mécanisme à percussion. En 1716, il présenta à l'Académie Royale des Sciences quatre instruments appelés ‚clavecins à maillets‘. Furent-ils projet ou réalité? Nous n'en connaissons en tout cas aucun specimen. Seule nous reste la description précise qui en a été faite en 1735. Construits avec beaucoup d'habileté et d'ingéniosité, ces instruments avaient l'avantage de proposer une grande gamme de possibilités, allant même jusqu'à combiner les principes du sautereau et du marteau dans le quatrième modèle, sautereaux et marteaux pouvant être utilisés ensemble ou séparément. A l'inverse du ‚gravecembalo col piano e forte‘ de Cristofori, les clavecins à maillets de Marius étaient dépourvus d'échappement.

Les maillets étaient considérés comme des balanciers et servaient de contrepoids. Leur extrémité étant plus lourde que leur tête, ils se relevaient d'eux-mêmes après avoir frappé la corde.

Il n'y avait pas non plus de véritable système d'étouffoirs, mais le rapport de l'Académie Royale des Sciences nous apprend que sur le troisième instrument, dont la table d'harmonie se dressait verticalement, les maillets attaquaient les cordes par l'intermédiaire d'une cheville recouverte „en un endroit précis“ d'un morceau d'étoffe qui diminuait le son. Le second modèle permit à Marius d'essayer diverses mécaniques. Les cordes pouvaient être heurtées par-dessus ou par-dessous. Les maillets étaient-ils recouverts de cuir? La description officielle ne laisse aucune précision sur ce point¹.

Die Hämmer sind in dieser Beschreibung als „maillets“ bezeichnet. Als wesentliche Merkmale stellt Adélaïde de Place heraus, dass das Hammerklavier von Marius sehr von Cristoforis Konstruktion abgewichen sei. Bei dem von Marius gefertigten Modell gab es weder Dämpfervorrichtung noch Auslösung, obwohl Cristoforis Instrumente schon mit Dämpfervorrichtung und Auslösung gebaut sind.

2.6 Konstruktionsprinzip des Hammerklaviers

Wir kommen nun zur Erörterung des Konstruktionsprinzips des Hammerklaviers. Die Hammerklaviermechanik gibt uns im Gegensatz zur Cembalosmechanik ein ganz anderes Bild. Die Hammerklaviermechanik lehrt, dass der Hammer durch seinen plötzlichen Schlag die Saite zum Schwingen bringt. Kurt Hahn verfolgt in seiner Dissertation „Über die Zusammenhänge von Klavierbau und Klavierstil von den Anfängen im 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart“ den Vorgang beim Hammerschlag und gibt alle Hauptbestandteile der Hammerklaviermechanik seit der Cristoforischen Konstruktion, das sogenannte gravecembalo col piano e forte:

„Obwohl Cristofori seine Hammerklaviere ständig weiterentwickelte, hat sich das Prinzip seiner Mechanik nicht verändert. Die wesentlichen Kennzeichen sind, daß Taste und Hammermechanismus getrennt sind. Die Hämmer sind auf einer besonderen Hammerleiste oberhalb der Tasten angebracht, der Drehpunkt ist dem Spieler zugewandt. Die Taste wirkt mit einer Stoßzunge auf die Hammermechanik und schleudert den Hammer gegen die Saite. Cristoforis Instrumente haben Dämpfer, die (bei dem 1726 gebauten Hammerklavier) durch das entgegengesetzte (hintere) Ende der Taste aufgehoben werden.“

¹ Adélaïde de Place, *le Piano-forte à Paris entre 1760 et 1822*, Paris, 1986, S. 9.

Alle Instrumente sind mit Auslösung gebaut, einer Vorrichtung, die es dem Hammer ermöglicht, unmittelbar nach dem Anschlag die Saite freizugeben, auch wenn die Taste niedergedrückt bleibt. Ein Fänger, der später (1726) der Mechanik hinzugefügt wurde, verhindert den geräuschvollen Rückprall des Hammers. Diese Mechanik ist unter dem Namen Stoßzungenmechanik bekannt¹.

2.7 Englische und Wiener Mechanik

Um die akustische Bedeutung dieses Instruments besser zu begreifen, müssen wir uns vorstellen, dass das Hammerklavier viele Verwandlungen durchgemacht hat. Nahezu 200 Jahre sollte es dauern, bis man die heutige Flügelmechanik entwickelt hatte. Man denke an die englische und die Wiener Mechanik. Die englische Mechanik, weiterentwickelt hauptsächlich durch den englischen Klavierbauer John Broadwood (1732-1812), ähnelt der Cristoforischen Mechanik.

Daneben erfand Johann Andreas Stein (1728-1792) aus Augsburg die deutsche oder Wiener Mechanik, bei der der Hammer nicht auf einer besonderen Leiste angebracht, sondern hinten auf dem Tastenende aufgesetzt war².

Die Klangfarbe auf dem Wiener Klavier war weich, hell und glänzend im Gegensatz zu der Klangfarbe auf dem englischen Klavier, die voll und hart war. Mit dem geringen Tastengang der Wiener Mechanik konnte man die Taste mit größerer Geschwindigkeit bis zum tiefsten Punkte ihres Ganges, niederdrücken. Die mechanischen Vorbedingungen des englischen Klaviers erforderten dagegen einen schwereren Anschlag. Von daher kann die langsamere Spielart auf dem englischen Hammerklavier verstanden werden. Dieser Absatz bedarf einer weiteren Erklärung, die sich in „La Grande Encyclopédie Larousse“ befindet:

„La facture autrichienne marque, dans l'évolution du piano, une étape où le nouvel instrument reste assez proche du clavecin par certains aspects. Le son est mince, clair, mais net et brillant. Une très légère pression des doigts s'avère suffisante pour abaisser les touches, ce qui facilite la vélocité du jeu. Fondateur de cette facture, Johann Andreas Stein (1728-1792) met au point la mécanique dite ‚Allemande‘ ou ‚viennoise‘, qui comprend notamment un système d'échappement, des étouffoirs pouvant être relevés simultanément par l'action de genouillères des marteaux gros comme un pois, recouverts d'une membrane...

¹ Kurt Hahn, *Über die Zusammenhänge von Klavierbau und Klavierstil von den Anfängen im 18^{ten} Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Diss. Berlin, 1952, S.13.

² Rudolf M. Breithaupt, *die natürliche Klaviertechnik*, Leipzig, 1912, S. 324.

La facture anglaise avec d'autres caractéristiques. L'adoption du système à pilote entrave la vélocité, l'enfoncement de la touche nécessite une attaque plus vigoureuse que celle qui est réclamée par les pianos autrichiens. La sonorité est ample et en valeur le chant des lignes mélodiques¹.

Noch ein kurzes Wort über beide Instrumententypen. Mit der Wiener Mechanik eignet sich das Klavier für ein leicht perlendes und brillantes Spiel, mit der englischen Mechanik eignet sich das Klavier dagegen für ein ausdrucksvolles und kantables Spiel. So ist wohl zu unterscheiden zwischen der Wiener und der englischen Klaviermechanik, da das Klavierspiel vom Bau des Instruments abhängt.

2.8 *Érard und die französischen Klavierbauer*

Ab 1770 begann das Hammerklavier sich in Frankreich durchzusetzen. Viele Ausländer wie Hoffmann, Mercken, Schnell und Zimmermann, die nach Paris übersiedelten, fingen an, dort Hammerklaviere zu bauen:

„L'instrument commença à être connu à Paris, sa construction était avant tout le fait d'artisans dont les noms révèlent l'origine étrangère: Hoffmann, Mercken, Schnell, Zimmermann... Installés dans la capitale française où la vie musicale était particulièrement brillante, ces facteurs furent les premiers concurrents de nos fabricants qui reportaient alors tout leur intérêt sur le clavecin².

Dieselbe Epoche schenkte der französischen Hauptstadt aber noch einen großen, hochbedeutsamen Klavierbauer, der nicht bloß zu seinen Lebzeiten gepriesen wurde, sondern es für alle Zeit bleiben wird. Es ist Sebastien Érard. Sein Genie als Klavierbauer hat uns ein reiches Erbe hinterlassen. J. J. de Momigny sagte in „Encyclopédie methodique“ dazu:

„C'est M. Sébastien Érard et ensuite ses deux frères qui ont commencé à perfectionner [le piano-forte] à Paris. Leur fabrique est toujours la plus renommée...“³.

¹ A.Z., *Piano*, in: *La Grand Encyclopédie Larousse*, Paris, Bd. 15, 1975, S. 9463.

² *Adelaïde de place, Le Piano-forte à Paris entre 1760 et 1822*, Paris, 1986, S. 19.

³ J. J. de Momigny, *Piano-forte*, in: *Encyclopédie methodique*, Bd. II, Paris, 1818, S. 268.

Eigentlich wurde er 1752 in Straßburg geboren. Dann 1768 ist er nach Paris übergesiedelt. Erst 1777 baute er sein erstes Hammerklavier. Seine Erfindung der doppelten Auslösung (double échappement) im Jahre 1823 bewundern wir noch bis heute.

Kurt Hahn beschrieb in seiner Dissertation „Über die Zusammenhänge von Klavierbau und Klavierstil von den Anfängen im 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart“, wie die Repetitionsmechanik durch Érards Erfindung geschaffen wurde:

„Érard erreichte die erhöhte Repetitionsfähigkeit, indem er dem Hammer einen zweiten Ruhepunkt gab. Der Hammer ließ zwar die Saite nach dem Anschlag sofort wieder los (erste Auslösung), aber er fiel nicht in seine Ausgangslage zurück, sondern fand - solange der Finger auf der Taste lag - auf halbem Wege einen Haltepunkt. Erst wenn die Taste ganz aufgehoben wurde, gab eine zweite Auslösung den Hammer frei und ließ ihn in seine Ausgangslage zurückfallen. Der Sinn dieser ‚doppelten Auslösung‘ war folgender: von seinem Zwischen-Ruhepunkt aus konnte der Hammer - durch geringes Aufheben der Taste - erneut gegen die Saite geschmettelt werden. Hammerweg und Tastenfall waren auf diese Weise bei wiederholtem Anschlag erheblich verkürzt und die einzelnen Töne konnten somit in wesentlich schnellerer Folge angeschlagen werden“¹.

Nach der französischen Revolution und den Kriegen der Ära Napoleons übernahm der Bruder, Jean-Baptiste Érard das Unternehmen in Paris, weil Sébastien gezwungen war, nach England zu fahren. Dort erhielt er 1724 ein Patent für seine Erfindung der doppelten Auslösung. Durch seinen Neffe Pierre Érard, steht vor uns in seinem Buch „Perfectionnemens apportés dans le mécanisme du piano par les Erard“ der Beweis dafür:

„Fut également établi par les frères Erard, vers 1796, dans les pianos à queue en forme de clavecin, qu'ils fabriquèrent les premiers en France; l'un d'eux Sébastien, avait quelques années auparavant, jeté les fondemens de sa maison à Londres, où il débuta pour obtenir un brevet... qui contient les perfectionnemens... du mécanisme à échappement adopté dans ses premiers pianos à queue fabriqués en Angleterre“².

So steht vor uns Sébastien Érard als der bedeutendste Klavierbauer in Frankreich. Es wird berichtet, dass ein Érard Klavier 1803 von Beethoven selbst gespielt wurde, das dieser als Geschenk erhalten habe³.

¹ Kurt Hahn, *Über die Zusammenhänge von Klavierbau und Klavierstil von den Anfängen im 18^{ten} Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Diss. Berlin, 1952, S. 116-117.

² Pierre Erard, *Perfectionnemens apportés dans le mécanisme du piano par les Erard...*, Paris, 1834, S. 5.

³ Franz Josef Hirt, *Meisterwerke des Klavierbaus*, 1955, S. 44.

Ebenso soll Johann Ladislaus Dussek (1760-1812) aus Caslav am 22. März 1810 in der Öffentlichkeit im Odéon auf einem Érard-Klavier gespielt haben. In: „Les Tablettes de Polymnie“ steht die folgende Kritik:

„Quant aux effets, les commissaires ont trouvé le nouveau piano infiniment plus sonore que les autres pianos de même force. Ils l’ont essayé, et ensuite entendu toucher, pendant une heure et demie, par M. Dussek...
Ils ont toujours trouvé que la qualité de son était à volonté douce, brillante ou vigoureuse; que les touches sont d’une sensibilité et d’une égalité parfaites dans toute l’étendue du clavier, qui pourtant a six octaves“¹.

Hiermit ist gemeint, dass durch die von Sebastien Erard entwickelte Mechanik eine bessere Qualität des Klavierklangs erzielt werden konnte. Mit diesem Konzert von Dussek konnte auch demonstriert werden, dass die neuere Klaviatur von Érard wirklich gleichmäßig war.

2.9 Weiterentwicklung des Klavierbaues

Nun können alte technische Probleme vergessen werden, neue Probleme aber entstehen. Die Stöße stoßen nicht mehr, die Hämmerchen schlagen nicht mehr hoch, die Dämpfer dämpfen nicht mehr, die Fänger fangen nicht mehr, und im Resonanzboden bilden sich Risse. Auch die Saiten des Klaviers verlieren die Spannung. Die Klänge im Diskant, im Tenor und im Bass scheinen sich zu verstimmen.

Der Klavierbauer Ignaz Pleyel (1763-1817) suchte nach Mitteln, ein verbessertes Instrument zu schaffen. Er gründete 1807 sein Unternehmen und baute 50 Klaviere in ebendiesem Jahr. Das folgende Zitat zeigt, inwiefern Ignaz Pleyel eine große Rolle in der Weiterentwicklung des Klavierbaues in Frankreich gespielt hat:

„L’année suivante, Pleyel fabriquait des cordes métalliques adaptables aux pianos-forte et vivement conseillées aux facteurs tant pour la sonorité de leur timbre, que pour leur tenacité supérieure aux poids ou tensions qu’exige leur intonation“².

¹ In: *Tablettes de Polymnie, Paris, 20 Oktober 1810, S. 8-10.*

² *Adelaïde de Place, le Piano-forte à Paris entre 1760 et 1822, Paris, 1986, S. 28.*

Wir verdanken also ihm die Verwendung einer besseren Qualität von Saiten. Durch die Verbesserung des Materials der Saiten war es möglich, dem Ton mehr Intensität zu geben, ohne Beschädigung der Saiten. Thomas Fielden erwähnte einmal, dass die Saiten der ersten Hammerklaviere sehr dünn waren:

„The early hammers were, however, so delicate and the strings so thin and brittle, as to require no little management to prevent their being broken“¹.

Beide Namen von Erard und Pleyel, sind zu dieser Zeit als die besten Klavierbauer anerkannt worden. Klaviere mit solchen Namen waren der Garant einer wirkungsvollen Musik, die vom Publikum rasch aufgenommen werden kann und die mit Sicherheit Begeisterung auslöst.

Es wurde behauptet, dass ein Érard-Flügel für berühmte Pianisten wie Liszt, Herz, Bertini und Schunke besser geeignet sei. Es gebe kein anderes Instrument mit dem gleichen großen Klangvolumen, das wiedergeben kann, was Liszt zum Beispiel wollte. Andererseits sah man, dass eine Mazurka von Chopin nicht gelungen wäre, ohne den weichen Klang eines Pleyel-Flügels:

„Vous donnerez donc un piano d'Érard à Listz, à Herz, à Bertini, à Schunke; mais vous donnerez un piano de Pleyel à Kalkbrenner, à Chopin, à Hiller; il faut un piano de Pleyel pour chanter une romance de Field, caresser une mazourk de Chopin, soupirer une nocturne de Kessler; il faut un piano d'Érard pour le grand concert. Le son brillant de ce facteur porte, non pas plus loin, mais d'une façon plus nette, plus incisive, plus distincte, que le son moelleux de Pleyel, qui s'arrondit et perd un peu de son intensité dans les angles d'une grande salle“².

Auch durch Jean-Henri Pape, der seine Ausbildung im Bau von Hammerklaviere bei Pleyel erhalten hat, haben die Klaviere eine entscheidende Umwandlung erfahren. 1826 wurden die Hämmer des Klaviers mit Filz statt mit der bisherigen Belederung bezogen. So wurden helle, klare Klänge erzeugt.

¹ Thomas Fielden, *The history of the evolution of Pianoforte technique*, in: *Proceeding of the Royal Musical Association*, London, Bd. 55-59, 1928-1933, S. 36.

² L.D., *Les pianos*, in: *Le Pianiste*, Paris, Nr.9, 1833-1834, S. 130.

1828 hat dann Jean-Henri Pape den kreuzsaitigen Bezug bei aufrechten Klavieren erfunden. Dadurch wurden alle Saiten verlängert. Es soll gleich gesagt werden, dass die zeitliche Dauer bis zum vollständigen Verklingen eines Tones insbesondere von der Qualität der Saite abhängt. Kurt Hahn berichtet über die Vorteile des kreuzsaitigen Bezugs, das später auch am Flügel angewendet wurde:

„Dadurch wird allen Saiten eine große Resonanzkraft gegeben - die wenig resonanzfähigen Ränder des Bodens können ausgespart werden. Der Klang des Klaviers wird durch die enge Überschneidung der Saiten obertonhaltiger. Bei aufgehobenem Pedal ist somit eine größere Kraftsteigerung möglich. Außerdem werden durch die größere Saitenlänge bessere Obertonverhältnisse erzielt“¹.

Eine neue Vervollkommnung betraf die Erfindung der doppelten Auslösung durch Sebastien Érard. Henri Herz hat selbst an der Verbesserung der Repetitionsmechanik gearbeitet. Mit seiner Verbesserungen wippen Hebel in Hebelpunkten, Stößer stoßen, Hämmerchen schlagen hoch, Dämpfung wird freigegeben, und Fänger fangen Hämmerchen auf.

Das Klavier auf dem wir heute spielen unterscheidet sich nicht sehr von dem Instrument, das Henri Herz gebaut hat. Einige Einzelheiten, die später verbessert wurden, sind zu erwähnen. Der Holzrahmen wurde ersetzt durch einen Rahmen aus Gusseisen. Nun kann die Saitenspannung beträchtlich erhöht werden, nun kann der Saitenbezug bei den oberen und mittleren Lagen dreichörig bespannt werden, ohne dass der Rahmen sich verzieht.

Aus „Le Pianiste“ zitieren wir hier die folgende Bemerkung, in welchen Raum eines Hauses ein Érard, Pleyel und Pape Klavier abgestellt werden sollten. Im Konzertraum ein Érard Flügel, im Gesellschaftsraum ein Pleyel Flügel und im Schlafzimmer ein viereckiges Klavier von Pape:

„On dit qu’un grand amateur de musique riche et possesseur d’un vaste château, se propose de répartir ainsi les pianos qu’il compte acheter après l’exposition:

¹ Kurt Hahn, *Über die Zusammenhänge von Klavierbau und Klavierstil von den Anfängen im 18^{ten} Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Diss. Berlin, 1952, S. 145.

Dans la salle du concert, un piano à queue *d'Érard*; Dans le salon de compagnie, un piano à queue de *Pleyel*; Dans la chambre à coucher de Madame, un piano carré de Pape¹.

2.10 Der Umfang der Pianoforteklavatur

Im Laufe seiner baulichen Entwicklung erfuhr das Hammerklavier noch eine andere Veränderung: die Vergrößerung des Tastenumfangs. Seit dem Jahr 1726 hatte das Klavier einen Umfang von 4 Oktaven (C - c''').

Diese früheste Tastatur hat sich schnell vergrößert, weil dieser kleine Tastenumfang dem zunehmenden Bedürfnis der Komponisten nach einer größeren Klaviatur auf die Dauer nicht mehr genügen konnte. In Frankreich wurden die Klaviere mit zusätzlichen Tasten durch größeren Tonumfang ersetzt.

1804 schließlich lobte Johann Ludwig Adam (1758-1848) in seiner Klavierschule die Güte dieser neueren Klaviatur und schrieb, dass der größere Tonumfang des Klaviers mit 6 Oktaven sich dem einer Geige angleiche:

„Les claviers n'avoient autrefois que quatre octaves, ce n'est que depuis 25 ans environ qu'on les a portés à cinq; alors on les a désignés sous le nom de piano à grand ravalement, maintenant les grands piano montent sept demi tons plus haut, quelques uns même vont à une octave entière de plus, ce qui fait en tout six octave. Cette addition offre un très grand avantage, puisqu'elle donne le moyen d'imiter les sons aigus de la petite flûte et celui d'égaliser l'étendue du violon“².

Sébastien Érard brachte erstmalig 1824 ein Flügel mit 7 Oktaven in Anwendung:

„Dès cette époque aussi, pour satisfaire les désirs pressans des pianistes, dont les immenses progrès, comme compositeurs et exécutans, rendaient les cinq octaves insuffisantes, les frères Érard établirent successivement des pianos à cinq octaves et demie, à six, six et demi, et même sept.

¹J. Delacour, *Chronique*, in: *Le Pianiste*, Paris, Nr. 9, 1833-1834, S. 144.

²Jean-Louis Adam, *Méthode de piano du Conservatoire*, Paris, 1804, S. 3.

Mais il en a été pour le nombre des octaves comme pour celui des cordes: après s'être jeté dans les extrêmes, dans le louable mais vain espoir de faire mieux, on a fini par s'en tenir à un terme raisonnable, et six octaves et demie, de l'ut ou fa, sont aujourd'hui reconnues pour être ce qu'il y a de plus satisfaisant. En effet le peu de longueur que doivent avoir les dernières cordes avec six octaves et demie, rend déjà les vibrations presque imperceptibles, et ne produit bien souvent que de la sécheresse dans la qualité du son. Il est évident que plus on monte et plus ces défauts se font sentir¹.

Zu bemerken ist auch, dass die Erweiterung des Klaviertonumfangs hauptsächlich den Bedürfnissen der Komponisten entspricht. Dies ist der Hauptgrund, warum heute der große Bösendorfer, einer der neuesten Konzertflügel, vierundneunzig Tasten hat. Die jetzt gebräuchlichste Klaviatur ist aber aus 88 Tasten zusammengesetzt. Die erste zur linken Hand entspricht dem tiefen Subcontra A und die letzte zur rechten Hand bringt die Oktave des fünfgestrichenen c hervor.

Man bemerke die wechselnde Mitte des Klaviers. Das hängt mit dem wechselnden Tonumfang zusammen. Dass sich jeder Spieler vor die Mitte des Klaviers setzen sollte, war es erforderlich beim Sitzen Rücksicht auf den Tonumfang zu nehmen. Kurz, man hat sich früher anders als heute vor die Klaviatur gesetzt. Wie schon angedeutet, reichte das ältere Klavier von F bis f''' und die Mitte davon ist h. Bei dem heutigen Klavier muss man sich vor die Mitte setzen. Die Mitte ist hier zwischen e' und f'. Nur auf diese Weise kann man eben so weit zur höchsten wie zur tiefsten Taste gelangen.

Besonders bemerkenswert ist die etwas geringere Tastenbreite des ersten Hammerklaviers. Früher maß zum Beispiel eine Oktave 17,8 cm. Die Oktave der heutigen Klaviere misst 18,5 cm².

Notwendigerweise ergibt dies zwei verschiedene Anschlagsformen für die Oktave des früheren Klaviers und die des modernen Klaviers.

¹ Pierre Erard, *Perfectionnements apportés dans le mécanisme du piano par les Erard...*, Paris, 1834, S. 4.

² Herbert Grundmann und Paul Mies, *Studien zum Klavierspiel Beethovens und seiner Zeitgenossen*, Bonn, 1966, S. 115.

2.11 Tastenwiderstand des Hammerklaviers

Wir haben schon im Absatz „Tastenwiderstand des Cembalos“ angedeutet, welcher Druck zum Niederdrücken einer Hammerklaviertaste nötig sei. Eines darf man nicht vergessen, dass der Tastenwiderstand bei den einzelnen Modellen und für die verschiedenen Lagen verschieden ist. Hier folgen die genaueren Angaben in Gramm-Gewicht von Rudolf M. Breithaupt, die in seiner Klavierschule „Die natürliche Klaviertechnik“ 1912 erschienen sind:

„ca. 75-95 gr. bei Érard - Paris: 95 gr. Für den Bass, 75 gr. für die höheren Lagen, ca. 70-105 gr. bei Pleyel-Lyon; genauer:
Für die I., II., III. Oktave 105, 100, 95 gr; für die IV., V., VI., VII. u. VIII. Oktave 90, 85, 80, 75 u. 70 gr.“¹.

2.12 Die Vorteile des neuen Hammerklaviers

Die wesentlichen Vorteile des neuen Hammerklaviers sind die Möglichkeiten des Anschlags und des rechten Dämpferpedals. Wenn man von dem Anschlag spricht, denkt man vor allem an den nötigen Druck, welcher eine gewisse Kraft entfaltet, um die Taste niederdrücken zu können. Der Druck kann schwer oder sanft sein. Man kann durch die Stärkegrad des Drucks einen Einfluss auf die Taste und daher auf den Hammer ausüben.

Es wurde festgestellt: die Bewegung des Hammers hängt von der Bewegung der Taste ab. Mit einem stärkeren Druck bewegt sich also der Hammer schneller. Diese schnelle Bewegung des Hammers ergibt eine größere Kraft, mit der die Saite angeschlagen wird. Der Ton klingt daher stärker.

Dagegen kann mit einem sanften Druck ein weicheren Ton erzeugt werden. Wie schon erwähnt, kann die Stärkendosierung jedes einzelnen Tones vom Pianissimo bis zum Fortissimo durch schwächeren oder stärkeren Druck und durch den Hammermechanismus reguliert werden. Johann Ludwig Adam spricht in seiner Klavierschule „Méthode de Piano du Conservatoire“ von dieser Eigenschaft:

¹ Rudolf M. Breithaupt, *Die natürliche Klaviertechnik*, Leipzig, 1912, S. 326.

„Le forte-piano est de tous les instrument le plus généralement cultivé. Il a obtenu la préférence sur le clavecin, parce qu’il exprime ses sons dans un tel degré de force ou de douceur qu’on le désire, et qu’il peut imiter toutes les nuances pratiquées par les autres instrumens, ce que l’on chercheroit en vain sur celui qu’il a remplacé“¹.

Untersuchen wir nun die andere Eigenschaft des Hammerklaviers, die des rechten Pedals. In dem Augenblick, wo der Finger die niedergedrückte Taste verlässt, wird der Ton sofort durch den Dämpfer zum Schweigen gebracht. Außer durch den Dämpfer kann die Klangdauer nur noch durch das rechte Pedal beeinflusst werden.

Durch den Gebrauch des rechten Pedals, werden alle Saitendämpfer aufgehoben. Mit dem Mechanismus dieses Pedals ist das Weiterklingenlassen von Tönen möglich, ohne dass die entsprechenden Tasten gehalten werden müssen.

Der Pedalmeehanismus erlaubt auch jede Bindung von Klängen, die mittels der Finger allein nicht möglich wäre. Die Tonstärke ist beim niedergedrückten rechten Pedal ebenfalls nicht dieselbe. Durch die Aufhebung der Saitendämpfer werden alle Saiten, die Teiltöne des Grundklangs enthalten, zum Mitschwingen gebracht. Es ist daher klar, dass der Ton durch die Obertonwirkung stärker klingt.

2.13 Erster Auftritt an einem Hammerklavier

In der Zeitschrift „L’Avant Coureur“ findet sich die Mitteilung, dass das erste Konzert auf einem Hammerklavier 1768 im „Concert Spirituel“ in Paris stattfand. Man berichtet auch, dass „Les Concerts spirituels“ schon 1725 gegründet worden seien:

„Les premiers concerts spirituels furent donnés en 1725“².

Glücklicherweise kennen wir auch den Namen der Klavierspielerin. Sie hieß Fräulein Le Chantre und wurde für den ersten Auftritt auf einem Hammerklavier ganz kurz gepriesen:

„Mlle Le Chantre a executé sur un nouveau clavecin piano-forte, plusieurs pièces de M. Romain. La nouveauté de l’instrument, ses sons eclatans et le jeu précis de Mademoiselle Le Chantre ont fait le plus grand plaisir“³.

¹ Jean-Louis Adam, *Méthode de Piano du Conservatoire, Paris, 1804, S. 1.*

² M. Lassabathie, *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation, Paris, 1860, S.52.*

³ In: *L’Avant Coureur, Paris, 12 September 1768, S. 581.*

Das folgende Zitat von Adélaïde de Place in ihrem Buch „Le Piano-forte à Paris entre 1760 et 1822“ zeigt, dass am Anfang des 19. Jahrhunderts von einer Beliebtheit und einem Interesse an dem neuen Hammerklavier noch keine Rede sein kann. Der betrachtete Zeitabschnitt umfasst die Jahre 1800 bis 1819. Das neue Hammerklavier wurde meist nicht in der Öffentlichkeit gespielt. Im Laufe dieser Jahre fanden insgesamt 150 musikalische Aufführungen statt, darunter nur 21 Klavierabende:

„Entre 1800 et 1819, sur plus de 150 concerts, le piano-forte ne fut joué que 21 fois“¹.

2.14 Die Kritik am neuen Hammerklavier

Gleichzeitig mit der Verbreitung des Hammerklaviers in Frankreich kamen häufig Klagen über den Mangel dieses Instruments vor. Ein Beleg dafür steht in einem Brief von Voltaire an die Marquise du Deffand, datiert vom 8. Dezember 1774. Voltaire sollte einige Verse für das Abendessen bei Frau du Deffand senden. Während dieser Veranstaltung sollte der alte und berühmte Organist Claude Balbastre (1729-1799) auf dem Hammerklavier spielen. Für Voltaire war es keine leichte Aufgabe. Er hat selbst gestanden, dass die gestellte Aufgabe aus begründeten Ursachen nicht richtig erfüllt wurde und hat sich selbst ironische Gedanken über das neue Hammerklavier gemacht, und zeigte dagegen seine Neigung zum Cembalo:

„Ces couplets-ci ne valent pas les premiers, ils s'en faut bien. Cela ressemble à une fête de Sceaux. Mais cela est assez bon pour un piano-forte qui est un instrument de chaudronnier, en comparaison du clavessin“².

Andererseits und mit der wachsenden Zahl von Komponisten, die sich an Hammerklaviere interessierten, war es erforderlich, über die Güte dieses Instrumentes nachzudenken. Ein erstes Lob von dem Komponist Albanèse bewies 1771 sein wirkliches Interesse an Hammerklaviere:

„Il est donc vrai qu'enfin je te possède
Mon cher ami, mon cher piano-forte,
Au plaisir de te voir tout autre plaisir cède.

¹ Adélaïde de Place, *Le Piano-forte à Paris entre 1760 et 1822*, Paris, 1986, S. 168.

² Voltaire, *Correspondance*, in: *The Voltaire foundation*, Bd. XLI, Oxfordshire, 1975, S. 249.

Ah! Que tu vas être fêté!
Ah! Comme tu seras goûté!...
Non, je ne crois pas, non, que sur terre il soit bonheur au mien égal.
Craignez tous de lui faire du mal...¹.

Ein zweites Lob von Albanèse erfolgte 1775. Damit wurde das Hammerklavier in Gegensatz zum Cembalo als das führende Instrument anerkannt:

„Je préfère le forte-piano au clavecin pour accompagner la voix. Je trouve que le premier a plus de rondeur dans les sons et par conséquent, plus d’analogie avec la voix que l’autre, quoique très agréable dans les morceaux d’exécution, devient paquet de clef dans l’accompagnement“².

2.15 Erste Pianofortespieler

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts mehrte sich die Zahl der Veranstaltungen, bei denen auf dem Hammerklavier gespielt wurde. Um so mehr fing man an, Hammerklavierspielern zu begegnen. Über diese ersten Pianofortespieler soll im Folgenden kurz berichtet werden.

Dass die früheren Virtuosen, welche die Töne des Hammerklaviers erstmalig zu Gehör brachten, eigentlich Organisten oder Cembalisten waren, darf uns nicht wundern. Dies hängt damit zusammen, dass diese ausgezeichnete Spieler und konzertierende Virtuosen eine Ausbildung als Organisten oder Cembalisten erhalten hatten.

Im Ganzen haben viele Ausländer, Deutsche, Italiener oder Slawen auf die Entwicklung des Hammerklaviers in Frankreich eingewirkt, worauf schon Georges de Saint-Foix in der „Revue musicale“ aufmerksam gemacht hat. Über die Frage der Virtuosen, die ins praktischen Musikleben als Pianofortespieler hinaustraten, ist schon in dieser Zeitschrift viel geschrieben worden. Georges de Saint-Foix war der Meinung, dass erst nach dem Tod von Jean Schobert (+1767), die Rede von der eigentlichen Begründung des Klavierspiels in Frankreich sein könne:

¹ E.G. Albanese, *l’Arrivée du piano-forte... avec accompagnement d’un violon et violoncelle ad libitum, œuvre VII, Paris, 1771.*

² E.G. Albanese, *La Soirée du Palais-Royal, nouveau recueil d’airs, avec accompagnement de forte-piano, op. IX, Paris, 1775.*

„A mesure que s'affirme le succès du nouveau forte-piano l'on voit apparaître, pendant toute une période qui va de la mort de Jean Schobert (1767) à l'arrivée parmi nous du jeune Muzio Clementi (1780), une série de virtuoses et de professeurs qui serviront, en quelque sorte, de traits d'union entre ces deux grands hommes“¹.

Nicolas-Joseph Hüllmandel (1751-1823) aus Straßburg, Schüler von Philip Emanuel Bach steht vor uns sowohl als ein bedeutender Hammerklavierspieler, der auf den Geist der französischen Klavierkunst einen großen Einfluss ausgeübt hat, als auch ein hervorragender Erzieher, der in London nach dem Jahr 1790 eine Methode für das Pianoforte oder das Cembalo „Principles of Music, thieflly calculated for the Pianoforte or Harpsichord with progressive lessons“ veröffentlicht hat:

„Enfin, la douxième et dernière œuvre de Hüllmandel, parue à Londres après 1790, est une véritable méthode de clavecin ou piano-forte qui résume ses théories et son enseignement: elle comporte 21 pages où l'auteur expose les rudiments et les règles élémentaires de la musique et de la théorie, puis cinq pages sont réservées par de courtes pièces pour le piano, évidemment composées par Hüllmandel pour l'instruction des élèves“².

Ebenfalls galt Jean-Frédéric Edelmann aus Straßburg (1749-1794) als ein begabter Pianist:

„Lorsqu'il vint se fixer à Paris, il s'empressa de lui créer tout un cercle de relations où ses talents musicaux furent si vite appréciés que le jeune Edelmann se consacra entièrement à l'art du nouveau piano-forte“³.

Auf die Lehrtätigkeit von Henri-Joseph Rigel (1741-1799) an der „Ecole Royale de Chant“ sei hier kurz hingewiesen. Diese Musikschule, an deren eine Ausbildung zum Beruf Musiker stattfindet, wurde später „Conservatoire de Paris“ genannt:

„Il fut, en effet, maître de musique au Concert Spirituel où ses symphonies et ses oratorios figuraient souvent aux programmes (principalement de 1775 à 1780 environ), maître de musique au Concert Olympique, professeur à L'Ecole Royale de Chant et, plus tard, au Consevatoire de musique“⁴.

¹ Georges de Saint-Foix, *Jean Schobert*, in: *Revue Musicale*, Bd. III, August 1922, S. 121-136.

² Georges de Saint-Foix, *Nicolas-Joseph Hüllmandel*, in: *Revue Musicale*, Bd. IV, April 1923, S. 193.

³ Georges de Saint-Foix, *Jean-Frédéric Edelmann*, in: *Revue Musicale*, Bd. V, Juni 1924, S. 188.

⁴ Georges de Saint-Foix, *Henri-Joseph Rigel*, in: *Revue Musicale*, Bd. V, Juni 1924, S. 193.

Die Lehrtätigkeit ab 1797 von Jean-Louis Adam (1758-1848) am Pariser Konservatorium drang auch tief in das Musikleben ein. Er veröffentlichte eine Klavierschule „Méthode de Piano“, die im Arbeitsprogramm des Klavierunterrichts am Pariser Konservatorium aufgenommen wurde:

„Et cet homme a certes exercé sur notre école de piano une très réelle et durable influence, tant par sa *Méthode* devenue en France méthode officielle que par son enseignement actif au Conservatoire et par ses compositions“¹.

Zwei Jahre nach der Errichtung des Konservatorium 1795 setzt der Pianoforteunterricht ein. Diese Klasse bedarf also außer Adam, 2 andere Professoren, Louis-Émanuel Jadin² (1768-1853) und François Adrien Boïeldieu³ (1775-1834). Drei Lehrstellen wurden also besetzt.

Dieses war gewiss nicht zu viel, wenn man bedenkt, dass zu dieser Zeit das Konservatorium von vielen Studenten besucht wurde. Die Anzahl der Schüler betrug insgesamt 700, die kostenlos Unterricht erhalten haben.

Boïeldieu wurde 1798 ganz jung, mit 23 Jahren, als Klavierprofessor am Pariser Konservatorium angestellt. Der Name von Boïeldieu wurde ganz kurz mit dem Pariser Konservatorium verknüpft. Während des Kriegs hat er Paris verlassen, um dahin übersiedeln, das heißt in der Nähe des russischen Zars Alexander. Nach dem Weggang Boïeldieus vom Pariser Konservatorium trat Louis Bartholomé Pradher (1781-1834) als Stellvertreter auf. Boïeldieu wurde eigentlich unter die schlechten Klavierpädagogen gezählt. Man denke stark an François J. Fétis (1784-1871), einen Schüler von Boïeldieu, der seine ausgezeichnete Virtuosität bewunderte, aber weniger seine Lehrtätigkeit. Die Kompositionen von Boïeldieu waren jedoch effektiv. In dem folgenden Zitat ist die ganze Angelegenheit klargestellt:

„C'est à l'âge de 23 ans, en 1798 qu'Adrien Boïeldieu est nommé professeur de piano au Conservatoire. Le nouvel établissement réclamait alors les jeunes gens aussi bien dans le professorat que sur les bancs des élèves... Boïeldieu avait dès lors à son actif, 2 recueils de sonates pour Piano-forte qui pourrait suffire à expliquer sa nomination.

¹ Georges de Saint-Foix, *Jean-Louis Adam*, in: *Revue Musicale*, Bd. VI, Juni 1925, S. 215.

² Georges de Saint-Foix, *Les frères Jadin*, in: *Revue Musicale*, Bd. VI, August 1925, S. 105-109.

³ Georges de Saint-Foix, *Boïeldieu*, in: *Revue Musicale*, Bd. VIII, Februar 1926, S. 102-110.

Mais nous apprenons par son élève, le célèbre musicologue Fétis, que ce sont surtout des trios pour harpe, piano et violoncelle qui furent accueillis avec une sorte d'enthousiasme. Le succès de ces ouvrages fit admettre leur auteur au nombre des professeurs de piano au conservatoire, peu de temps après l'époque de son établissement. C'est là que je connus Boieldieu en 1800, y étant devenu son élève pour le piano; il avait 25 ans. Depuis lors, je ne l'ai plus perdu de vue. Trop occupé de sa carrière de compositeur dramatique pour se plaire aux leçons de mécanisme d'un instrument, il était assez mauvais maître de piano¹.

Dazu kommen 3 weitere Pianisten: Etienne H. Méhul² (1763-1817), Ignace-Antoine Ladurner³ (1766-1839) und Alexandre P.F. Boëly⁴ (1785-1858).

Neben seiner Ernennung zum Kompositionsprofessor war Méhul besonders als ein fertiger Klavierspieler bekannt:

„Méhul doit absolument figurer parmi les premiers pianistes parisiens“⁵.

Dagegen widmete sich Ignace-Antoine Ladurner nach einer fünfjährigen Lehrtätigkeit am Pariser Konservatorium nur dem Privatunterricht:

„Dès le 20 Mai 1797, Ladurner était nommé professeur de piano au Conservatoire; il y demeura en fonctions jusqu'en 1802, époque de la réforme générale du personnel; après quoi il semble s'être exclusivement consacré à l'enseignement privé“⁶.

Es versteht sich von selbst, dass auch Boëly zu dieser Reihe prominenter Klaviermeister gehört:

„Il se nommait A.P.F. Boely et l'on peut savoir grand gré à Ignace-Antoine Ladurner d'avoir contribué à former le dernier héritier direct français de l'âge classique“⁷.

¹ Georges de Saint-Foix, Boieldieu, in: *Revue Musicale*, Bd. VIII, Februar 1926, S. 103.

² Georges de Saint-Foix, Les Six Sonates de Méhul, in: *Revue Musicale*, Bd. VII, November 1925, S. 43-46.

³ Georges de Saint-Foix, Ignace-Antoine Ladurner, in: *Revue Musicale*, Bd. VIII, November 1926, S. 13-20.

⁴ Georges de Saint-Foix, Boëly, in: *Revue Musicale*, Bd. IX, August 1928, S. 312-332.

⁵ Georges de Saint-Foix, les Six Sonates de Méhul, in: *Revue Musicale*, Bd. III, November 1925, S. 46.

⁶ Georges de Saint-Foix, Ignace-Antoine Ladurner, in: *Revue Musicale*, Bd. VIII, November 1926, S. 15.

⁷ *Ibidem*, S. 20.

2.16 Erste Kompositionen für Pianoforte

Es ist hier der geeignete Platz, einen summarischen Blick auf die ersten veröffentlichten Kompositionen für Pianoforte zu werfen. Sie waren wohl für das Hammerklavier gedacht, aber sie sind oft auf einem Cembalo ausgeführt worden, wenn eben kein Pianoforte zur Verfügung war.

Die Komponisten rechneten, dass ihre eigenen Stücke entweder auf einem Hammerklavier oder auf einem Cembalo gespielt wurden. Deswegen trugen diese Kompositionen den Titel „pour Clavecin ou Pianoforte“.

Unter den Komponisten jener Zeit nimmt Jean-Jacques Beauvarlet, gewöhnlich Charpentier genannt, ohne Zweifel den ersten Platz ein. Neben seiner Lehrtätigkeit als Organist, sein Einfluss war nicht nur durch seine Schüler beschränkt, sondern erstreckte sich auch durch seine Werke auf das ganze Land.

Charpentier bestimmte seine 6 Sonaten op. II für das Cembalo oder das Piano forte: „6 Sonates de Clavecin ou piano forte avec accompagnement de violon“. Drei andere Sonaten, die 1775 erschienen sind, trugen die selbe Bezeichnung „Trois Sonates pour clavecin ou piano avec accompagnement de violon op. IV“. Georges de Saint-Foix machte die folgende Bemerkung:

„On peut dire que trois des plus importants et plus féconds auteurs de sonates, airs variés, ou concertos pour piano-forte parus à Paris aux environs de 1776 sont trois organistes et ‚maîtres de clavecin‘ français: Jean-Jacques Beauvarlet dit Charpentier, d’abord organiste de l’Académie des Beaux-Arts à Lyon (environ 1764 à 1771), puis organiste de l’église Saint-Paul et de l’abbaye de Saint-Victor de Paris (à partir de 1771), puis, enfin, de l’église métropolitaine de la capitale; J.F. Tapray, maître de clavecin et organiste de l’Ecole royale militaire, et Nicolas Séjan, organiste de l’église-cathédrale de Paris, de Saint-André-des-Arts, de Saint-Séverin et, plus tard, de Saint-Sulpice“¹.

J. F. Tapray ist nicht für Georges de Saint-Foix weniger wichtig als Charpentier. Tapray wurde in Gray 1738 geboren. Aus den Kompositionen von Tapray sind besonders erwähnenswert die Symphonien. In diesen Symphonien, bietet sich die Gelegenheit auf dem Cembalo und gleichzeitig auf dem Hammerklavier zu spielen:

¹ Georges de Saint-Foix, Nicolas-Joseph Hüllmandel, in: *Revue Musicale*, Bd. IV, April 1923, S. 196.

„Tapray, dès son op. VIII, oppose le timbre du piano-forte à celui du clavecin dans des morceaux écrits en forme de double ou triple concerto avec accompagnement d’orchestre: ces symphonies concertantes nous présentent, à titre de solistes, un claveciniste et un pianiste (op. VIII), un claveciniste, un pianiste et un violoniste (op. IX), et de nouveau un claveciniste et un pianiste (op. XIII).

Nous nous figurons difficilement aujourd’hui ce que pouvait être le résultat sonore de telles œuvres, mais il est infiniment probable que les contemporains percevaient aussitôt l’opposition, d’ailleurs curieuse, du vieux et du nouvel instrument, réalisée par Tapray¹.

Bei den Franzosen gilt auch Nicolas Séjan als einer der ersten Komponisten, die Stücke für „Clavecin ou Fortepiano“ veröffentlichten, betitelt „Choix de pièces pour le Clavecin ou le Fortepiano dans le genre gracieux ou gay“ und „Six Sonates pour Clavecin avec accompagnement de violon ad libitum“.

Überblickt man diese gesamten Werke, so ist die Bezeichnung auf dem Titelblatt „für Pianoforte“ in großen Buchstaben zu augenfällig. Daneben findet man den Zusatz „oder Cembalo“ nur kleingedruckt.

2.17 Die meist gespielten Werke

Durch die Forschungen von Adelaïde de Place ist uns Folgendes klargestellt worden: in Paris waren die meist gespielten Werke in der Öffentlichkeit und auf einem Pianoforte die Werke von Mozart, Haydn, Clementi, Hermann, J. Candeille und hauptsächlich von L. Kozeluch:

„Dès 1783, le piano-forte devint l’une des vedettes du Concert, et, si l’on s’en réfère aux programmes, il fut surtout utilisé pour l’exécution des concertos von Mozart, Haydn, Clementi, Hermann, J. Candeille et principalement de L. Kozeluch².

Die Werke von J. L. Dussek und Steibelt waren auch sehr beliebt. Dagegen lagen die Werke von berühmten Komponisten wie J. B. Cramer, L. E. Jadin, J. L. Adam und I. Pleyel weniger in dem Konzertprogramm:

¹ Georges de Saint-Foix, *Nicolas-Joseph Hüllmandel*, in: *Revue Musicale*, Bd. IV, April 1923, S. 196-197.

² Adelaïde de Place, *Le Piano-forte à Paris entre 1760 et 1822*, Paris, 1986, S. 162.

„Par la suite, c’est J.L. Dussek qui reste le compositeur le plus fréquemment joué à Paris jusqu’à sa mort en 1812. D. Steibelt, pour sa part, eut régulièrement les honneurs des concerts entre 1803 et 1818. Des musiciens célèbres, comme J.B. Cramer, L.E. Jadin, J.L. Adam ou I. Pleyel figuraient plus rarement au programme“¹.

Es kann nicht geleugnet werden, dass sich in den damaligen Konzertprogrammen nur allzu oft ein auffallender Mangel an Beethovens Werken bemerkbar macht. Zum Teil mag dies auf die Entwicklung der Klavierliteratur durch Beethoven zurückzuführen sein, auf den Einfluss derselben auf das Empfinden des Zuhörers. Ein Genie wie Beethoven wurde damals noch nicht gut empfunden, selbst von Künstlern mit den berühmtesten Namen:

„A cette époque, disons-nous, l’école *L. Adam* régnait en France, et les meilleurs élèves de cet habile et respectable maître brillaient, soit au salon, soit en public, avec les belles compositions de Dussek, Cramer, Clémenti et Steibelt; Hummel était à peine connu, Beethoven n’était pas encore compris“².

2.18 Die Veröffentlichung von Klavierschulen

Nun ist die Zeit gekommen, Klavierschulen zu veröffentlichen, die nach Max Seiffert wie Pilze auf dem Boden schossen³.

Erst in der „Methode pour le Piano-forte“ von Pleyel und Dussek 1797 finden wir allgemeine Fragen des Klavierspiels und -unterrichts klar dargestellt. Dann veröffentlichte Johann Ludwig Adam seine „Méthode de piano“, die 1804 am Pariser Musikonservatorium angenommen wurde.

Von dieser Zeit an fangen immer neue Klavierschulen an, in Paris zu erscheinen. Man muss nur bedenken, dass die Anzahl von Klavierschulen im achzehnten und neunzehnten Jahrhundert recht bedeutend war. Denn die außerordentliche Verbreitung des neuen Piano-fortes brachte ein Anwachsen der pädagogischen Literatur mit sich.

¹ *Adelaïde de Place, Le Piano-forte à Paris entre 1760 et 1822, Paris, 1986, S. 165.*

² *L.P., J. Moschelès, in: Le Pianiste, Paris, Nr. 8, 20. Februar 1835, S. 60.*

³ *Max Seiffert, Geschichte der Klaviermusik bis um 1750, Leipzig, 1899, S. 414.*

Aus der Anzahl der französischen Klavierschulen, die sich mit der Theorie und Praxis des Klavierspiels befassen, wollen wir diejenigen herausgreifen, die in dem Zeitraum von 1797 bis 1857 veröffentlicht wurden und welche in historischer und pädagogischer Hinsicht besondere Bedeutung haben, wie zum Beispiel die Klavierschulen von Steibelt, Logier, Kalkbrenner, Hünten und Herz.

Nun ist es zweckmäßig, auf die Klavierschule „Methode pour le Pianoforte“ von Pleyel und Dussek selbst etwas einzugehen, und danach die anderen Klavierschulen zu besprechen.

Kapitel 3

Johann Ladislaus Dussek

Eine große Anzahl von Klavierschulen wurde veröffentlicht. Die ersten Klavierschulen fanden in Paris so viele Freunde und Anhänger, dass sie einen großen Einfluss auf die Vervollkommnung der Kunst des Klavierspiels ausgeübt haben.

Als eine der bemerkenswertesten und einflussreichsten Klavierschulen haben wir die „Méthode pour le Piano-forte“ von Johann Ladislaus Dussek zu betrachten, die in Zusammenarbeit mit Ignace Pleyel 1797 veröffentlicht wurde.

3.1 Dusseks Leben

Einer der ersten Meister, die das Geheimnis des Klavierspiels ergründeten, war Johann Ladislaus Dussek. 1760 wurde er in Caslav in Böhmen geboren. Er scheint der begabteste seiner Familie gewesen zu sein. Er wirkte entschieden bedeutender als sein Vater, bedeutender auch als sein Großvater. Der Vater war ein guter Musiker. Seine Fugen wurden leider nicht veröffentlicht. Der Großvater trat auch schon in Caslav als ein Organist auf:

„Jean-Louis Dussek naquit en 1760, dans la ville de Czaslau, en Bohême; sa famille y était établie depuis longues années, car on lit dans les biographies que son père, son grand-père et son bisaïeul étaient organistes à Czaslau. Son père Louis Dussek était fort bon musicien, et il a composé d'excellentes fugues: mais simple et modeste, il ne les publia jamais. Les goûts casaniers de cette intéressante famille s'éteignirent chez notre Dussek: son génie l'appelait ailleurs“¹.

Es wurde behauptet, dass Johann Ladislaus Dussek am Anfang Musikunterricht von seinem Vater erhielt. Im Alter von zehn hat er Caslav verlassen. Prag wurde ihm durch die Gastfreundschaft einer adeligen Familie dargeboten.

In den nächsten sieben Jahren hat er an der Universität in Prag Literatur studiert. Der weitere Unterricht des Kuntrapunkts wurde von einem Benediktiner übernommen:

¹ Charles Chaulieu, *J.-L. Dussek*, in: *Le Pianiste*, Paris, Nr. 10, 1833 – 1834, S. 146.

„Il avait à peine étudié les elemens de l’harmonie chez son père, qu’à dix ans une famille noble l’emmena à Prague, où il resta sept ans dans une des meilleurs universités. Il y étudia avec fruit la littérature ancienne et moderne; et profita beaucoup des soins d’un bénédictin, qui lui fit faire l’exercice de tous les contre-points“¹.

Nach einem Aufenthalt in Hamburg, wo er Philipp Emanuel Bach kennengelernt hat, und nach mehreren Jahren in Brüssel und in Berlin, reiste er endlich 1786 nach Paris:

„... et partit ensuite pour Hambourg, où il eut le bonheur plus grand de voir Emmanuel Bach, et d’y recevoir de ses conseils... Après ces deux années, pendant lesquelles son talent prit de grands développemens, il se rendit à Berlin, et ce fut de là qu’il vint enfin à Paris.

C’était vers 1786; et à cette époque, la capitale de la France n’était pas, à beaucoup près, celle du monde musical. Dussek, comme nous l’avons dit ailleurs, fut un de ceux qui contribuèrent à répandre à Paris le gout de la musique instrumentale“².

Später ging Dussek aufgrund der Napoleonischen Kriege nach England:

„Une révolution politique est si peu favorable aux arts, que Dussek, qui n’avait pas adopté la France pour nouvelle patrie, n’hésita pas à passer en Angleterre“³.

Als Dussek nach Preußen kam, begann dort seine Freundschaft mit dem Prinz Louis-Ferdinand:

„Il revint ensuite en Prusse, où l’attendait une de ces amitiés qui ne finissent qu’avec la vie. Hélas! La guerre, ce jeu des rois, termina celle-ci bien promptement, et le prince Ferdinand, chez qui la bravoure égalait l’amabilité, fut enlevé bien jeune à la gloire et au monde musical“⁴.

1802 fand diese Freundschaft jedoch ein jähes Ende, als der Prinz in Saalfeld umgebracht wurde. Johann Ladislaus Dussek starb dagegen am 20. März 1812.

3.2 Dusseks Klavierspiel

Dieser hochgeschätzte Klavierspieler erweist sich als sehr musikalisch. Was das Publikum beim Auftritt von Dussek faszinierte, ist sein edler, erhabener Stil, seine Kunst, auf dem Klavier zu singen, die Zartheit und Brillanz seines Spiels. Er ist

¹ Charles Chaulieu, J.-L. Dussek, in: *Le Pianiste, Paris, Nr. 10, 1833 – 1834, S. 146.*

² *Ibidem, S. 146.*

³ *Ibidem, S. 147.*

⁴ *Ibidem, S. 148.*

mit gar keinem Spieler zu vergleichen. So hat Charles Chaulieu in „Le Pianiste“ die Erscheinung von Dussek als Konzertspieler beschrieben:

„Quant à l’exécution, il a montré aux concerts qu’il a donnés dans les deux dernières années de sa vie – à la vive sollicitation de ses amis, et presque contre son gré, - il a montré, disons nous, tout ce qu’une grande habileté, un jeu sage, un goût parfait, peuvent produire d’impression, lorsque ces qualités atteignent la perfection. La grâce particulière avec laquelle il *chanta*t sur son instrument n’a été égalée par personne“¹.

Was an ihm noch auffällt, ist sein Aussehen. Dussek war ziemlich dick. Das zeigen Bilder. Was aber die Bilder nicht vermitteln: Dussek hatte dicke Hände mit massiven und fleischigen Fingern von abnormaler Breite. Zur Kritik des Baus seiner Hand wird Folgendes gesagt:

„Tout son corps avait prodigieusement grossi; son buste qui est chez tous les pianistes en donne une idée. Ses doigts énormes, mais très éfilés, semblaient devoir couvrir plusieurs touches, et pourtant!...“².

3.3 Dussek als Komponist

Selbstverständlich gilt es neben dem Klaviervirtuosen vor allem den Komponisten zu entdecken. Dussek hat 12 Konzerte, 26 Sonaten, 6 Sonatinen, sowie 9 vierhändige Sonaten, Rondi, Fantasien, Variationen und ein Andante in B-Dur, op. 62: la consolation, Duos für 2 Klaviere, zumindest 40 Sonaten mit Violine, 12 Sonatinen mit Violine, 20 Klaviertrios komponiert. Wir vervollständigen diese Werkliste mit dem Klavierquartett op. 56 in Es-Dur und dem Klavierquintett op. 41 in f-Moll. In dem folgenden Zitat werden diese zwei Stücke beschrieben:

„Son quatuor en *mi* bémol, et son quintette en *fa* mineur marquaient une nouvelle direction, savoir: que le piano, loin d’être comme autrefois isolé des accompagnemens, soit qu’ils fussent *ad libitum*, soit qu’ils fussent à *solo*, que le piano disons-nous, y formait avec les autres instrumens un ensemble complet où toutes les parties remplissaient continuellement un rôle important.

Ce plan de composition, adopté généralement depuis, offre un intérêt bien plus grand et des ressources que l’on chercherait en vain dans les morceaux concertans et à solos successifs. Dans le quatuor, le premier allegro est du genre noble et un peu froid, mais dans le quintette, il est énergique et passionné. Les deux adagios sont

¹ Charles Chaulieu, *J.-L. Dussek*, in: *Le Pianiste*, Paris, Nr. 10, 1833-1834, S. 150-151.

² *Ibidem*, S. 149.

travaillés comme composition, et les deux rondos sont des modèles de suavité et de bon goût“¹.

3.4 Veröffentlichung der Klavierschule

Johann Ladislaus Dussek sowie Ignaz Pleyel als Mitarbeiter veröffentlichten 1797 eine Klavierschule „Methode pour le Pianoforte“. Von Dussek stammt auch die englische Ausgabe, die den folgenden Titel trug: „Introduction to the art of playing the pianoforte“.

Dussek hat seine Klavierschule im Vergleich mit der französischen Ausgabe mit manchen nützlichen Bemerkungen versehen und bedeutende Verbesserungen darin vorgenommen. Die Klavierschule wurde dann ins Deutsche übersetzt.

Auf dem Titelblatt ist die Figur einer Klavierspielerin abgebildet. Vermutlich wollte der Verfasser auf diese Weise zeigen, wie man sich vor das Pianoforte setzen sollte. Die Bildelemente charakterisieren die typische Haltung des Körpers und der Hände beim Klavierspielen.

Die Finger beider Hände liegen auf den Tasten. Besonders erkennbar ist dies bei der rechten Hand. Man sieht auch den gehobenen Blick der Klavierspielerin, der nicht gerade auf die Finger, sondern auf das Notenbuch gerichtet zu sein scheint. Man bemerkt schnell, dass das Äußere der Klavierschule schön gedruckt ist.

3.5 Der Inhalt der Klavierschule

Was den Inhalt der Klavierschule betrifft, wird zunächst die Benennung der Noten, der Pausen nach ihrer Zeitgeltung angegeben. Dann wird von „des Agrémens, de l’expression du goût“ gehandelt, worunter „die Verzierungen“ zu verstehen sind. Auf S. 7 wird von dem Triller gehandelt, eigenartigerweise „Cadence“ genannt. Benennungen wie „Cadence“ oder „Tremblement“ sind seit Couperins Zeiten üblich und sind mit Dussek noch nicht aus der Mode gekommen. Dussek erklärte selbst, dass die „Cadence“ mit der oberen Note beginnen soll und der „Tremblement“ dagegen mit der unteren Note:

„Il y a différentes sortes de cadences, elles s’exécutent en frappant tandis qu’on soutient la note principale, le ton ou le demi ton audessus le battement procède de la note audessous“².

¹ Charles Chaulieu, J.-L. Dussek, in: *Le Pianiste, Paris, Nr. 10, 1833-1834, S. 147-148.*

² J.L. Dussek, *Methode pour le Pianoforte, Paris, 1797, S. 7.*

3.5.1 Die Tabelle als Reformidee

Für eine bessere Kenntnis der Tastatur gibt Dussek auf S. 9 ein „Tableau du Clavier“. Damit können die Schüler sich gewöhnen, alle in der Musik angegebenen Noten auf der Klaviatur zu finden.

Es ist keine leichte Sache, da die Noten in allen Schlüsseln erscheinen, das heißt nicht nur in gewöhnlichen Schlüsseln wie dem Bassschlüssel und dem Violinschlüssel, sondern auch in solchen Schlüsseln wie dem F-Schlüssel auf der dritten Linie, der Basstenorschlüssel heißt, dem C-Schlüssel auf der vierten Linie, Tenorschlüssel, auf der dritten, Altschlüssel, auf der zweiten, Mezzosopranschlüssel und auf der ersten, Sopranschlüssel.

Zwar macht Dussek auf diese Weise die Struktur des Notensystems klar, damit der Schüler es schnell und sicher auffasse und am frühesten den gewünschten Grad von Lesefertigkeit erwerbe.

Der Schüler sieht wie die Notenköpfe auf- und niederrücken, von Linie zu Zwischenraum, von Zwischenraum zu Linie, und wie der Stufengang im Liniensystem stufenweise der Folge der Tasten entspricht. Dennoch muss man diese Tabelle als eine Reformidee betrachten, denn bisher kannten die Klavierpädagogen diese Notentafel nicht.

3.5.2 Der Umfang der Klaviatur

Ebenfalls bemerkt man, dass das Klavier einen Umfang von fünf Oktaven hatte. Als Dussek seine Klavierschule 1797 herausgab, wurde die Klaviatur von vier Oktaven auf fünf erweitert, nämlich von F bis f'''. Die Mitte zwischen diesen beiden Tönen ist zwischen h und c'. Bezüglich der Sitzposition vor der Mitte ist hier zu empfehlen, dass man ein wenig nach der linken Seite rücke, so dass man nicht genau dem c' gegenüber sitze, sondern zwischen h und c'.

3.5.3 Haltung des Körpers und der Hände

Im zwölften Abschnitt wird von der Haltung des Körpers, der Hände und den Bewegungen der Finger gehandelt. Man muss sich so vor das Klavier setzen, dass die Ellenbogen auf gleicher Höhe der Klaviatur sein sollten.

Bezüglich der Entfernung vom Klavier verlangt Dussek, dass man sich so weit vom Instrument setzt, dass die Hände sich leicht bewegen können. Die Entfernung vom Instrument muss so beschaffen sein, wie die Größe eines Fußes:

„Il faut être assis de façon que les coudes soient à la hauteur de la superficie des touches, et le corps à une distance suffisante du bord du clavier, pour que les mains

puissent passer de droite à gauche, de gauche à droite et se croiser même, sans que le corps y oppose un obstacle, ce qui suppose environ un pied d'éloignement¹.

Man vermeide einen gesenkten Kopf und einen gebogenen Rücken sowie die Beweglichkeit der Schultern:

„Il faut éviter l'abaissement de la tête, la courbure du dos, la contraction de la poitrine par les épaules, qui doivent toujours être abaissées et effacées, pour conserver le maintien et la grâce convenables, ainsi que pour la liberté de la respiration, qu'il est important pour la santé de ne pas gêner et comprimer; même en exécutant les choses qui semblent les plus difficiles².

Über die Stellung der Hand wird Folgendes gesagt: Sie muss natürlich gerundet sein, mit leicht gekrümmten Fingern:

„Les mains doivent être placées au dessus des touches, les doigts pliés aux premières phalanges et très légèrement recourbés aux secondes de façon que la totalité de la main prenne une forme arrondie³.

Es hat diese Anschlagsart, d.h. die betreffenden Tasten mit den Kuppen der Finger anzuschlagen, viele Vorteile. Eugen Tetzl erwähnt in seinem Buch „Das Problem der modernen Klaviertechnik“ drei Vorteile:

„1. die größere Sicherheit, die richtigen Tasten zu treffen, 2. die Vermeidung eines Anschlagsgerausches auf prallender Finger, 3. die Möglichkeit, den Widerstand der Taste beim Niederdrücken zu beurteilen und etwa noch im letzten Augenblick zu beeinflussen⁴.

Was der Daumen betrifft, stellt Dussek die folgende Regel auf: der Daumen muss leicht gebogen sein, damit er möglichst nicht die Nachbartaste mitberühre:

„Le pouce doit être un peu recourbé...“⁵.

Nun geht Dussek zur Bewegung der übrigen Finger über. Die erste Sorge eines Klavierspielers ist die Anordnung aller fünf Finger auf nebeneinanderliegenden Tasten. Das heißt, beim Anschlag eines Fingers sollten die anderen vier Finger die benachbarten Tasten berühren, ohne sie zu drücken. Hier muss man nur bedauern, dass die Klavierschule es nicht erwähnt, dass sie diese Regel nicht für alle Fälle verlangt.

¹ J.L. Dussek, *Methode pour le Pianoforte*, Paris, 1797, S. 13 – 14.

² *Ibidem*, S. 14.

³ *Ibidem*, S. 14.

⁴ Eugen Tetzl, *Das Problem der modernen Klaviertechnik*, Leipzig, 1909, S. 30.

⁵ J.L. Dussek, *Methode pour le Pianoforte*, Paris, 1797, S. 14.

Spielt man im Umfang von fünf Tönen, so kann man alle fünf Fingerspitzen über die Tasten bringen. Spielt man aber in größerem Umfang, so können die Finger nicht mehr über die Tasten geraten. Um die Lücke dieser Regel auszufüllen kann man wohl sagen: alle fünf Finger sollten auf benachbarten Tasten liegen dann und nur dann, wenn man im Umfang von fünf Tönen spielt.

„Quand un doigt est placé sur une touche, les quatre autres, doivent correspondre aux quatre touches voisines et en toucher la superficie, sans pourtant les enfoncer“¹.

3.5.4 Vom Anschlag

Dusseck beschreibt dann den Anschlag. Dabei hebe man ein bisschen den Finger an seiner Wurzel in die Höhe, ohne Ausstreckung desselben. Nachdem man den Finger oberhalb der Taste hält, welche er zu spielen hat, fällt dann derselbe Finger senkrecht auf die entsprechende Taste:

„Pour les faire résonner, il faut que le doigt s’élève sans s’allonger, un peu au dessus du niveau du clavier et qu’il frappe la touche en tombant perpendiculairement“².

Nachdem der Finger angeschlagen hat, geht er sofort in die Höhe, aber nur wenn ein anderer anschlägt. In der Klavierschule von Dussek findet man diese Spielweise ausdrücklich verlangt, die außer Geltung gesetzt wird, wenn die erste Taste gehalten bleiben soll, besonders nach dem Anschlag einer zweiten Taste:

„Quand un doigt a frappé une touche, il faut qu’il se relève et la quitte en même tems qu’un autre doigt frappe la note suivante, à moins que cette note doive être soutenue, pour résonner conjointement avec celle qui l’a précédée“³.

Das soeben Gesagte ist unzureichend, da in dieser Regel der Hinweis fehlt, dass man eine solche Spielweise nur beim Legato ausführen sollte. Es ist die Frage, wieso der Finger genau so lange warten muss, bis der andere anschlägt. Nur das Legato bedingt diese Spielweise.

Dabei erwähnt Dussek auch nicht, dass es andere Anschlagsarten gibt, bei denen man geneigt ist, anders zu spielen. Das Staccato zum Beispiel kann man nur spielen, wenn sich die Töne etwas voneinander absondern. Besonders sollte man darauf Rücksicht nehmen, dass man den fünften Finger immer biegt. Gewiss kann man so eine größere Kraft des kleinen Fingers entwickeln:

¹ J.L. Dussek, *Methode pour le Pianoforte*, Paris, 1797, S. 14.

² *Ibidem*, S. 14.

³ *Ibidem*, S. 14.

„Il est essentiel surtout pour le petit doigt, qu’il se recourbe en quittant la touche et en se relevant, pour obtenir un degré de force qui supplée à sa faiblesse naturelle et pour conserver la position que nous venons d’expliquer“¹.

Dann fügte Dussek Folgendes hinzu: wer überhaupt lange Nägel trägt, sollte sie abschneiden. Weil bei langen Nägeln ein hässliches Nebengeräusch entsteht, das Klappern auf den Tasten:

„On doit avoir le soin de tenir ses ongles un peu courts pour éviter le bruit qu’il pourroient produire en attaquant les touches“².

3.5.5 Aufgabe des Oberarms und der Finger

Sehr wichtig ist es für Dussek, dass man beim Klavierspiel sich bemüht, den Oberarm unbeweglich zu halten:

„Il faut que l’élève n’oublie pas qu’en transposant sa main sur le clavier, soit à droite ou à gauche, l’avant-bras seul doit agir, et que la partie comprise depuis l’épaule au coude doit être immobile“³.

Die Frage, die hier auftaucht ist, ob man die hier verlangte Regel abändern muss, wenn man ein Klavier mit einem größeren Umfang benützt.

Man kann zwar auf einem Klavier mit fünf Oktaven spielen, ohne dass sich der Oberarm mitbewegt, aber wer auf einem heutigen Klavier spielen will, dem stellt sich diese Aufgabe nicht leicht dar. Die Hände brauchen mehr Freiheit, um die höchsten und die tiefsten Töne erreichen zu können, besonders seitdem die Klaviatur erweitert wurde.

Es ist nicht zufällig, dass sich auf dem Bild auf S. 15 eine Klavierhandhaltung dargestellt findet. Die Finger beider Hände sind liegend auf den Tasten, ohne sie zu drücken, gezeichnet. Selbstverständlich hatte Dussek die Absicht, mit diesem Bild die richtige Position der Finger auf dem ehemaligen Pianoforte zu zeigen.

Man bemerke die Stellung der Hand, die natürlich gerundet ist. Die Finger sind so abgebildet, dass man den Eindruck gewinnt, dass sich die fünf Finger von jeder Hand einer Anzahl von fünf Noten gegenüber finden, welche diatonisch aufeinanderfolgen: C, D, E, F, G.

Nach den gezeichneten Tasten ist es möglich, den Umfang des Pianoforte zu bestimmen. Hier ist wesentlich, dass es sich um ein Klavier mit einem Umfang von F bis zum c''' handelt.

¹ J. L. Dussek, *Methode pour le Pianoforte*, Paris, 1797, S. 14.

² *Ibidem*, S. 14.

³ *Ibidem*, S. 15.

Die Mitte zwischen beiden Tönen ist a. Hier ist auch zu ersehen, dass es vier und eine halbe Oktave gibt. Aus der Tatsache, dass die letzte Tabelle, das sogenannte „Tableau du clavier“, einen Umfang von fünf Oktaven von F bis zum f''' hatte, darf man schließen, dass beide Umfänge, das heißt der Klavierumfang der Tabelle und der Klavierumfang des Bildes nicht übereinstimmen.

Im Prinzip haben die Finger die Aufgabe, die vorgezeichnete Stellung über der Klaviatur einzunehmen. Das geschieht mit Quintgriffen, indem man den Daumen der rechten Hand und den kleinen Finger der linken Hand auf den C-Tasten liegen lässt, den Zeigefinger der rechten Hand und den vierten Finger der linken Hand auf den D-Tasten, die dritten Finger in beiden Hände auf den E-Tasten, den vierten Finger der rechten Hand und den Zeigefinger der linken Hand auf den F-Tasten und schließlich den kleinen Finger der rechten Hand und den Daumen der linken Hand auf den G-Tasten.

Das Bild bringt mit sich einige Fünffingerübungen. Nun hat der Schüler Passagen auszuführen, welche aus Achtelnoten bestehen, die in diatonischer Ordnung, sei es auf- oder abwärts, folgen.

Wenn diese Übungen erarbeitet werden, erlangen die Finger eine gewisse Geschicklichkeit. Dabei muss man jeden Takt mehrere Male hintereinander spielen. Diese Übungen müssen anfangs sehr langsam gespielt werden. Dann schreite man zu rascherem Tempo fort, bis zur größten möglichen Schnelligkeit.

3.5.6 Das Studium der Dynamik

Die Übungen müssen auch in allen Graden von Stärke gespielt werden. Man sollte mit den Pianissimo anfangen, dann mit den Abstufungen des Crescendo bis zum Fortissimo fortschreiten und später nach einem Decrescendo mit dem Pianissimo enden.

Besonders schwierig sei der nächste Schritt: alle Abstufungen vom Pianissimo bis zum Fortissimo einschließlich des Crescendo und Diminuendo müssen möglichst fein sein.

Mit anderen Worten muss die Intensität der Töne stufenweise anwachsen oder abnehmen. Die Hauptschwierigkeit liegt darin, wenn jeder folgende Ton mit dem geringsten Wechsel des Grads der Intensität stärker beziehungsweise schwächer sein muss. Das erfordert eine gewisse Intelligenz und Geschicklichkeit des Spielenden.

Dussek widmet zwar dem Studium der Dynamik große Sorgfalt. Er hat sich die Aufgabe gestellt, den Sinn für eine mannigfaltige Tonstärke beim Schüler auszubilden, vom schwächsten Ton bis zum Stärksten. Daraus wird ersichtlich, dass das neue Pianoforte viele Möglichkeiten im Bereich der Tonbildung besitzt. Das bekennt Dussek auch in seiner Klavierschule:

„Il paroît convenable après avoir indiqué les principes de la position de la main, de donner quelques exercices propres à la délier. On observe qu'on doit repeter chacun de ces exercices en raison de la difficulté qu'on trouvera en les exécutant.

Il faut s'exercer à les faire le plus longtems et le plus vite possible, d'abord très legerement et avec beaucoup de douceur, et arriver par le Crescendo au Fortissimo que l'on soutiendra quelques momens pour revenir par le Diminuendo, au Pianissimo tel que l'on avoit commencé, plus la gradation est longue à se developper et plus l'exécutant manifeste par la d'intelligence et d'habileté¹.

3.5.7 Aus der Seele zu spielen

Zu den Bedingungen eines erfolgreichen Klavierstudiums gehört auch die Fähigkeit, aus der Seele zu spielen. Dussek behauptet, dass es nur durch verschiedene Anschlagsarten möglich sei, seelisch zu arbeiten. Der Schüler muss dabei auch begreifen, dass es beim Klavierspiel nötig sei, alle Grimassen wegzulassen:

„Et les élèves doivent bien sentir que l'expression ne tient pas aux grimaces, mais que l'âme la transmet aux doigts, qui seuls, pas les différentes modifications de leur toucher, parviennent à donner à chaque morceau de Musique l'expression qui lui convient².

Es ist zu bedauern, dass Dussek bei dieser Regel nicht versucht hat, alle Möglichkeiten des Klavieranschlags darzustellen. Wir haben schon angedeutet, dass das Pianoforte ein so empfindliches Instrument ist, dass man eine reiche Fülle von Möglichkeiten im Bereich des Anschlags hat.

3.5.8 Regeln für die Fingersetzung

Bei der Bestimmung der Regeln für die Fingersetzung ist es für Dussek nötig, eine ruhige Lage der Hand beizubehalten. Er fügt dann hinzu, dass keine wiederholte Note mit einem Finger gespielt werden darf, ausgenommen die Doppelnoten oder Akkorde:

„La position de la main ne doit jamais être déplacée, et que la répétition d'une note ne sçaurait se faire à l'aide d'un seul doigt, excépté dans le cas des doubles notes ou accords³.

¹ J. L. Dussek, *Methode pour le Pianoforte, Paris, 1797, S. 16.*

² *Ibidem, S. 15.*

³ *Ibidem, S. 18.*

Dusseck macht uns darauf aufmerksam, dass die Zahl der aufeinanderfolgenden Noten, sei es aufwärts oder abwärts, oft größer ist, als die Fingerzahl der Hand. Man hat nur fünf Finger.

Deswegen sollte man, wenn zum Beispiel eine Folge von dreißig Noten vorkommt, das Untersetzen des Daumens anwenden um die notwendige Veränderung in der Lage für die übrigen Finger zu bewirken. Denn der Daumen kann leicht unter die anderen Finger hinschlüpfen, ohne die Lage der Hand zu verändern.

Man kann nicht das geringste vorwerfen, wenn Dussek behauptet, dass die Kunst der Fingersetzung hauptsächlich auf dem guten Gebrauch des Daumens beruhe. Genauer gesagt, er verlangt bei jeder Stelle, welche mehr als fünf aufeinanderfolgenden Noten enthält, den Daumen unter die anderen Finger zu setzen, um die unzureichende Anzahl der Finger einer jeden Hand zu ersetzen:

„Mais comme nous n'avons que cinq doigts, et que souvent il se presente des passages qui ont trente notes de suite, alors il faut regarder comme une Règle invariable et sans exception, que soit en montant, soit en descendant, l'assistance, ou plutôt le déplacement du pouce seul, suffit pour effectuer le changement nécessaire de position dans les autres doigts, le pouce glissant avec facilité sous eux sans déplacer la position propre de la main. Il resulte des observations précédentes, que l'art du doigter consiste principalement à bien entendre le vrai maniement du pouce“¹.

3.5.9 Sieben Regeln für Skalenpassagen

Dem Grundsatz des Daumenuntersatzes zufolge gibt Dussek sieben allgemeinen Regeln für die Fingersetzung von Tonleitern.

Erste Regel: für das Aufsteigen der rechten Hand in Tonarten mit Kreuzen. In jeder Tonart, die entweder Kreuze oder gar keine Vorzeichnung hat, muss der Daumen im Aufsteigen stets auf die Tonika und Quarte gesetzt werden:

„Dans chaque clef ou se trouvent des Dièzes, ou dans les Clefs naturelles, le pouce en montant doit être toujours placé sur la tonique et les quatrièmes notes“².

¹ J. L. Dussek, *Methode pour le Pianoforte*, Paris, 1797, S. 18-19.

² *Ibidem*, S. 19.

Dann erwähnt Dussek die 3 Ausnahmen von dieser Regel: cis-Moll, Fis-Dur und fis-Moll. Da die Tonika in cis-Moll und Fis-Dur und fis-Moll eine schwarze Taste ist. In den folgenden Beispielen C-Dur, c-Moll, G-Dur, g-Moll, D-Dur, d-Moll, A-Dur, a-Moll, E-Dur, e-Moll, H-Dur und h-Moll hat Dussek die Anfangsbuchstaben T und Q unter die Tonika und Quarte in jeder Tonart gesetzt:

„Il faut excepter de cette règle les tons de l’ut # mineur et de fa #, majeur et mineur dont nous parlerons plus bas, afin de mieux familiariser les Elèves aux expressions techniques nécessaires à employer, nous avons cru devoir, dans les exemples suivants, placer les Lettres initiales T et Q sous la tonique et la quatrième note de chaque Clef¹.”

Zweite Regel: für das Herabsteigen der rechten Hand in Tonarten mit Kreuzen. In der zweiten Regel verlangt Dussek Folgendes: in jeder Tonart, die ein oder mehrere Kreuze enthält, muss man im Herabsteigen mit der Rechten mit dem kleinen Finger anfangen, und dann setzt man den vierten Finger auf das letzte Kreuz.

Nach dem Gebrauch des Daumens muss die folgende Taste den dritten Finger bekommen. Dussek hat jedes letzte Kreuz, welches in der herabsteigenden Skala auf die Tonika folgt, in den Beispielen mit X bezeichnet:

„Dans tous les passages des Clefs dièzes, qui descendent avec la main droite, commencez avec le petit doigt et placez toujours le 4^{em} doigt sur le dernier dièze, puis laissez le troisième doigt suivre le pouce, pour rendre ceci encore plus intelligible, il faut observer qu’on entend par dernier dièze, la note qui en descendant la Game suit immédiatement la tonique².”

Da Fis-Dur, fis-Moll und cis-Moll Ausnahmen von der ersten Regel im Aufsteigen sind, so müssen sie auch als Ausnahmen im Absteigen gelten:

„Comme le ton de Fa #, majeur est une exception à notre règle en montant, la même exception a lieu en descendant, et il en est de même pour les tons de Fa # mineur, et d’ut # mineur³.”

Eine Ausnahme findet auch statt, wenn die Passage nur bis zum letzten Kreuz geht, wo der zweiten Finger statt des vierten auf das letzte Kreuz gesetzt wird:

„Si le passage ne descend pas plus bas que ce que nous appelons le dernier dièze, il faut employer le second doigt au lieu de celui indiqué par la règle⁴.”

¹ J. L. Dussek, *Methode pour le Pianoforte*, Paris, 1797, S. 19.

² *Ibidem*, S. 21.

³ *Ibidem*, S. 22.

⁴ *Ibidem*, S. 22.

Geht aber eine Passage nur um eine Note tiefer als das letzte Kreuz, so setze man den dritten Finger:

„Si un passage descend une note plus bas que le dernier dièze, servez vous du troisième doigt“¹.

Dritte Regel: für das Aufsteigen der rechten Hand in Tönen mit Been. Hier muss man immer den Daumen auf C und F setzen. Diese Regel hat keine Ausnahme:

„Placez toujours le pouce sur les ut et sur les fa. Cette règle n'est soumise a aucune exception“².

Vierte Regel: für das Herabsteigen der Rechten in Tonarten mit Been. Hier muss man stets den vierten Finger auf B und den dritten auf Es setzen. Auch diese Regel ist ohne Ausnahme:

„Placez toujours le 4^{em} doigt sur le si b et le 3^{em} doigt sur le mi b. Cette règle est encore sans exception pour les passages ordinaires“³.

Fünfte Regel: für das Aufsteigen der linken Hand in Tonarten mit Kreuzen und Been. Man soll mit dem kleinen oder fünften Finger anfangen und nach dem Daumen soll man den Dritten auf die Sexte setzen, den Vierten auf die Sekunde, so dass der Daumen immer auf die Quinte und die Tonika kommt:

„Pour monter avec la main gauche dans le ton d'ut majeur où mineur, dans celui de fa majeur ou mineur, et dans tous les tons où il y a des Dièzes, commencée par le petit doigt et ensuite mettez le troisième sur la sixième note, et le quatrième sur la seconde note, de manière que le pouce vienne toujours sur la quinte et sur la tonique“⁴.

H-Dur und h-Moll, Fis-Dur und fis-Moll sind Ausnahmen von dieser fünften Regel:

„Les tons de si et de fa # majeur et mineur font exception à cette règle“⁵.

¹ J. L. Dussek, *Methode pour le Pianoforte*, Paris, 1797, S. 23.

² *Ibidem*, S. 23.

³ *Ibidem*, S. 25.

⁴ *Ibidem*, S. 26.

⁵ *Ibidem*, S. 26.

Sechste Regel: für das Herabsteigen mit der linken Hand in Moll- oder Dur-Tonarten mit Kreuzen oder Been. Man soll den Daumen auf die Tonika und die Quinte setzen:

„Pour descendre avec la main gauche dans les Tons d’ut et de ré majeur ou mineur, ainsi que dans les autres tons en dièzes soit majeurs ou mineurs, il faut mettre le pouce sur la tonique et sur la quinte“¹.

H-Dur und h-Moll, Fis-Dur und fis-Moll sind Ausnahmen von dieser Regel:

„Les tons de si et fa # majeurs et mineurs font exception à cette règle“².

Siebente Regel: für das Ab- und Aufsteigen mit der linken Hand in Tonarten mit Been. Man sollte im Aufsteigen den dritten Finger auf die Tonika, den vierten auf die Quarte setzen, und im Absteigen den Daumen immer nach der Tonika und Quarte. Die Moll-Tonarten mit Been sind Ausnahmen von dieser Regel:

„Pour monter et descendre de la main gauche dans les Tons majeurs où il y a des Bemols a la Clef (excepté ceux compris dans la règle 6^{em}) mettez le 3^{em} doigt sur la tonique et le quatrième doigt sur la quarte; et en descendant mettez toujours le pouce après la tonique et après la quatrième note.
Les Tons Mineurs ou il y a des Bémols après la Clef font tous exception à cette règle“³.

Dieses waren die Regeln für Skalenpassagen. Ab S. 28 gibt der Verfasser einige Regeln für die Fingersetzung, wenn die Passagen in ihrem Fortschreiten nach oben und dann nach unten gehen oder umgekehrt.

Und ab S. 33 gibt Dussek die leichteste und einfachste Art, die gebrochenen Passagen zu spielen. Dann wird von Passagen in Doppelgriffen gehandelt. Schließlich folgen die Kunstwörter, die sich auf das Tempo und auf die Art des Vortrags beziehen.

¹ J. L. Dussek, *Methode pour le Pianoforte*, Paris, 1797, S. 27.

² *Ibidem*, S. 27.

³ *Ibidem*, S. 27-28.

Das Ende der Klavierschule führt uns zur neuen Lehre des bedeutenden deutschen Theoretikers Joh. Philipp. M. Kirnberger (1721-1783): „Nouvelle Manière d’accorder le Piano-Forte et le Clavecin“. Hier wird die neue Art, das Piano-Forte und das Cembalo zu stimmen, gelehrt.

Es sei noch erwähnt, dass die Klavierschule von Dussek von größtem Einfluss auf die künstlerische Entwicklung des Klavierspieles ist. Man kann nicht bestreiten, dass die englische und deutsche Übersetzung von Dusseks Klavierschule ein Beweis ist, wie allgemein zu dieser Zeit der Wunsch nach einer Vertiefung des Klavierstudiums sich fühlbar macht.

Kapitel 4

Johann Ludwig Adam

Wenn von den Klavierschulen in Frankreich gesprochen wird, gilt Johann Ludwig Adam (1758-1848) mit der Veröffentlichung der „Methode de piano du Conservatoire“ in Paris 1804 als Vertreter der Generation seiner Zeit.



Nach Arthur Pouguin ist Johann Ludwig Adam:

„Le créateur et pendant près d’un demi-siècle, le chef de l’école française de piano“¹.

Seit dem Erscheinen von Adams Klavierschule besitzen wir für diese Zeit eine zuverlässige Grundlage für das Klavierspiel von diesem Klaviervirtuosen. Es wird aber immer außerordentlich schwierig wenn nicht gar unmöglich bleiben, sich anhand seiner überlieferten Klavierschule vorzustellen, wie das Spiel dieses berühmten Klaviervirtuosen tatsächlich geklungen hat. Bevor wir aber an die Besprechung seiner Klaviermethode herantreten, möchten wir noch einige wichtige Lebensdaten anführen.

4.1 Wichtige Lebensdaten

Am 3. Dezember 1758 wurde Adam zu Muttersholtz bei Schlettstadt im Elsass geboren. Er ging zu dem damals als deutscher Organist hoch geschätzten Sixtus Hepp (1766-1770). Ganz jung kam er nach Paris, wo er als Student bei Johann Friederich Edelmann (1742-1724) gewesen sein soll. Georges de Saint-Foix schreibt dazu:

„Arrivé à Paris à l’âge de dix-sept ans, il semble avoir choisi pour maître Edelmann“².

Auch ist es anzunehmen, dass Adam in dieser Zeit einen intensiven Kontakt zu Gluck, der schon im Zenith seiner Karriere war, gefunden hat. Adelaïde de Place berichtet dazu:

„Jean-Louis Adam arriva encore adolescent à Paris, où l’on dit qu’il eut le bonheur de rencontrer Gluck, alors au sommet de sa gloire, et avec lequel il se lia d’amitié“³.

Eine Bemerkung von Adolphe Adam, dem Sohn, bezieht sich ebenfalls auf die Freundschaft zwischen Ludwig Adam und Gluck. Die Opern von Gluck waren durch Adams Bearbeitungen für Klavier oder Cembalo erhältlich:

„Ami et protégé de Gluck, il réduisit pour le clavier et le piano tous les opéras de ce grand maître à leur apparition“⁴.

¹ Arthur Pouguin, *Adolphe Adam, Paris, 1877, S. 19.*

² Georges de Saint-Foix, *Jean-Louis Adam, in: La Revue Musicale, Nr. 8, Paris, 1925, S. 210.*

³ Adelaïde de Place, *Jean-Louis Adam, in: Le Piano, Nr. 8, Paris, 1994 – 1995, S. 80.*

⁴ Arthur Pouguin, *Adolphe Adam, Paris, 1877, S. 19.*

Adam hat ein arbeitsreiches Leben geführt und widmete sich mit Begeisterung der Klavierkomposition und dem Pianoforteunterricht¹.

4.2 Die ersten Kompositionen

In Pouguins Darstellung der ersten Kompositionen Adams kommt François J. Fétis (1784-1871), selbst ein bedeutender Musiker, mit der Bemerkung zu Wort, dass man noch nie solche Werke wie die zwei konzertanten Symphonien für Harfe und Klavier mit Violine gehört habe, die im Concert Spirituel aufgeführt worden seien:

„Arrivé à Paris à l'âge de dix-sept pour y professer la musique, il débuta par deux symphonies concertantes pour harpe et piano avec violon, qui furent exécutées au concert spirituel, et qui étaient les premières que l'on eût entendues en ce genre“².

In Bezug auf die Werke von Adam seien auch die 12 Walzer op. 11 genannt. Es findet sich in „Tablettes de Polymnie“ eine Stelle, die sich auf Adams Walzer bezieht. Es wird behauptet, dass zu keiner Zeit solche Musik geschrieben wurde wie diese Walzer aber auch, dass sie selbst für die Klavierspieler im Anfangsstadium empfehlenswert seien:

„...de trouver des walses qui réunissent plus de grâces, de gaieté et d'esprit que celles que nous annonçons. Elle ne sont d'ailleurs pas très difficiles et peuvent convenir aux personnes qui ont deux ans de leçons“³.

Sodann wird festgestellt: hat der Schüler im Klavierspiel eine gute Technik erworben, so ist es Zeit mit „la grande Sonate...“ op. 10 von Adam anzufangen. Diese Sonate wird nur für Fortgeschrittene empfohlen. Nur solche Schüler können im Allgemeinen leisten, was Adam in diesem Fall von ihnen verlangt, Geschwindigkeit und Präzision:

„... l'exécuter avec la rapidité et la précision nécessaires“⁴.

¹ M. Vogeleis, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsass*, Straßburg, 1911, S. 696.

² Arthur Pouguin, *Adolphe Adam, Paris, 1877*, S. 20.

³ In: *Tablettes de Polymnie, Paris, Janvier 1810*, S. 16.

⁴ *Ibidem*, S. 13.

4.3 *Erster Klavierprofessor*

Neben seiner Kompositionstätigkeit trat er am 20. Mai 1797 als Klavierprofessor in dem seit zwei Jahren von Bernard Sarrette gegründeten Pariser Konservatorium auf. Erst drei Jahre später wurde er angeblich zum Professor erster Klasse ernannt:

„Les professeurs de notre école musicale étaient alors divisés en trois classes, sans doute au point de vue du traitement. A son entrée, Louis Adam fut compris parmi les professeurs de deuxième classe; trois ans après, en 1800, il devint professeur de première classe“¹.

4.4 *Die Gründung des Pariser Konservatoriums*

Es sei nicht verschwiegen, dass das Konservatorium ursprünglich 1792 ausschließlich zur Ausbildung von Schülern als Bläser der Nationalgarde eröffnet wurde². Im Buch von Danièle Pistone „La musique en France de la révolution à 1900“ findet sich eine eingehende Darstellung bezüglich der Gründung des Pariser Konservatoriums:

„Il provient de la musique de la garde nationale elle-même formée d’une quarantaine de musiciens des ci-devant gardes françaises réunis par Bernard Sarrette“³.

Damals hieß das Konservatorium „école nationale de musique militaire“. Wie die spätere Benennung „Conservatoire de Musique“ uns lehrt (von conservare, erhalten), ist es ein Ort, wo man die musikalische Kunst erhalten oder pflegen kann.

Was die Administration betrifft, gehörten ihr fünf Inspektoren an: François-Joseph Gossec, A. E. Grétry, Etienne H. Méhul, Jean-François Lesueur und Luigi Cherubini.

Allmählich wurde die Anzahl der Studenten immer größer. 1725 sollte das Konservatorium ca. 600 Schüler kostenlos unterrichten, in einigen Abteilungen sollten Mädchen zugelassen werden.

Am Anfang wurde die Ausbildung zur Kunst auf Knaben und Jünglinge eingeschränkt. Später wurde Unterricht für Mädchen erteilt, allerdings bloß im Singen und Klavierspiel.

¹ Arthur Pouguin, *Adolphe Adam, Paris, 1877, S. 20.*

² Harold Bauer, *The Paris Conservatoire some Reminiscences, in: The Musical Quarterly, Bd. 33, 1947, S. 533.*

³ Danièle Pistone, *La musique en France de la révolution à 1900, Paris, 1979, S. 34.*

Das weibliche Geschlecht könne nämlich, seiner Natur nach, den Unterricht nicht auf die für das männliche vorgeschriebene Weise durchführen. Deutlich drückt dies Chaulieu in seiner Zeitschrift „Le Pianiste“ aus, wenn er schreibt, dass es für das weibliche Geschlecht nötig sei, Klavierspielen zu können aber sinnlos, sich Wettbewerben zu unterziehen und Klavierlehrerinnen zu werden:

„Qu’il y ait au conservatoire une classe de piano pour les demoiselles qui chantent ; qu’il y en ait une d’harmonie pratique pour l’accompagnement, cela est juste et même nécessaire; mais les admettre au concours, en faire des professeurs, cela est au moins inutile, et nous espérons démontrer, dans un article à part, que cela est absurde et en opposition avec les intentions du gouvernement qui a fondé l’école pour le chant et la déclamation“¹.

Genannt seien die wichtigsten Leiter des Konservatoriums: Bernard Sarrette von 1795 bis 1814, François-Louis Perne von 1816 bis 1822, Luigi Cherubini von 1822 bis 1842.

4.4.1 Der Lehrkörper

1795 zählt man 115 Professoren, davon 14 für Solfège, 19 für Klarinette, 6 für Flöte, 4 für Oboe, 12 für Fagott, 12 für Horn, 2 für Trompete, 1 für Posaune, 1 für Tuba, 1 für Pauken, 8 für die Geige, 4 für Violoncello, 1 für Kontrabass, 6 für Cembalo, 1 für Orgel, 3 für Vokalisation, 6 für Gesang und 7 für Komposition.

Wie man sieht, gab es noch keinen Unterricht für Pianoforte. Erst ab 1797 wurde mit Johann L. Adam, François Adr. Boieldieu (1775-1834), und Emanuel Louis Jadin (1768-1840) als Professoren eine Pianoforte-Klasse aufgestellt.

Da die Darstellung eines Entwicklungsganges des Pariser Konservatorium uns allzuweit von dem eigentlichen Thema dieser Arbeit abbringen könnte, begnügen wir uns an dieser Stelle darauf, auf das reichliche und instruktive Material, das M. Lassabathie in seinem Buch „Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation“ 1860 zur Darstellung bringt, hinzuweisen.

¹ Charles Chaulieu, *Concours du Conservatoire*, in: *Le Pianiste*, Paris, Nr. 11, 1833-1834, S. 163.

4.4.2 Veröffentlichung von Methoden

Mit Hilfe der Lehrkräfte, und unter der Leitung von Bernard Sarrette, wurde gefordert, Unterrichtswerke in das Arbeitsprogramm des Instituts aufzunehmen und diese im Magasin de Musique zu verlegen¹.

Nach der Bewilligung der Prüfungskommission des Pariser Konservatoriums wurden 14 Methoden veröffentlicht und übersetzt:

„Sous sa direction, le Conservatoire publia une collection de 14 méthodes, rédigées dans un même esprit pour toutes les études musicales. Chaque traité, préparé par des professeurs spéciaux, était soumis à une commission d'examen chargée de les coordonner pour former un ensemble dialectique; ils ont été traduits dans presque toutes les langues de l'Europe“².

Als erste Methode erschien 1800 „Principes élémentaires de musique pour servir à l'étude dans cet établissement“ von Agus, Catel, Cherubini, Gossec, Langlé, Lesueur, Méhul und Rigel³. Kurz danach folgte „Solfèges“. Dann erschienen andere Methoden in dieser Reihenfolge:

- „Traité d'Harmonie“ von Catel 1801.
- „Méthode pour le Cor“ von Frédéric Duvernoy 1802.
- „Méthode de Clarinette“ von X. Le fèvre 1802.
- „Méthode de violon“ von Baillot 1802.
- „Nouvelle méthode de Basson“ von Ozi 1803.
- „Méthode de chant...“, von Richer, Garat, Gossec, Méhul, Ginguéné, Langlé, Planta de Guichard und Cherubini.
- „Méthode de Flûte“ von Hugot und Wunderlich 1804.
- „Méthode de Violoncelle et de basse d'accompagnement“ von Baillot 1804.
- „Méthode de Piano“ von Ludwig Adam 1804.
- „Méthode de 1^{er} et 2nd cor“ von H. Domnich.
- „Méthode de plain-chant à l'usage des églises de France“ von M. Roze 1814.
- „Méthode de serpent adoptée par le Conservatoire impérial de musique pour le service du culte et le service militaire“ 1814.

¹ Walter Kolneder, *Die Gründung des Pariser Konservatoriums*, in: *Die Musikforschung*, Bd. XX, 1967, S. 57.

² M. Lassabathie, *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclaration*, Paris, 1860, S. 42.

³ Pierre Constant, *Le Magasin de Musique à l'usage des fêtes nationales et du Conservatoire*, 1895, S. 157.

Man kann nicht bestreiten, dass erst seit der Gründung des Pariser Konservatoriums und mit der Veröffentlichung der Methoden die Rede von einer tatsächlichen „école française“ sein kann.

Lassabathie behauptet in seinem Buch „Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation“, dass es von diesem Zeitpunkt an eine feste Doktrin, einen regelmäßigen Unterricht, eine Gesamtheit von Methoden gab, die von die bekanntesten Professoren vertreten wurde.

Die lang umstrittene französische Kunst wurde von der Nationen anerkannt, die heute den französischen Komponisten würdigen, indem sie den Franzosen ihre Werke geben, und den französischen Professoren, indem sie sie um Lektionen bitten werden, indem sie ihre Methoden untersuchen, als auch den französischen Künstlern, indem sie sie mit Gunst empfangen, oft selbst, indem sie ihnen überragende Triumphe verleihen:

„De la fondation du conservatoire date réellement l’Ecole française, car, à partir de ce moment, il y eut une doctrine fixe, un enseignement régulier un ensemble de méthodes composées par les Maîtres les plus renommés. En un mot, il y eut un art français, longtemps contesté mais enfin reconnu par les nations rivales qui aujourd’hui rendent hommage à nos compositeurs en nous en empruntant leurs ouvrages, à nos professeurs en venant leur demander des leçons, en étudiant leur méthodes; à nos Artistes en les accueillant avec faveur, souvent même en leur décernant d’éclatants triomphes“¹.

Keine anderen Worte können so gut die französischen Musikmethoden loben. Hier erhebt sich die folgende Frage: Wie sahen aber die Meinungen aus, über Ludwig Adams Klaviermethode?

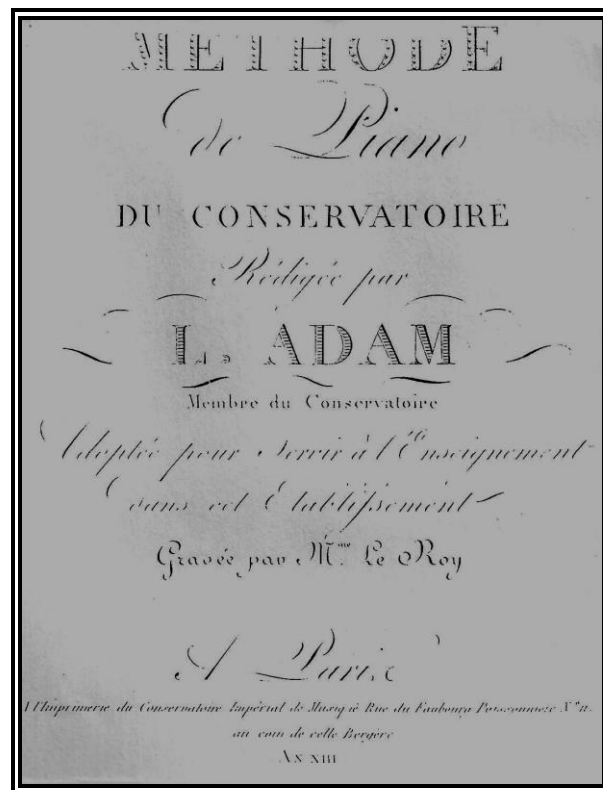
In der AmZ steht, dass die Erscheinung dieses bedeutenden Werkes ein neuer Beweis sei, dass die Kultur der Künste Riesenschritte mache, wenn sie Sache des Staats werde“².

¹ M. Lassabathie, *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation*, Paris, 1860, S. 81.

² In: *AmZ, Pianoforteschule des Conservatorium der Musik in Paris*, Leipzig, Nr.9, Juli 1807, Sp. 689.

4.5 Adams Klaviermethode

Bereits 1798 veröffentlichte Adam mit Ludwig Wetzel Lacnith (1773-1820) bei Sieber in Paris die „Methode ou principe général du doigté pour le forte-piano“. Nachdem das Pariser Musikonservatorium errichtet wurde, wurde sie 1804 als die praktischste Methode eingeführt¹.



Die Methode erschien in mehreren französischen Ausgaben, außerdem in deutscher, italienischer und spanischer Übersetzung und wurde in mehr als 20 000 Exemplaren verbreitet. Fetis hat 5 Ausgaben gezählt:

„Peu d'ouvrages élémentaires ont eu une vague semblable à celle que celui-ci a obtenue. Près de 20000 exemplaires ont été livrés au public dans l'espace de vingt-cinq ans. Cette vogue était mérité sous le rapport de l'exposé des principes du doigté, qui n'avait jamais été si bien fait. Une cinquième édition de cet ouvrage, revue avec soin par l'auteur, a été publiée à Paris en 1831“².

¹ M. Vogeleis, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsass*, Straßburg, 1911, S. 696.

² Pierre Constant, *le Magasin de Musique à l'usage des fêtes nationales et du Conservatoire*, Paris, 1895, S. 160.

In Pierre Constants Buch „Le Magasin de Musique à l’usage des fêtes nationales et du conservatoire“ findet sich ein Bericht über Ludwig Adams Klavierschule, der uns das genaue Datum gibt, als sie zum Mittel im Klavierunterricht am Pariser Konservatorium aufgenommen wurde:

„Gossec, Méhul, Cherubini, Adam, Catel, Gobert, L. Pradère, Jadin et Edler, membres de la commission pour l’élaboration de cette méthode en conférence, la rédaction à L. Adam le 16 germinal an XII (6 avril 1804). Après examen, elle fut adoptée sur le rapport de Méhul en assemblée générale, le 21 germinal et l’usage en fut décidé par arrêté du 23“¹.

Etienne H. Méhul (1763-1817), ein bedeutender Inspektor, bezeichnete die Klavierschule als ein „excellent ouvrage classique“. Er lobte in Adam sowohl den Lehrer als auch den Klaviervirtuosen:

„Les préceptés, les exemples, les reflexions et les conseils renfermés dans cet ouvrage sont tels qu’on devait les attendre d’un artiste doublement estimé comme professeur et comme virtuose“².

An anderer Stelle hat Méhul darauf hingewiesen, inwiefern Studenten davon profitieren können, um viele Probleme zu vermeiden und die Vervollkommnung des Klavierspiels zu erreichen:

„Les élèves attentifs qui suivront la route que M. Adam leur trace, éviteront facilement les écueils qui arrêtent ou qui retardent la marche des progrès et ils arriveront rapidement à cette perfection d’exécution qui se reconnaît aux qualités inséparables d’un bon style et d’un bon goût délicat“³.

4.6 Die nachfolgende Generation

Hier scheint der Ort, Adams berühmteste Schüler zu erwähnen. Die Besten seiner nachfolgenden Generation und Schüler galten zugleich als die besten französischen Klaviervirtuosen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wie zum Beispiel Friedrich Kalkbrenner, Charles Chaulieu, Merland, Henri le Moine, Herold Vater und Sohn, François Benoit, Callias, Rougeot, Breval Sohn, Bresson, Saint-Belin u. a. In „Le Pianiste“ steht:

¹ J. L. Adam, *Méthode de Piano du Conservatoire*, Paris, 1804, S. 1.

² *Ibidem*, S. 1.

³ Pierre Constant, *Le Magasin de Musique à l’usage des fêtes nationales et du conservatoire*, Paris, 1895, S. 160.

„A cette époque, le titre d'élève du Conservatoire, et pour le piano spécialement d'élève de M.L. Adam, était un passeport pour la capitale comme pour la province“¹.

Offenbar verlief Adams Laubfbahn als Klavierlehrer nicht immer wie erwünscht, abgesehen von der turbulenten Zeit des Kriegs und der dadurch bedingten zeitweiligen Schließung des Konservatoriums. 1816 wurden die Türen wiedergeöffnet aber mit der neuen Bezeichnung „Ecole royale“ und unter der Leitung von François-Louis Perne (1772-1832). Dennoch wurde Adam als Lehrer der Klavierklasse für Damen angestellt.

Aber im ersten Jahr nach dem Krieg war in Frankreich die Klage über Geldmangel so überwältigend, dass Adam als Professor des Pariser Konservatoriums weniger Geld erhielt. Das schreibt Adélaïde de Place in ihrem Artikel über Johann Ludwig Adam:

„La France ruinée par les incessantes guerres napoléoniennes se relevait mal et des réductions de budget s'imposaient un peu partout: le conservatoire ferma provisoirement ses portes pour les rouvrir en 1816 sous le nom d'Ecole royale, dirigée par François-Louis Perne. Adam réintégra aussitôt ses fonctions, prenant en charge la classe de piano des femmes, mais avec des appointements sérieusement réduits“².

Man muss nur die recht bedeutende Anzahl von Schülern Adams betrachten, die den ersten Preis am Konservatorium gewonnen haben – wie zum Beispiel Kalkbrenner, Chaulieu, Merland, Henri le Moine, Beck, Gasse und Renaud d'Alen – als Beweis für seine gute Lehrtätigkeit.

Friedrich Kalkbrenner war der erste, der mit einer Komposition von Adam den ersten Preis gewonnen hat. Adam wurde aufgefordert, ein einzelnes Musikstück zu schreiben, um damit dann öffentlich Wettbewerbe bestreiten zu können. 1801 schrieb Adam die Sonate op. 8, die die Teilnehmer in öffentliches Konzert vortrugen und sie strebten danach, durch ihre technischen Fähigkeiten zu glänzen und den Wettbewerb zu gewinnen. Chaulieu behauptete:

„Lorsqu'en 1801 on décida, au Conservatoire, que les élèves joueraient le même morceau au concours, ce qui devait produire une plus grande précision dans le jugement des prix, L. Adam fut chargé, par le comité, de composer une pièce d'étude, et ce fut cette année que Kalkbrenner remporta le premier prix avec le plus grand éclat. Cette pièce forme le premier morceau de la deuxième sonate de l'op. 8 d'Adam. Elle est remarquable par son brillant, sa difficulté et la clarté du style, qualité qui distingue d'ailleurs toutes les productions de cet habile artiste“³.

¹ Charles Chaulieu, *Concours du Conservatoire de Musique*, in : *Le Pianiste*, Nr. 11, Paris, 1833-1834, S. 163.

² Adélaïde de Place, *Jean-Louis Adam* in: *Le Piano*, Nr. 8, 1994 -1995, S. 80.

³ Charles Chaulieu, *L. Adam*, in: *Le Pianiste*, Paris, Nr. 7, 1833-1834, S. 114 - 115.

Adams berühmtester Student war sein eigener Sohn Charles-Adolphe, dessen späterer Ruhm den seines Vaters bei weitem übertraf. Charles-Adolphe war zu Lebzeiten seines Vaters ebenfalls als Kompositionslehrer am Pariser Konservatorium tätig:

„...son fils, Adolphe Adam, fut grâce au ‚Chalet‘, au ‚Postillon de Longjumeau‘, au ballet de ‚Giselle‘ récemment repris à l’Opéra, l’un des compositeurs les plus couramment appréciés vers le milieu du siècle passé“¹.

M. Vogeleis erwähnt in dem Abschnitt zur Biographie von Adam:

„Im November 1829 wurde der von Schülern und Kollegen geschätzte Lehrer zum Ritter der Ehrenlegion ernannt“².

Erst am 10. September 1842, nach einer 45-jährigen Lehrtätigkeit, wurde er Inspektor des Klavierunterrichts und zwei Monate später zog er sich vom Unterricht zurück. Adam starb am 8. April 1848.

4.7 Der Inhalt der Klavierschule

Ganz gewiss hat sich Louis Adam die Aufgabe gestellt, ein Lehrbuch für Schüler des Konservatoriums der Musik in Paris zu schreiben und darin den Unterrichtsstoff von den Anfangsgründen an derart technisch wie musikalisch zu entwickeln, dass sie ausreichend vorbereitet werden, um das Studium der Werke von Mozart, Clementi, Scarlatti, Ph. E. Bach und J. S. Bach erfolgreich beginnen zu können.

Johann Ludwig Adam war der Meinung, dass der Schüler die Anfangsgründe der Musik vorher gründlich kennen müsse, ehe er den Mechanismus dieses Instruments lerne³:

„Nous improvons une vieille routine toujours nuisible à l’avancement des élèves qui étudient le fortépiano, c’est celle de leur enseigner les élémens de la musique en même tems que le mécanisme de cet instrument. Comment est-il possible qu’un élève ayant aucune instruction en musique, puisse apprendre à la fois, la valeur des notes, la mesure, plusieurs clefs, la connaissance du clavier, le doigter etc? n’est-ce pas lui donner du dégoût pour un art dans lequel il serait peut être distingué si on lui en eut applani les difficultés? L’expérience a prouvé que les élèves qui ont été

¹ Georges de Saint-Foix, *Jean-Louis Adam*, in: *Revue Musicale*, Bd. VI, Juni 1925, S. 209.

² M. Vogeleis, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsass, Straßburg, 1911, S. 696.*

³ In: *AmZ, Pianoforteschule des Conservatorium der Musik in Paris, Leipzig, Nr. 9, Juli 1807, S. 691.*

enseignés de cette manière, ont toujours été devancés, en moins de deux ans d'études, par ceux qui étaient préalablement instruits dans les principes élémentaires. Nous ne démontrerons donc point les principes de la musique dans cet ouvrage, parce qu'il est absolument nécessaire, et c'est une règle générale, que les élèves les connoissent parfaitement avant de commencer l'étude d'un instrument¹.

Wir haben natürlich nicht vor zu beweisen, dass die zeitgenössische Pädagogik beim Klavierunterricht ganz anders ist. Heutzutage muss aber der Pädagoge, der Kinder der ersten Schuljahrgänge betreut, es verstehen, den Unterricht zu erleichtern. Mit anderen Worten muss man vermeiden, einen Anfänger mit zu vielen Kenntnissen zu überschütten.

Wir fühlen uns verpflichtet, Adams Methode etwas ausführlich zu behandeln. Wir können nicht besser verfahren, als wenn wir den Inhalt vollständig angeben und dabei unsere Anmerkungen kurz anfügen.

Wirft man jetzt einen prüfenden Blick auf den Aufbau des Lehrgangs Adams und die Art seiner praktischen Ausführung durch Übungen und Stücke, wird man 12 Abschnitte finden.

Am Anfang steht ein „Tableau général du clavier“, worauf zugleich die Tonleiter für alle Instrumente und Stimmen mit ihren Schlüsseln angegeben ist.

Es wurde behauptet, dass diese sehr instruktive Tabelle das Verhältnis der Tasten zu den Singstimmen, Saiten- (Bogen-) und Blas-Instrumenten darstelle². Diese Idee stammt eigentlich von Dussek.

4.7.1 Die Kenntnis der Tasten

Im ersten Abschnitt „de la connaissance du clavier“ werden sowohl die Tastenordnung als auch die Zeichen #, b und ihr Gebrauch erklärt. Wesentlich gilt für Adam die Kenntnis der Tasten als erste Phase der Grundausbildung. Sechs F-Tasten und fünf C-Tasten sind zu finden. Dies erklärte er mit folgenden Worten:

„La touche blanche placée avant les trois noires se nomme fa et celle avant les deux noires s'appelle ut. Voilà six fa, et cinq ut déjà trouvés³.“

Auf S. 64 sind die unterschiedlichen Bezeichnungen zur Erlernung der Tasten durch die einfachen und doppelten Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen für den Anfänger verwirrend und unklar.

¹ J.L. Adam, *Méthode de Piano du Conservatoire, Paris, 1804, S. 1-2.*

² In: *AmZ, Pianoforteschule des Conservatorium der Musik in Paris, Leipzig, Nr.9, Juli 1807, S. 691.*

³ J.L. Adam, *Méthode de Piano du Conservatoire, Paris, 1804, S.4.*

Dass Adam alle Noten hinschreibt und darunter die Namen derselben zeichnet, um dem Schüler die erste Übung im Notenlesen zu verschaffen, ist vielleicht nicht die beste Methode, einem Anfänger die Kenntnis der Noten beizubringen.

Die Noten der Untertasten sind hier als ganze Noten dargestellt, damit sie besser ins Auge fallen und nicht nach ihrem Wertverhältnis. Hier ist das Notenlernen keine an sich sehr leichte Sache.

Die Noten d, g und a haben durch die einfachen und doppelten Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen 5 Benennungen. Während c kein bb habe, e kein x, f kein bb, h kein x¹. Adam schreibt:

„L'ut n'a point de double bémol“².

4.7.2 Haltung des Körpers und der Hände

Im zweiten Abschnitt „De la position du corps“ und im dritten Abschnitt „Règles pour placer les mains sur le clavier“ wird gezeigt, wie die Schüler, wenn sie spielen, ihren Körper und ihre Hände zu halten haben.

Was die Höhe des Sitzes betrifft, muss der Lehrer jeden Fall individuell beurteilen. Denn Adam verlangt, dass der Schüler sich so hoch setzt, dass seine Füße den Boden erreichen können. Die Füße sollten nicht hin und her pendeln.

Erstmalig spielt die Handhaltung mit erhöhtem Ellenbogen eine große Rolle. Niemals zuvor wurde eine solche Handhaltung gefordert. Adam sagte:

„La hauteur de tous les Piano étant à peu près la même, celle des sieges est subordonnée à la taille des personnes - Il faut que les pieds soient toujours appuyés et jamais pendans - qui doivent s'en servir, il faut lorsqu'elles seront assises, que leur coudes soient un peu plus élevés que le niveau du clavier“³.

Um die Handhaltung mit erhöhtem Ellenbogen zu verstehen, wie es Adam verlangte, muss man sich klarmachen, dass das damalige Ideal des Klaviertons offensichtlich ein anderes war als früher.

¹ In: *AmZ, Pianoforteschule des Conservatorium der Musik in Paris, Leipzig, Nr.9, Juli 1807, S. 691.*

² *J.L. Adam, Methode de Piano du Conservatoire, Paris, 1804, S.4.*

³ *Ibidem, S.7*

Erst als nach 1770 das Fortepiano in Paris aufkam, erst als Klaviervirtuosin durch die Lande riesten und in immer größeren Sälen konzertierten, da änderte man diese für das Cembalo charakteristische und geeignete Handhaltung mit Ellenbogen und Handgelenk auf gleicher Höhe und schuf durch den hohen Ellenbogen einen stärkeren Klang.

Es versteht sich von selbst, wenn der Arm auf den Finger drückt, so gewinnt man an Tonstärke. Diese allgemeine Tendenz zum Forte-Klang des neuen Hammerklaviers war nicht aufzuhalten.

Dann verlangt Adam die gerundete Handhaltung. Man sollte das Handgelenk weder zu hoch noch zu niedrig halten. Die ersten und zweiten Fingergelenke sollten sich leicht biegen. Besonders sollte man darauf achten, ohne Steifheit zu spielen:

„Pour que la main soit bien posée; il faut comme nous l’avons dit, (Article 2), que les coudes soient un peu plus élevés que le niveau du clavier, et que les mains soient légèrement inclinées vers les touches depuis le haut de l’avant bras jusqu’aux phalanges des doigts, ne pas trop lever ni baisser le poignet; recourber très légèrement aux secondes, de sorte que la main prenne une forme arrondie; il faut la soutenir du côté du petit doigt où elle est toujours portée à fléchir, et surtout prendre garde que les doigts ne se roidissent, et que les mains ne paroissent embarrassées sur le clavier“¹.

4.7.3 Regeln für die Skalafingersetzung

Das vierte Kapitel enthält, laut der Überschrift „du doigter des gammes“, die Regeln der Fingersetzung in den Skalen. Zur Übung sind vorerst C-Dur, G-Dur, D-Dur, A-Dur, E-Dur, H-Dur, c-Moll, g-Moll, d-Moll, a-Moll, e-Moll und h-Moll mit richtigem Fingersatz abgedruckt. Der Verfasser empfiehlt auch sehr den Gebrauch des Daumens und mit allem Recht:

„L’usage du pouce est le seul régulateur pour tous les doigts possibles: il oblige à maintenir les autres doigts dans une position gracieuse et toujours légèrement recourbés afin qu’il puisse passer dessous librement“².

Dann fangen die besonderen Regeln dazu an und zwar mit den aufsteigenden Tonleitern für die rechte Hand:

„Dans une gamme montante le pouce doit toujours être placé sur la 1^{re}, et 4^{me} notes du ton“³.

¹ L. Adam, *Methode de Piano du Conservatoire, Paris, 1804, S.7.*

² *Ibidem, S.9.*

³ *Ibidem, S.10.*

Der Fingersatz für die C-Tonleiter wird in der Ordnung aufgestellt 1.2.3.1.2.3.4, weil der Daumen der rechten Hand immer auf die erste und vierte Note der aufsteigenden Tonartsleiter kommen muss. Der Anfänger sollte in allen folgenden Tonarten denselben Fingersatz beibehalten: C-Dur, G-Dur, D-Dur, A-Dur, E-Dur, H-Dur, c-Moll, g-Moll, d-Moll, a-Moll, e-Moll und h-Moll. Die Tonartsleitern treten im Quintenzirkel auf. Dann folgen die Tonarten im Umfang von 3 Oktaven.

Später folgt der Gebrauch der Finger in absteigender Linie: 1.,4.3.2.1.,3.2.1. in der rechten Hand. Die Tasten werden mit der linken Hand in absteigender Linie mit der folgenden Fingersetzung angeschlagen 1.2.3.,1.2.3.4.

Es wäre besser, in der rechten Hand statt mit dem Daumen gleich mit dem Zeigefinger anzufangen in allen Tonleitern, die von einer Obertaste ausgehen:

„Toutes les gammes bémolisées excepté celle de fa, commencent par une touche noire, qu'il faut prendre avec le deuxième doigt. En montant il faut toujours placer le pouce sur les fa et les ut comme dans le ton de fa“¹.

Man muss auch darauf achten, dass der Daumen immer auf die C und F Taste kommt. Das gilt für die 6 folgenden Tonleitern von C an gerechnet, also: C-Dur, F-Dur, B-Dur, Es-Dur, As-Dur, Des-Dur, c-Moll, f-Moll, b-Moll, es-Moll, as-Moll und des-Moll.

Es wurde behauptet, dass ab S. 21 Übungen für beide Hände in entgegengesetzten Läufen kommen, welche schöner aussehen, als sie klingen². Nun kann man jede Tonleiter vom gegebenen Grundton aus spielen. Auch ungewöhnliche Skalen wie Gis-Dur, Dis-Dur, Ais-Dur, Fes-Dur und des-Moll sind abgedruckt.

Auf S. 9 findet man schon verschiedene Regeln und darunter auch eine, von der sich die vorhergehende Applikatur ableitet. Der Daumen sollte einfach nicht auf die Obertasten gesetzt werden, welches keine gute Stellung der Hand gibt. Die Benutzung des Daumens ist unbequem, weil sie den Spieler zu einer hohen Armhaltung zwingt:

„Le deuxième principe pour doigter les gammes est de ne jamais toucher les touches noires avec le pouce ou le petit doigt“³.

Normalerweise werden solche Tonarten wie C-Dur, G-Dur, D-Dur, A-Dur, F-Dur und B-Dur genügend an Stücken verschiedensten Charakters geübt.

¹ L. Adam, *Methode de Piano du Conservatoire, Paris, 1804, S.74.*

² In: *AmZ, Pianoforteschool des Conservatorium der Musik in Paris, Leipzig, Nr. 9, August, 1807, S. 722.*

³ *J.L. Adam, Methode de Piano du Conservatoire, Paris, 1804, S.9.*

Für die übrigen Tonarten besteht der Übungstoff lediglich aus einigen Stückchen. Aber besonders für solche Tonarten wie Gis-Dur, Dis-Dur, Ais-Dur, Fes-Dur und des-Moll, die „Les tons non usités“¹ genannt sind, ist gar kein Übungsstück vorhanden.

Was ins Auge fällt ist, dass jede Note ihre Versetzungszeichen hat, obwohl die Vorzeichnung am Anfang des Beispiels steht. Tonartsleitern sind immer mit zwei Benennungen belegt. In der AmZ steht hierzu:

„As dur und Gis dur etc. haben zwar einerley Tasten, aber nicht einerley Zeichen, daher kann es nicht genügen, wenn vor der Notenleiter von As dur nur stehet: oder Gis dur“².

Dann wird von den chromatischen Gängen gehandelt.

4.7.4 Die Grundsätze des Fingersatzes

In dem 5. Abschnitt „Principes du doigter en général“ richtet Adam sein besonderes Augenmerk auf die Fingersetzung, weil gerade diese eins von den Dingen ist, die – einmal recht oder unrecht angewöhnt – auf Lebenszeit bleiben.

Unsere Aufmerksamkeit darauf muss sich noch steigern, wenn wir die folgende Bemerkung lesen. Hier wird von der Notwendigkeit der Fingersetzung gehandelt und zwar im Hinblick darauf, dass der Fingersatz die Pharsierung unterstützen sollte, besonders an Legato-Stellen:

„Un des principaux points pour toucher du forte-piano, est de savoir bien lier les sons d’une touche à l’autre, et on n’y parvient que par un bon doigter, et en faisant raisonner les touches avec égalité“³.

Das Folgende lehrt die Grundsätze des Fingersatzes:

1- Man muss das Hinaufsetzen des Daumens und des kleinen Fingers auf die Obertasten vermeiden. Die Hauptsache dabei ist eine richtige Haltung von Hand und Finger:

„On ne posera jamais le pouce sur les touches noires, parceque cela occasionneroit un mouvement continuel de la main, et nuiroit à l’execution.

¹ J.L. Adam, *Methode de Piano du Conservatoire, Paris, 1804, S. 23.*

² In: AmZ, *Pianoforteschool des Conservatorium der Musik in Paris, Leipzig, Nr. 9, Juli 1807, S. 720.*

³ J.L. Adam, *Methode de Piano du Conservatoire, Paris, 1804, S. 151.*

Le seul cas où on le puisse, c'est lorsqu'il y a beaucoup de dièzes ou bémols à la clef, et que la main se trouvera forcée d'être entièrement placée sur les touches noires, de même on ne se servira pas du petit doigt sur une touche noire, à moins qu'il n'y en ait 2, 3 ou 4 de suite sans pouvoir placer le pouce sur une touche blanche¹.

Es ist sicher unmöglich mit diesen Fingern, welche kleiner als die anderen sind, hohe und weitentfernte Tasten zu spielen ohne Handverdrehung. Die Benutzung des Daumens oder des kleinen Fingers auf einer Obertaste würde die übrigen Finger in eine verkrampfte Haltung zwingen. Wenn wir den Daumen auf schwarze Tasten setzen, sind wir gezwungen, die übrigen Finger stark einzuziehen.

Der Verfasser empfiehlt eine Fingersetzung, nach welcher der Daumen und der kleine Finger nie auf die Obertaste kommen und gibt zahlreiche Ausnahmen für die rechte und linke Hand.

2- Es ist nicht erlaubt, einen Finger auf zwei nacheinander folgende Tasten zu setzen:

„L'emploi du même doigt sur deux touches n'est permis que lorsqu'il faut sauter d'une position à une autre, après une pause, ou après une note dont le son doit être détaché de la note suivante, ou quand il y a impossibilité de rendre le passage autrement en observant de ne pas déranger la position de la main qui ne doit faire de mouvement que celui de se porter de droite à gauche ou de gauche à droite².

Auf S. 36 und S. 37 kommen wieder Beispiele zu den Ausnahmen für die rechte und die linke Hand. Bei den Sequenzen spielt Adam alle Sequenzglieder mit dem gleichen Fingersatz, um die Wiederholung bewusster zu machen. Die Stelle für die rechte Hand wird mit der bezeichneten Folge der Finger allerdings schwerlich vorzutragen sein. Warum soll der Daumen von einer Untertaste auf eine Obertaste im dritten und im vierten Takt von d bis es in einer geschwinden Passage steigen. Wir wenden am ehesten denselben Finger auf zwei aufeinanderfolgenden Tasten an, das heißt wir lassen den Finger gleiten, im Übergang von der schwarzen Taste auf die weiße und nicht umgekehrt. Sonst werden einzelne Töne durch das Heben der Hand gestoßen. Es kann eintreten, dass die Tonfolge durch das Anheben des Armes und den Anschlag derselben Finger nicht gebunden scheint.

Bestimmt versucht Adam durch diesen Gebrauch der Finger bei dieser Stelle, jede Handbewegung zu verhindern. Die Hand wird so ruhiger bleiben, obgleich der Daumen auf eine Obertaste zu stehn kommt.

¹ J.L. Adam, *Methode de Piano du Conservatoire, Paris, 1804, S. 34.*

² *Ibidem, S.36.*

Auf diese Weise, und es ist natürlich unmöglich, haben wir bei allen schnellen Bewegungen zu spielen, ohne dass wir mit demselben Finger, mit dem Daumen bei jeder Wiederholung eine Betonung und einen akzentuierten Ton geben. Wir wissen, dass der Daumen für den Anschlag von Tönen im Forte besser geeignet ist.

Man sollte darauf achten, dass die einzelnen Töne nicht gestoßen werden. Man sollte den Anschlag des Daumens von einer Untertaste auf eine Obertaste sowie das Heben der Hand vermeiden.

So muss man auf die Qualität des Klanges, auf eine fließende Bewegung der melodischen Linie und auf eine deutliche Artikulation der Finger achten. Dabei sollten auch die einzelnen Töne nicht gestoßen werden. Johann Ludwig Adam sagt selbst:

„Il faut s’attacher principalement à faire de l’effet et à rendre les traits d’exécution ou de chant selon l’intention de l’auteur, sans nuire à la position de la main, ni à la facilité que les doigts doivent toujours conserver“¹.

Das Streben nach einem fließenden Legato kommt bei diesem Fingersatz leider nicht in Frage. Ein gesangliches Legato wird nur durch einen richtigen Fingersatz und eine verbindende Bewegung des Handgelenks erreicht. Der Fingersatz wird dann sequenzmäßig versetzt und in schnellem Tempo angewandt.

Die anderen Fingersatzregeln können wir wie folgt zusammenfassen:

3- Der Daumen ist der einzige Finger, über welchen einer der übrigen Finger (den 5. ausgenommen) gesetzt werden kann²:

„Nous avons dit que le pouce était le seul doigt sur lequel on put passer l’un des autres“³.

4- Die Finger sollten bei viele Noten auf einer Taste gewechselt werden:

„Quand on aura la même note à répéter plusieurs fois de suite dans un mouvement vif, il faut alors employer deux, tantôt trois et quatre doigts“⁴.

5- Es ist sehr vorteilhaft, das Ablösen auf einer Taste oder das Unterschieben eines anderen Fingers anzuwenden:

¹ J.L. Adam, *Methode de Piano du Conservatoire, Paris, 1804, S. 34.*

² In: *AmZ, Pianoforteschool des Conservatorium der Musik in Paris, Leipzig, Nr. 9, August 1807, S. 722.*

³ J.L. Adam, *Methode de Piano du Conservatoire, Paris, 1804, S. 37.*

⁴ *Ibidem, S. 40.*

„Lorsqu'on doit soutenir la vibration du son et conserver la position de la main sans passer les doigts les uns sur les autres, il faut substituer un doigt à un autre sur la même touche“¹.

4.7.5 Die letzten Abschnitte

Das fünfte Kapitel „Principes du doigter, en general“ enthält auch viel Wertvolles über die Fingersetzung von Quarten, Quinten, Sexten und Oktaven. Die Fingersetzung beim ein-, zwei- und dreistimmigen Triller wird ebenso eingeführt wie die Fingersetzung bei Vorschlägen. Dann folgt der Fingersatz für Akkorde und bei gehaltenen Doppelnoten.

Die Suche nach dem schönen Klang wird in dem 6. Abschnitt nicht ganz entwickelt. Obwohl die Überschrift „de la manière de toucher le piano et d'en tirer le son“ lautet, enthält dieser Abschnitt keine Hinweise über das Geheimnis des guten Klavierklangs. Wie kann man mit all diesen Nebengeräuschen dem Klavier einen schönen Ton entlocken? Diese auftauchende Frage wird hier leider nicht gelöst.

Selbstverständlich war zu dieser Zeit das Ideal der Forte-Klang des neuen Hammerklaviers. Adam macht uns aber in diesem Abschnitt darauf aufmerksam, dass durch die Vergrößerung der Tonstärke leider eine Verringerung der Tonschönheit eintreten kann. Adam warnt auch davor, dass bei Forte- und Fortissimo-Stellen das Geräusch der Tasten umso stärker wird:

„La plupart de ceux qui touchent du Forte Piano, frappent de toutes leurs forces sur le clavier pour faire les *forte* ou *fortissimo*; ce défaut est communément celui des accompagnateurs qui n'ont pas assez d'exécution pour toucher une note.

Nous devons détromper les élèves qui pourroient croire que le moyen d'attaquer l'instrument à force de bras est celui d'en tirer un beau son; une simple observation sur ce procédé vicieux leur démontrera qu'au lieu de sons harmonieux purs on n'entend que le bruit fatiguant des marteaux et du battement des touches“².

Bis heute schreiben viele Klavierpädagogen über diese schon bekannte Hypothese von Adam: die Nebengeräusche beim Klavierspiel. Josef Gat zum Beispiel berichtet mehr über diese Nebengeräusche, die die Schönheit des Klaviertons bestimmen:

¹ J.L. Adam, *Methode de Piano du Conservatoire, Paris, 1804, S. 43.*

² *Ibidem, S. 149.*

„Die Tragkraft des Tones ist um so größer, je geringer die Geräuschwirkung beim Erklingen des Tones ist. Den geräuschlosen Ton empfinden wir als klangvoll und füllig, zu starke Geräusche im Verhältnis zur Lautstärke nehmen dagegen dem Ton seine Klangfülle, wir müssen also unter allen Umständen erreichen, daß in der Fingertechnik das Verhältnis der Geräusche zur Lautstärke von uns bestimmt wird und die Geräusche absichtlich angewandt oder vermieden werden“¹.

Andere Klavierpädagogen erwähnen das Element der Nebengeräusche ebenfalls. Irene Slavin-Davidenkoff schreibt in ihrem Buch „Das Problem der Tonbildung auf dem Klavier“, dass man solche Nebengeräusche kaum als ernst betrachten könne:

„Daß die Schönheit des Klaviertons bestimmt wird durch die Beimischung der Nebengeräusche, die beim Klavierspiel durch die Reibungen der verschiedenen Teile der Tastenmechanik, durch einen Aufschlag des Fingers auf die Taste (oder andere ‚Spielgeräusche‘) hörbar sind, könnte man kaum als ernst betrachten“².

Gleich nach diesem Zitat soll gesagt werden, wie stark doch die Nebengeräusche den Ton beim Klavierspiel beeinflussen: Wer hat das nicht einmal erlebt? Wenn man das Klavierspiel eines Schülers vor der Tür von außen anhörte, bekommt man einen guten Eindruck. Aber nach dem Eintritt in den Musiksaal erlebt man eine große Enttäuschung. Das Spiel des Schülers hat früher irgendwie anders geklungen. Tatsächlich waren die Nebengeräusche durch die Tür abgedämpft.

Der 7. Abschnitt „De la liaison des sons et des trois manières de les détacher“ enthält einige Regeln über die Bindung der Töne und die dreifache Art die Töne abzustoßen.

Der 8. Abschnitt „Du trille, des notes de Goût ou d’agrément“ handelt vom Triller und Vorschlag, der 9. Abschnitt „de la mesure, des mouvemens et de leur expression“ von dem Takt, den Tempi und ihrem Ausdruck, der 10. Abschnitt „de la manière de se servir des pédales“ vom Gebrauch der Züge, der 11. Abschnitt „de l’art d’accompagner la partition“ von Partiturbegleitung und der letzte Abschnitt „du Style“ vom Stil.

4.7.6 Die Wahl der Stücke

Nach diesen Angaben der letzten Abschnitte, nachdem wir nur wenige Bemerkungen angefügt haben, die nötig erschienen, bleibt noch etwas über die Wahl der Stücke zu sagen.

¹ Josef Gat, *Die Technik des Klavierspiels*, Budapest, 1965, S. 197.

² Irene Slavin-Davidenkoff, *Das Problem der Tonbildung auf dem Klavier*, Karlsruhe, 1970, S. 14.

Nach Erlangung einer gewissen Reife ist der Schüler allmählich zur Selbständigkeit erzogen. Er kann nun ganz allein ein Musikstück einüben. Man muss darauf hinweisen, wie viele und verschiedene Komponenten beim Einüben eines Musikstückes erforderlich sind.

Für die Entwicklung der Fähigkeit zum Spiel von Stücken ist es nämlich erforderlich, neben der Beherrschung des Komplexes des visuellen Notenlesens gleichzeitig auch die Orientierung in den Fingersatzkomplexen zu entfalten.

Mit Adams Klavierschule hat der Schüler bereits Vieles über die Beherrschung des Notenlesens, die Art des Anschlags, die Ausarbeitung des Spiels und des Fingersatzes gelernt.

Er ist nun vorbereitet, selbständig zu denken, um neue Stücke zu spielen. Die Wahl der Stücke ist eigentlich eine wichtige Angelegenheit, die allen Schülern Freude und Nutzen bringen kann.

Was das von Adam angegebene Unterrichtsmaterial betrifft, so ist dies der allgemeinen Literatur von bekannten Komponisten wie Mozart, Clementi, Scarlatti, Ph. E. Bach entnommen. Auch findet man drei Fugen von Händel und zwei von J. S. Bach. Die Sammlung enthält auch 2 Eigenkompositionen von Adam „Air Suisse, nommé le Rans des vaches, imitant les echos“ und „la Pastorale“.

Diese Sammlung muss auf die mittelmäßigsten und fortgeschrittenen Schüler berechnet sein, weil die Schüler schon viele schwierige Aufgaben überspringen müssen.

Die Tatsache, dass Adam immer gelobt wurde, wie zum Beispiel in dem folgenden Zitat, weil er zum Einüben nur Meisterwerke gebe, beweist, dass er überhaupt keine leichten Musikstücke als Übungstücke verwendete:

„Outre les soins particuliers que L. Adam apportait à la pureté du doigté ainsi qu'à la netteté du jeu, il faisait en même temps, l'éducation musicale de ses élèves et leur formait le jugement en ne leur permettant l'étude d'aucune composition, non seulement mauvaise, mais même faible. De cette façon, et sans avoir encore étudié les règles de l'art, les jeunes pianistes qui sortaient de sa classe, appréciaient, sans pouvoir encore s'en rendre compte, la qualité des morceaux qu'ils étaient appelés à exécuter. Admirable méthode! Méthode bien agréable à suivre, puisqu'elle consiste à n'étudier que des chefs-d'œuvres“¹.

Man muss staunen über den umfangreichen Lehrstoff, den Adam zusammengestellt hat. Besonders waren die Fugen von Mozart, Händel und S. Bach sehr willkommen².

¹ Charles Chaulieu, L. Adam, in: *Le Pianiste, Paris, Nr. 8, 1833-1834, S. 114.*

² In: *AmZ, Pianoforteschule des Conservatorium der Musik in Paris, Leipzig, Nr. 9, August 1807, Sp. 733.*

Adam hat sehr auf die Auswahl des Unterrichtsmaterials geachtet. Chaulieu sagte, dass es für Adam unabdingbar war, möglichst viele Meisterwerke von verschiedenen Komponisten und Stilen einzubeziehen, statt nur seine eigene Klaviermusik zu unterrichten:

„Ce n'est pas ainsi que procédait l'excellent professeur L. Adam, lui qui faisait jouer la musique des *Cramer*, des *Clementi*, des *Dussek*, des *Steibelt*, *beaucoup plus que la sienne*, et qui voulait que les qualités du style se développassent chez ses nombreux élèves par l'étude des grands modèles“¹.

In dem Artikel in der AmZ von 1807 steht, dass die beigefügte Fingersetzung, die Adam selbst fordert, gut sei. Aber es wird behauptet, dass es besser gewesen wäre, einige Ziffern wegzulassen, die unnötig sind und einfach stören:

„Ohne Kleinigkeiten zu rügen, ist die Bezifferung der Finger gut, jedoch in vielen Fällen unnötig. Ein Spieler, der sich an solche Stücke wagen kann, bedarf nur hier und da einer Andeutung, und wird noch überdies durch die Menge von unnötigen Ziffern sehr gestört“².

Ein Stück muss mit dem richtigen Fingersatz bezeichnet sein. In diesem Aufsatz wird bereits angedeutet, dass nicht jede Note damit versehen sein sollte, wie in der Bach-Fuge, die mit der ganzen Fingersetzung abgedruckt ist. Sonst wird die Aufmerksamkeit des Spielers zu sehr von den Noten abgelenkt.

Noch besser wäre es, wenn der Lehrer den Schüler erst die richtige Applikatur finden lässt, und sie danach, zur Verhütung des Vergessens, darüber schreibt.

Wir glauben, dass es sich lohnt, gewisse Zeit daranzuwenden, den besten Fingersatz auszuprobieren, ehe man ein Stück lernt, dann herauszufinden, wie man die Finger richtig und mit größtem Nutzen gebraucht.

Hat man ein Stück einmal gelernt, so ist es sehr wichtig, den betreffenden Fingersatz unverändert beizubehalten. Es gibt nichts Schlimmeres, als den eingeübten Fingersatz zu ändern.

¹ Charles Chaulieu, *Observations préliminaires du pianiste*, in: *Le Pianiste*, Paris, Nr. 7, 1833-1834, S. 98.

² In: *AmZ, Pianoforteschool des Conservatorium der Musik in Paris*, Leipzig, Nr. 9, August 1807, Sp. 733.

4.7.7 Die Fingersetzung in Bachs cis-Moll-Fuge

Hinsichtlich des Fingersatzes von Adam drängt sich hier sogleich die folgende Frage auf, ob die Stücke in Adams Klavierschule mit dem richtigen Fingersatz bezeichnet sind. Was wir richtigen Gebrauch der Finger, richtigen Fingersatz nennen, misst sich daran, ob sich verschiedene große Meister derselben bedienen würden.

Wir möchten uns auf die Fingersetzung von Adam in J. S. Bachs Fuge beschränken. Sie ist eine der Fugen des größten Klavierwerks aller Zeiten, des „Wohltemperierten Klaviers“. Und es muss als ein Glück betrachtet werden, dass diese Fuge schon 1804 in Jean-Louis Adams Klavierschule erschienen ist.

„Das Wohltemperierte Klavier“ von Bach blieb nicht nur auf deutschen Boden das Fundament des Unterrichts. Dieses grandiose Werk ist überall und bis jetzt die „Bibel“ des Musikers, nicht nur des Klavierspielers allein.

Eigentlich sind die Fugen keine Dilettantenstücke. Man erlernt die Fingersetzung am sichersten an solchen Stücken, die in ausgesprochen kontrapuntischem Stil geschrieben sind. Der Schwerpunkt der Ausführung liegt hier in der Phrasierung. Vorrangige Aufmerksamkeit muss der Melodie geschenkt werden. Der Schwierigkeitsgrad ist außerordentlich hoch, wenn man gleichzeitig zwei, drei oder vier verschiedene Stimmen erkennen lassen muss.

Man muss hier gestehen, dass die Fingersetzung von Adam meisterhaft ist, wie man es von dem rühmlichst bekannten Klavierspieler nicht anders erwarten konnte. Im Allgemeinen ist der Fingersatz nach rationellen Grundsätzen gebildet. Doch gibt es einige Stellen, die anders und leichter bezeichnet werden könnten.

Eigentlich ist das Problem des Fingersatzes so alt wie das Klavierspiel selbst. Es gibt keine strengen Verbote, mit einer anderen Fingersetzung als der vom Verfasser vorgegebenen zu spielen. Der Lehrer muss individuell beurteilen, ob er die Applikatur des Verfassers empfiehlt oder nicht. Hauptsache dabei ist eine bequeme Haltung von Hand und Fingern. Man muss nur von Anfang an lernen, seine Finger auf die rationellste Weise zu gebrauchen.

Wir werden hier die Stellen zeigen, die zu den schlecht bezeichneten gehören. Um sich davon zu überzeugen, werden wir gleichzeitig die Fingersetzung von Takt 10 aus Bachs Fuge in cis-Moll in WTK II auf Seite 214 geben.

Richten wir unser Augenmerk auf das Fis, das vor der zweiten Hälfte des 10. Takts steht. Adams Fingersetzung birgt eine große Gefahr, wenn er den 4. Finger von der schwarzen Taste fis auf die weiße Taste eis gleiten lässt. Man darf nicht vergessen, dass die Taste h inzwischen mit dem Daumen der rechten Hand gehalten bleiben muss. In T. 40-41 befindet sich eine Transposition von T. 10 mit derselben Fingerordnung.

Adam empfiehlt jedoch in T. 39 die Fingersetzung, nach welcher der dritte Finger der rechten Hand auf die Obertaste cis kommt und danach der vierte auf h genommen werden soll. In solchen Notfällen, wo der dritte Finger auf eine schwarze Taste steht, kann man mit dem vierten Finger unter dem dritten die weiße Taste schlagen. Hier ist das Gleiten von einer schwarzen Taste auf eine weiße, das heißt von cis auf h ausgeschlossen, da beide Tasten nicht benachbart sind. Man kann nicht bestreiten, dass der letzte Fingersatz, der sich mit den entsprechenden Tastenlagen verbindet, logischer und richtiger ist.

Die folgenden Stellen können schwerlich vorgetragen werden, T. 25, 28 und 58. Und T. 25 hätte leichter bezeichnet werden können, um den Anschlag des Daumens von der Untertaste h auf die andere Untertaste a zu vermeiden.

Nur noch ein Wort zu T. 58. Warum nimmt Adam auf cis den Zeigefinger? Bei dieser Gelegenheit wurde die Anwendung desselben Fingers auf den aufeinanderfolgenden Tasten nicht vermieden.

4.7.8 Air Suisse, nommé le Rans des vaches...

Nun möchten wir noch einige Worte dem Stück von Adam „Air Suisse, nommé le Rans des vaches imitant les echos“¹ widmen. Wir haben es mit einer Tremolo-Etüde in 64tel-Noten zu tun. Wir finden im ganzen Stück nur die Form von akkordlichen Tremolos, in C-Dur mit Lagenwechsel ohne eine einzige Modulation, deren Mechanik allein auf dem technischen Prinzip der Unterarmrollung basiert.

Diese Art des Tremolos wird durch Schütteln des Unterarms erreicht. Das ist ein absolutes Nichtfingerspiel. Die Technik ist erforderlich, wenn höhere und tiefere Töne in schneller Folge beständig abwechseln.

Hier muss man gleichzeitig in beiden Händen die Unterarmrollung verwenden. Die sichere Beherrschung und vollendete Ausnutzung der sogenannten Unterarmrollung ist eine Bedingung einer guten Rotationbewegung des Unterarms. Die Rotation des Unterarms ist der wichtigste Faktor bei der Tremolotechnik.

Adam hat in seiner Klavierschule diesen Punkt übersehen. Obwohl Adam als einer der bedeutenden Pädagogen sehr geschätzt war, nahm er aber keine Rücksicht auf die technischen Probleme. Die wirkungsvolle Ausführung des Tremolos wird in Adams Klavierschule nur durch allgemeine Anweisungen gestützt. Eine genauere Untersuchung des Prinzips des Tremolos finden wir nicht.

¹ J.L. Adam, *Methode de Piano du Conservatoire, Paris, 1804. S.221.*

Immerhin wir glauben, dass die Unterarmrollung bekannt war, wenn sie auch von den damaligen Künstlern unbewusst verwendet worden ist. Natürlich wird es uns gelingen, das Tremolo durch die Unterarmrollung zu spielen. Denn was der Körper aus sich heraus tut, sollte als Hilfsmittel verwendet werden.

Bekanntlich besteht die Unterarmrollung in einer Drehung der Achse vom Ellenbogen zum Handgelenk. Der Oberarm bleibt unbeweglich. Die Unterarmrollung verdankt ihre außerordentlich leichte Beweglichkeit der Einrichtung der ihr zugehörigen Gelenke und Muskeln. Eigentlich ist ihre technische Ausführung verhältnismäßig leicht.

Oft wird aber die Unterarmrollung mit den Bewegungen des Handgelenks verwechselt, mit welchen sie absolut nichts zu tun hat. Manchmal werden die akkordischen Tremolos in dieser Weise, das heißt mit den Bewegungen des Handgelenks in unbewusster Weise ausgeführt.

Wenn ein Schüler 5 bis 10 Jahre an einem Konservatorium studiert und sich eine gute Technik erworben hat, ist es dann von Nutzen, wie Adam es fordert, ein so leichtes Stück zu studieren? Eva Eggli gibt in ihrem Buch „Probleme der musikalischen Wertästhetik im 19. Jahrhundert“ die Antwort:

„Man kann sich kaum etwas Geistloseres vorstellen als dieses Tremulieren und Quinkeln auf den C Dur Akkord, und dies über drei Seiten und noch mit Wiederholungen. Das Beispiel interessiert besonders deshalb, weil es in einer so berühmten und viel gebrauchten Klavierschule wie der des Pariser Konservatorium steht und weil man annehmen muss, dass dieses Stück von vielen Schülern einstudiert wurde.

Zudem ist es ein gutes Beispiel für die Verkitschung von etwas musikalisch Belanglosem und rein Technischem durch die Verbindung mit Gefühlassoziationen. Was nämlich diese Etüde so unaustehlich kitschig macht, ist nicht so sehr ihre Anlage als die damit verbundene sinnlose und unnötige emotionelle Bedeutung, die durch ihren Titel impliziert ist. Man will auch hier um keinen Preis auf das Gefühlserlebnis verzichten. Was eignet sich besser dazu als der vage Anklang an die Mandolinen. Zitherklänge, das ganze romantische schweiz-Erlebnis heraufbeschwört“¹.

¹ Eva Eggli, *Probleme der musikalischen Wertästhetik im 19. Jahrhundert*, Winterthur, 1965, S. 92.

4.7.9 Die Kunst der Pedalisierung

Im Notenbild von „Air Suisse, nommé le Rans des vaches, imitant les échos“ hat Adam angegeben, wann das Pedal genommen und losgelassen werden sollte. Man muss nur bedenken, dass erst seit der Veröffentlichung von Adams Klaviermethode der Einfluss der Pedaltätigkeit in Frankreich sich erstreckt. Adam war der erste Klavierpädagoge, der gezeigt hat, wie man sich des Pedals bedienen darf. Wie viele von seinen Lesern wurden dadurch bereichert. Desto mehr Dank sind wir dem Verfasser für seinen Kapitel über die Kunst der Pedalisierung schuldig. Der Titel des Kapitels lautet „de la manière de se servir des pédales“.

Gleich soll gesagt werden, dass das heutige Instrument zu einer besseren Vollkommenheit gediehen ist. Unser Klavier ist mit 2 Pedalen versehen.

Das rechte Pedal ist „Dämpferpedal“ oder „Fortepedal“ genannt, weil es die Dämpfer von den Saiten abhebt. Wir alle wissen, dass die eigentliche Aufgabe des Dämpfers ist, die Saiten scharf und lautlos zum Schweigen zu bringen.

Das linke Pedal nennt man an Klavieren „Dämpfungspedal“ oder „Pedale douce“, da es den Ton abdämpft, während an Flügeln die Bezeichnung „Verschiebungspedal“ vorzuziehen ist, da hier die Mechanik und Tastatur zum Zweck der Dämpfung verschoben werden. So wird der Hammer nicht mehr die drei Saiten treffen, sondern nur noch an eine Saite pro Tastendruck schlagen.

Beim Vortrag nimmt der Ton dynamisch ab, nachdem er einmal angeschlagen wurde. Der Ton verklingt mit stetigem Diminuendo, bis sich das Schwingen der entsprechenden Saite erschöpft hat. Die Dauer dieses Vorgangs, die vom Spieler nicht mehr beeinflusst werden kann, hängt vom Bau des Instruments, insbesondere von der Länge, dem Durchmesser und Material der Saite ab.

Der einzige Weg, zu einer Verlängerung der Töne zu gelangen, besteht im Niederdrücken des rechten Pedals. Bei der Anwendung dieses Pedals werden sämtliche Dämpferfilze von den Saiten gehoben, so dass diese länger schwingen können. Kurt Hahn sagte in seiner Dissertation „über die Zusammenhänge von Klavierbau und Klavierstil von den Anfängen im 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart“ dazu:

„Gleichzeitig wurde vom Klavier ein langanhaltender Ton gefordert, der zur Kantilene fähig war, ähnlich wie die menschliche Stimme, bzw. Die Streich- und Blasinstrumente.“

Das natürliche Decrescendo eines jeden angeschlagenen Tons ließ sich nicht umgehen; es blieb nur der Ausweg, der Saite eine möglichst große Schwingungsdauer zu geben, damit der folgende Ton angeschlagen werden konnte, bevor das Abklingen der Saite allzu merkbar in Erscheinung trat. Der Klavierbau im 19. Jahrhundert hat dieser Forderung besondere Aufmerksamkeit entgegengebracht¹.

Beim Aufheben des Fußes legen sich die Dämpferfilze wieder auf die Saiten mit Ausnahme der niedergehaltenen Tasten. Dabei ist unbedingt anzustreben, sich des Pedals gut zu bedienen.

4.7.10 Verwendung der Pedale

Bei der Verwendung des Pedals erkennt man, ob der Spieler musikalisch ist oder nicht. Adam hat selbst die Pedalisierung gelobt, obwohl manche Personen anfangen, dieselbe zu tadeln:

„Le Forte Piano ne peut prolonger la vibration d’un son que pendant l’intervalle d’une mesure, et encore le son diminue-t-il si rapidement, que l’oreille peut à peine le saisir et l’entendre. Puisque les pédales remédient à cette défectuosité, et servent même à prolonger un son avec une égale force pendant plusieurs mesures de suite, on auroit grand tort de renoncer à leur usage. Nous savons que quelques personnes par un attachement aveugle à la vieille routine, par un amour propre mal entendu, en proscrivent l’usage et le traite de charlatanisme, nous serons de leur avis, lorsqu’ils feront ce reproche à ces exécutans qui ne se servent des pédales que pour éblouir l’ignorant en musique, ou couvrir la médiocrité de leur talent; mais ceux qui ne les employent qu’à propos et pour embellir et soutenir les sons d’un beau chant et d’une belle harmonie, ne méritent certainement que l’approbation des véritables connoisseurs².”

Adam ist der Meinung, dass man sich nur mit der größten Vorsicht des Pedals bedienen darf, um den Ausdruck des Instruments zu erhöhen. Denn manchmal stört es mehr, als es vervollständigt. Adam unterscheidet zwischen den Spielern, die sich des Pedals schlecht oder gut bedienen. Die Ersteren bedienen sich des Pedals mit Übermaß, um ihre Fehler zu verdecken. Die Letzteren können dadurch ihre musikalischen Talente beweisen.

¹ Kurt Hahn, *Über die Zusammenhänge von Klavierbau und Klavierstil von den Anfängen im 18^{ten} Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Diss. Berlin, 1952, S. 53.

² J.L. Adam, *Méthode de Piano du Conservatoire, Paris, 1804. S.218.*

4.7.11 Hammerklaviere mit 4, 5 und 6 Pedalen

Das Hammerklavier hat nahezu 200 Jahre gebraucht, um die Vervollkommnung zu erreichen. Nach den vorhandenen historischen Instrumenten waren die ersten Hammerklaviere mit 4 Pedalen versehen.

Ein solches Instrument, „der Weber Flügel“ (Nr. 312), Eigentum der Berliner Instrumentensammlung, Charlottenburg, wurde von J. Broadmann um 1810 mit vier Pedalen gebaut:

- 1- Dämpferpedal oder Grande Pedale: durch Aufhebung der Dämpfungen.
- 2- Verschiebungspedal: durch Verschiebung der Tastatur.
- 3- Lautenzug oder jeu de luth oder jeu de harpe: durch Andruck eines Filzstreifens an die Saiten für den ganzen Tonumfang.
- 4- Fagottzug, Bassoon Pedal, jeu celeste oder Pianopedal: durch Andruck einer Papierrolle gegen die Saiten für die tieferen Oktaven.

Manche Klaviere, die so genannten Giraffenklaviere, wurden 1804 mit 5 oder 6 Pedalen gebaut. Aber sie konnten sich auf Dauer nicht durchsetzen. Ein solches Instrument ist in der Hochschule für Musik in Berlin vorhanden. Dieses Giraffe Pianoforte Nr. 1274 wurde von Christopher Erlich aus Bamberg gebaut. Es ist mit den folgenden 5 Pedalen versehen, von links nach rechts: Fagott, Forte, Lautenzug, Piano und türkische Musik. Wie man sieht, wurden die Klaviere mit immer mehr Pedalen ausgerüstet.

Wolfgang Scherer erwähnt übrigens in seiner Dissertation „Klavier-Spiele, die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert“ ein solches Klavier, Eigentum des Napoleons:

„Napoleon soll übrigens ein derartiges Instrument mit insgesamt fünf Pedalen bei Erard Frères erstanden haben“¹.

¹ Wolfgang Scherer, *Klavier-Spiele, Die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert*, Diss. München, 1989, S. 115-116.

4.7.12 Pedale und Programmmusik

Die Pedale wurden hauptsächlich in der Programmmusik verwendet. Die Harfe, Fagott, Trommel und Klingelnimitationen waren zu dieser Zeit sehr beliebt. Ch. Chaulieu sagte dazu:

„Pendant que l'un croyait avoir trouvé une pédale imitant la harpe, l'autre se pavanait croyant avoir imité le basson. Le ridicule fut alors porté à son comble par le tambour, les sonnettes, etc., etc., enfin l'engouement fut tel, que nos neveux y croiront à peine“¹.

Es erscheint aus heutiger Sicht lächerlich, Klaviere mit so vielen Pedalen zu bauen. Man kann diese Pedale als ein neues Ausdrucksmittel betrachten. Es gibt kaum ein Ausdrucksmittel in der Musik, welches nicht angewendet werden könnte, nur muss dies in künstlerischer Weise geschehen. Allerdings versuchten die Komponisten mit der Harfe, Fagott, Trommel und Klingelnpedalen ein neues Ausdrucksmittel aus dem Klavier zu gestalten. Für solche Pedale war nur die Programmmusik sehr geeignet. Daraus erklärt es sich sehr leicht, weshalb nur die Programmmusik diese Pedale beanspruchte. Allmählich verschwanden die überflüssigen Pedale wieder, da das Instrument ausdrucksmäßig ausreichte und der Komponist über die geistigen Fähigkeiten verfügte, seine Ideen mit rein musikalischen Mitteln zu verwirklichen².

Für diese Untersuchung sind die bisher behandelten Pedale von geringer Bedeutung. Mit der Vervollkommnung des Klaviertons wurden sie überflüssig und verschwanden schnell³.

Die Hammerklaviermechanik hat sich zwar seit 1820 verbessert und bietet dem Spieler eine vielfältige Skala dynamischer Möglichkeiten vom zartesten Pianissimo bis zum dramatischen Fortissimo. Seitdem hat der Pianist eine reiche Vielfalt von Schattierungen, die durch verschiedene Anschlagsarten möglich sind.

Einer der ersten Meister, die das Geheimnis des Anschlags auf dem damals neuen Instrument der Musikwelt bekannt machten, war Carl Czerny (1791-1857). Er schrieb in seinem Buch „Die Kunst des Vortrags“ dazu und meinte, dass nach der Verbesserung des Instruments solche Pedale wirkungslos erscheinen und nannte sie die mechanischen Mutationen:

¹ Charles Chaulieu, *Des Pédales du Piano, et d'un Signe nouveau*, in: *Le Pianiste*, Paris, Nr.9, 1833-1834, S. 131.

² Kurt Hahn, *Über die Zusammenhänge von Klavierbau und Klavierstil von den Anfängen im 18^{ten} Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Diss. Berlin, 1952, S. 63.

³ *Ibidem*, S. 63.

„Daß man durch bloßen Anschlag eine große Zahl von Schattierungen des Tons aus jeder Taste hervorlocken und dem Clavierspiel plötzlich eine ganz neue Seite abgewinnen konnte. Es wurde möglich das leiseste Pianissimo ohne alle mechanische Mutationen auszuführen“¹.

Wie grotesk komisch erscheinen heute diese Pedale. David Rowland spricht mit Recht in seinem Buch „A History of Pianoforte Pedalling“ von „Toy Pedals“:

„The more extreme effects (drums, cymbals, triangle) were only included on a few extravagant instruments. The pianos owned or played by the more influential pianists and composers did not include them...“

The modern performer might perhaps contemplate using one of these pedals in a work of a less serious nature, but it would be altogether inappropriate, for example, to use them in a sonata or concerto. These devices may be of historical interest, but they are not of enormous practical value“².

4.7.13 Das Tremolo und die Pedale

Wenn wir uns nun fragen, was diese Strömungen zur Folge hatten, darf man zunächst ganz allgemein sagen, dass das sogenannte Tremolo als Erscheinungsform mit der ersten Verwendung der Pedalen zu betrachten ist. Wenn Charles Chaulieu in „Le Pianiste“ sich auf die „Pédales du Piano“ bezieht, erwähnt er, dass die neue Spielweise, das heißt das Tremolo gleichzeitig mit der Verwendung der Pedalen verbreitet wurde:

„C’est aussi à cette époque que le tremolo prit naissance; ce fut avec fureur qu’on fit usage des pédales“³.

Kein Wunder, dass das Pedal in Adams Klavierschule häufig an Stellen steht, die aus akkordlichen Tremolos bestehen, wie in „Air Suisse, nommé le Rans des vaches, imitant les echos“.

¹ Carl Czerny, *Die Kunst des Vortrags der älteren und neuen Claviercompositionen*, Wien, o.J., S. 5.

² David Rowland, *A History of Pianoforte Pedalling*, Great Britain, 1993, S. 154-155.

³ Charles Chaulieu, *Des Pédales du Piano, et d’un Signe nouveau*, in: *Le Pianiste*, Paris, Nr.9, 1833-1834, S. 131.

4.7.14 Wirkung und Notwendigkeit der Pedale

Auf die Wirkung der Pedale sei kurz hingewiesen. Besonders wird in dem Stück „Air Suisse, nommé le Rans des vaches, imitant les echos“ Klangreiz und Farbe in den Vordergrund gestellt. Adam lässt mit dem Tremolo spezielle Pedaleffekte stark dominieren. Er erklärt genau, wie man das Tremolo ausführen sollte, aber nennt es Tremendo:

„Il ne faut pas sous-entendre le battement des doigts qu'on employe à toucher alternativement une note après l'autre: il faut que le tremendo soit fait avec une telle vitesse que les sons ne présentent plus qu'une continuité de son à l'oreille. Pour parvenir à l'exécuter il faut que les doigts quittent à peine les touches, et que par un petit frémissement ils fassent vibrer les cordes sans nulle interruption de son, surtout dans le diminuendo et pianissimo, où les sons doivent s'éteindre de manière qu'on n'entende plus aucun mouvement des touches“¹.

Adam meinte, dass das Pedal hier nur die Aufgabe hat, unausführbare manuelle Bindungen bei den schlechten älteren Hammerklavieren zu ermöglichen. Was das Pedal übernimmt, braucht nicht mehr vom Finger gehalten oder gebunden zu werden.

Kurt Hahn schrieb in seiner Dissertation „Über die Zusammenhänge von Klavierbau und Klavierstil von den Anfängen im 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart“ über die Notwendigkeit der Pedale bei älteren Klavieren:

„Einer der frühesten Klangeffekte in der Klaviermusik war das sogenannte Tremolo. Diese Spielweise war bei einzelnen Meistern (z.B. Steibelt) sehr verbreitet und wurde dann in den zahllosen Klavierauszügen zur Manier. Die technische Schwierigkeit ist beim Tremolo gering, die Wirkung dagegen beträchtlich... Streng genommen handelt es sich beim Tremolo um einen Legato-Effekt, d.h. um eine schnelle, pausenlos aneinanderzubindende Folge von Tönen. Auf dem modernen Flügel ist das Pedal dabei weitgehend entbehrlich: jeder Ton (vor allem in den tieferen Lagen) schwingt noch so lange nach, daß bei hinreichend schnellem Tremolo die Töne mühelos ineinanderfließen. Bei den älteren Hammerklavieren hingegen standen die Einzeltöne isolierter nebeneinander - vorausgesetzt, daß die Dämpfung entsprechend zuverlässig arbeitete - das Pedal war also schon aus diesem Grunde notwendig. Darüberhinaus wurde durch die hinzutretenden Obertöne der gewünschte Geräuscheindruck erheblich verstärkt“².

¹ J.L. Adam, *Methode de Piano du Conservatoire*, Paris, 1804. S. 220.

² Kurt Hahn, *Über die Zusammenhänge von Klavierbau und Klavierstil von den Anfängen im 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Diss. Berlin, 1952, S. 83.

4.7.15 Die Pedalverwendung in „Air Suisse...“

Man wird im Notenbild des Werks Adams „Air Suisse, nommé le Rans des vaches imitant les echos“ das Wort „2^{ème} Pédale“ beim Eintritt einer neuen Harmonie wie im Takt 7 finden. Damit wird gezeigt, welcher Akkord pedalisiert werden sollte.

Im Augenblick des Anschlags des zweiten Tremolo Akkords im Takt 6 hebt der Fuß das Pedal, damit nicht in den neuen Akkord im Takt 7 Töne des vorhergehenden hinüberklingen. Im Takt 15 steht auch „Ôtez les Pédales“ als Hinweis um das Pedal loszulassen.

Zwischen Harmonik und Pedalisierung bestehen enge Zusammenhänge. Adam erklärte in seiner Klavierschule die Regel, wonach man mit jeder neuen Harmonie das Pedal wechseln soll:

„La grande pédale ne doit être employée que dans les accords consonants, dont le chant est très lent, et qui ne changent point d’harmonie; si ces accords sont suivis d’un autre qui n’a plus de rapport ou qui change l’harmonie, il faudra étouffer le précédent accord et remettre la pédale sur l’accord suivant, en ayant toujours soin de la lever avant chaque accord dont l’harmonie ne sera pas la même que dans le précédent“¹.

In dieser Hinsicht steht die Pedalisierung von Adam im Dienst der Harmonik. Man könnte schon von Harmoniepedal reden.

4.7.16 Die Pedalisierung in „La Pastorale“

David Rowland kritisiert in seinem Buch „A History of Pianoforte Pedalling“ im zweiten Stück von Adam „La Pastorale“ die Pedalisierung, die statt alles zu verbessern und verschönern, sehr viel verdorben habe.

Selbstverständlich dürfen nicht die verschiedenen Harmonien beziehungsweise Funktionen zugleich ertönen. Doch in den ersten zwei Takten nimmt Adam keine Rücksicht auf die Harmonik. Das Pedal sollte beim Eintritt des Dominant-Akkords losgelassen oder gewechselt werden. Unvermeidlich werden die Tonika- und Dominant-Akkorde ineinander verschwimmen. Eigentlich ist diese Unsauberkeit dem Hörer nicht erträglich:

¹ J.L. Adam, *Methode de Piano du Conservatoire, Paris, 1804, S. 219.*

„Adam included several musical examples to illustrate the use of the pedals. A degree of inconsistency exists between these examples and his comments, chiefly over the harmonic clarity of the pedalling. His remarks in the text indicate that the pedal should be released and retaken at every change of harmony. The musical examples, on the other hand, contain a degree of harmonic blurring. In example I, tonic and dominant harmonies are apparently mixed for the sake of sustaining the low C at the beginning of the first bar...“¹

4.7.17 Adams Entdeckung

Adam machte die interessante Entdeckung, dass das Fortepedal nicht nur angeschlagene Töne verlängern kann, wenn die Hand die Tasten verlassen hat, sondern die Töne auch klanglich verbessern kann.

Wir haben früher gesehen, dass der Pianist mit den Pedalen viele Möglichkeiten im Bereich der Tondauer hat. Das Pedal dient ebenso der Verschönerung der Töne. Das wird erreicht dadurch, dass bei gehobener Dämpfung einige Saiten, die zur Obertonreihe der gespielten Töne gehören, durch das Phänomen der Resonanz mitschwingen werden. Damit wird der ursprünglicher Klang schöner, obertonreicher und stärker. Adams Theorie war die Folgende:

„Cette pédale est beaucoup plus agréable quand on s’en sert pour exprimer le doux, mais il faut avoir soin d’attaquer les touches avec beaucoup de délicatesse et d’une manière plus douce encore que lorsqu’on joue sans pédale. Le son de l’instrument est naturellement plus fort quand les étouffoirs sont levés, et une seule touche fait vibrer toutes les autres en même tems, si on appuye avec trop de force, ce qui n’arrive point lorsqu’on attaque la touche avec douceur.

Il ne faut se servir de cette pédale et de cette manière de jouer doux, que pour les chants purs, harmonieux, dont les sons peuvent se soutenir longtems, comme par exemple dans les pastorales et musettes, les airs tendres et mélancoliques, les romances, les morceaux religieux, et en général dans tous les passages expressifs dont les chants sont très lents et ne changent que très rarement de modulation“².

4.7.18 Die Pedalnotation

Blicke noch die Frage der Pedalnotation zu erwähnen. Was das „grande pédale“ betrifft, sollte es mit einer ganz eigenen Bezeichnung genommen werden und mit einer anderen Bezeichnung losgelassen. Dabei wird die Qualität des Tons verstärkt.

¹ David Rowland, *A History of Pianoforte Pedalling, Great Britain, 1993, S. 45.*

² J.L. Adam, *Methode de Piano du Conservatoire, Paris, 1804, S.219-220.*

Manchmal erwartet der Komponist auch die Anwendung des Lautenpedals, das „jeu de luth ou jeu de Harpe“ genannt wird. Beim Niederdrücken des Pedals berührt ein Filzstreifen leicht die Saiten, so dass die Schwingungen nur zum Teil behindert werden. Dabei verklingen die Klaviertöne schneller und erscheinen daher trocken. Dies Pedal wirkt sich besonders in schnellen chromatischen Passagen aus. Das Pedal sollte sofort bei einer neuen Bezeichnung aufgehoben werden. Adam berichtet:

„La première pédale qui est à l’extrémité du Piano et qu’on appelle jeu de *Luth* ou de *Harpe* ne doit jamais être employée que dans les passages de vitesse; dans les *staccato* pour les variations en *arpeggio*, et les gammes chromatiques d’un mouvement rapide, et tous les traits en général dont les notes doivent être jouées nettement. Cette pédale, par la sècheresse qu’elle donne aux sons, ajoute beaucoup à la netteté d’un trait et le rend très brillant, mais aussi, si l’on manque une seule note, et on s’en aperçoit facilement, puisqu’aucune des notes détachées très sèchement, ne peut échapper à l’oreille“¹.

Adam bezeichnet das Pianopedal als „jeu céleste“. Durch dessen Gebrauch sollte ein weicher Ton entstehen. Das geschieht durch das Verschieben des Filzstreifens zwischen Hammerkopf und Saiten.

Wenn beide Pedale „Jeu Céleste“ und „Grande Pédale“ zusammen heruntergedrückt werden, dann ergibt sich eine Klangqualität, die an die Mundharmonika erinnert. Adam empfiehlt die Verwendung dieser Pedale am häufigsten in Tremendo- oder Tremolo-Passagen:

„La troisième pédale nommée *jeu céleste* ne s’emploie seule que pour exprimer le *piano* le son étant alors beaucoup plus foible que dans le jeu ordinaire du Piano sans pédale. Cette pédale n’est réellement celeste que quand on l’ajoute à la deuxième. Il ne faut s’en servir que pour jouer doux et quitter la grande pédale à chaque soupir qu’on rencontre et à chaque changement de modulation pour éviter la confusion des sons; c’est de cette manière qu’on parvient à imiter parfaitement l’harmonica, dont les sons agissent si puissamment sur nos fibres, et à multiplier même les effets par une plus grande étendue de sons graves que l’harmonica n’a point. Les deux pédales réunies expriment très bien les tenues des accords par le moyen du Tremendo“².

¹ J.L. Adam, *Methode de Piano du Conservatoire, Paris, 1804, S.220.*

² *Ibidem, S. 220.*

Das Verschiebungspedal, das sogenannte Una Corda Pedal, kann ein Crescendo und Diminuendo ermöglichen. Die Verschiebung der ganzen Tastatur ist bei niedergedrücktem Pedal möglich:

„La quatrième pédale des grands Piano en forme de clavecin ne doit être employée que pour faire le piano, crescendo et diminuendo“¹.

Adam macht uns darauf aufmerksam, dass bei manchen englischen Klavierfabrikanten von viereckigen Klavieren das Heben des Deckels zu erzielen war:

„Il y a ensuite les Piano à quatre pédales, de forme quarrée et de toutes grandeurs. Les pédales sont placées au milieu du Piano. Les deux premières qui sont à l’extrémité sont les mêmes que celles du petit Piano: la troisième est la pédale qu’on nomme jeu céleste, et la quatrième à peu près inutile ne sert qu’à lever le couvercle du Piano“².

Schließlich können wir den Bericht von W.C.M. Kloppenburg in seinem Buch „De Ontwikkelingsgang van de Piano methoden“ über Adams Pedalisierung mitteilen:

„Kleine piano’s, zegt Adam, hebben twee pedalen, die zich aan de linkerkant van het instrument bevinden: het “jeu de Luth ou jeu de Harpe” (toon wordt nog meer gedempt en wordt droog en kort) en “la grande pédale”, dat alle dempers van de snaren heft. Grotere instrumenten beschikken over vier pedalen, die zich in het midden van het instrument bevinden. Deze zijn:

- 1- “La grande pédale (ons rechter pedaal). Men gebruikt dit in langzaam tempo enzolang eenzelf de harmonie duurt. Het mag niet alleen met hat doel gebruikt worden om sterk te spelen...
- 2- *Jeu de Luth ou jeu de Harpe*: voor snelle chromatische passages en verder voor passages die fijn en precies voor gedragen moeten worden...
- 3- *Jeu céleste* (piano-pedaal) wordt dit pedaal gecombineerd met het tweede, dan is het effect. Waarlijk hemels. Gecombineerd met het onder I, genoemde pedaal geeft het de harmonica weer, welke klank zo machtig op onsgemœd werkt...
- 4- Pedaal om the deksel op te lichten: dit dient om crescendo en diminuendo te maken en om zacht te spelen (bij gesloten deksel een zachte klank). Bij grotere instrumenten is het oplichten van het deksel vervangen door de “Verschiebung” (the verschuiven naar rechts van het tœtsenbord)³.

Sobald der Schüler die Pedale gut gebraucht, kann er gute Resultate erzielen. Die gegebenen Anweisungen von Adam sind sicher die grundlegenden

¹ J.L. Adam, *Methode de Piano du Conservatoire, Paris, 1804, S. 220.*

² *Ibidem, S. 218.*

³ W.C.M. Kloppenburg, *De Ontwikkelingsgang van de Piano methoden, Utrecht, 1951, S. 136-137.*

Voraussetzungen, den Schüler zu einem sinnvollen und selbständigen Üben hinzuführen.

Zu dieser Zeit gab es in Frankreich nicht so viele Bücher, in denen die Regeln des Klavierspiels vorgetragen wurden. Man klagte bereits öfter über den Mangel musikalischer Unterweisungsschriften. Ein Werk dieser Art war längst ein allgemeines Bedürfnis. Man muss nur bedenken, dass bei der außerordentlichen Verbreitung des Pianofortespiels viele andere Lehrmethoden in der Folgezeit veröffentlicht wurden.

Aber bevor nähere Einzelheiten von anderen französischen Klavierschulen herausgehoben werden, erhebt sich die folgende Frage, warum Adam heutzutage in Vergessenheit geraten ist. Sehr zu bedauern ist, dass große Enzyklopedien wie die unter der Leitung von Friedrich Blume publizierte MGG, keinen einzigen Absatz Adams Leben und Werk gewidmet haben. Eigentlich darf Johann Ludwig Adam, der Verfasser dieser schätzbaren Klavierschule, von niemandem vernachlässigt werden.

Kapitel 5

Daniel Gottlieb Steibelt

5.1 Steibelts Leben

Als Zeitgenosse von Ludwig Adam zitieren wir an dieser Stelle den deutschen Komponisten und Klavierpädagogen Daniel Gottlieb Steibelt. Leider muss der Bericht über seine Kinderjahre etwas kürzer werden, die Überlieferung bietet nicht viele Informationen an.

Die Stadt, in der Daniel Steibelt am 22. Oktober 1765 geboren wurde war Berlin. Eine Zeitlang war er ein Schüler des deutschen Kappelmeisters Johann Philipp Kirnberger.

1790 kam er nach Paris. In dieser Stadt sprach man viel über ihn. Die Franzosen wussten nicht, wen sie mehr bewundern sollen, Dussek, Cramer, Clémenti oder Steibelt. Im Folgenden wird angeführt, mit welchem Werk jeder Komponist sich besonders ausgezeichnet hat:

„La France a vu naître les premiers essais de la muse de Steibelt, et des quatre grands artistes dont il faisait partie, c'est celui dont les débuts furent les plus brillans. Dussek ne se fit remarquer qu'à son op. 5, Cramer à son op.4, Clémenti à son op.2; STEIBELT, à son op. 1^{er}, fit pressentir tout son avenir, ...“¹

1796 ging er nach London, wo es ihm gelang, in die Höhen des Ruhms aufzusteigen, dann kehrte er 1806 nach Paris zurück:

¹ Charles Chaulieu, *D. Steibelt*, in: *Le Pianiste*, Nr. 6, 1833-1834, S. 83.

„Quelques années plus tard, il passa en Angleterre, où ses succès furent immenses et très productifs; il ne revint en France qu’après avoir composé son 3e concert – *l’Orage...*“¹

1808 hat er Paris wegen den Kriegen der Napoleonzeit wieder verlassen und nach einem Aufenthalt in Deutschland ging er nach St. Petersburg. 1823 starb Steibelt.

Die Nachricht seines Todes erreichte die Franzosen erst viel später. Nachdem die Franzosen vom Tode Steibelts erfahren haben, geschah nun nicht, was in solch einer Situation zu erwarten wäre. Steibelt war in Paris schon längst vor seinem Tod vergessen worden:

„Il y est mort vers 1820, et cet événement, qui ne fut connu que plus tard à Paris, y fit peu de sensation: Steibelt était déjà oublié!“²

5.2 Steibelt als Salonspieler

Die Auftritte von Daniel Steibelt am Klavier waren meist Konzerte in Salons. Er sah sich am liebsten in dieser Rolle, als Salonspieler. In Salons, in kleineren Zirkeln zeigte sich das Publikum zu Daniel Steibelts Zeit sehr begeistert. Besonders waren die Damen bei seinem Auftritt hingerissen.

Von unseren heutigen Maßstäben müssen wir absehen beim Blick zurück in das damalige Konzertleben: ein Konzert in kleinen Sälen war damals ein geselliges Ereignis. Im Hintergrund des Raums war es üblich, zum Beispiel Konversationen zu führen. Getränke wurden auch während der Aufführung serviert.

Das hatte Rückwirkungen auf die Musik. Erwünscht war Musik, die das Zuhören nicht forderte, sondern erschmeichelte. So bestand ein Programm aus kurzen Musikstücken, die man hören wollte.

Weil die Programme auf die Erwartungen des Publikums abgestimmt waren, kam Daniel Steibelt auf die Idee, ein Pot-pourri zu schreiben. Dieses Pot-pourri oder diese bunte Mischung von Musikstücken wurde sehr bald Mode. In Paris machte Steibelt mit dieser herrschenden Form von Kompositionen ein gutes Geschäft. Es wurde behauptet:

¹ Charles Chaulieu, *D. Steibelt*, in: *Le Pianiste*, Nr. 6, 1833-1834, S. 83.

² *Ibidem*, S. 83.

„Steibelt! Que ce nom rappelle d’agréables souvenirs! Composition, execution, tout chez lui était spirituel, élégant, gracieux, brillant. C’était le vrai pianiste de salon: aimé, adoré des femmes de la société, il savait fournir abondamment à leur plaisirs. Avait-il épuisé une forme de morceau, il en trouvait une nouvelle, et n’attendait jamais qu’on en fût rassasié. Il créa le *pot-pourri*, si dégénéré de nos jours sous le nom de *mélange*.“¹

Es ist sein bemerkenswerter schöner Vortrag, sein außerordentlicher Ausdruck, was ihn insbesondere auszeichnet:

„Son exécution, si remarquable par une chaleureuse expression, une grande légèreté, une prestesse extrême...“²

5.3 Steibelt als Komponist

Dieser Salonspieler war, wie viele andere Klaviersolisten, zugleich ein großer Komponist. Wer als Interpret hervortrat, war meist auch Komponist, und so war es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts selbstverständlich.

Daniel Steibelt hat komponiert und immer weiter komponiert: 7 Konzerte, 46 Sonaten, Phantasien, Rondi, Variationen, Märsche, Tänze und Etüden, Sonaten zu 4 Händen, Duos für 2 Klaviere, 50 Übungen, 12 leichte Übungstücke, 30 Trios, Quartette und Quintette.

Die lange Liste seiner Kompositionen macht Folgendes deutlich: Steibelt hat die Priorität auf das Komponieren gesetzt. Denn es entstanden viele Notenbände, die in alle Musikalienhandlungen verkauft wurden. Zu dieser Zeit waren seine Kompositionen sehr geschätzt und viel gekauft. Und Steibelt wollte ungeniert mehr Geld verdienen.

Das Komponieren ist für Steibelt vorrangig gewesen. Mit anderen Worten war das Komponieren lebensnotwendig. Steibelt wurde nicht vom Impuls beherrscht, er musste komponieren und komponieren, egal, ob die Werke mit Nachlässigkeit geschrieben worden sind oder nicht. Man sollte ihm das nie verzeihen. Chaulieu sagte selbst:

¹ Charles Chaulieu, *D. Steibelt*, in: *Le Pianiste*, Nr. 6, 1833-1834, S. 82.

² *Ibidem*, S. 82.

„L’engouement général dont Steibelt a été l’objet pendant les dix premières années de ce siècle n’a *peut être* pas eu d’égal. Il est fâcheux d’avoir à dire qu’il en abusa. On s’arrachait ses compositions, et les marchands de musique les lui payaient fort cher: aussi, dans des moments pressans, il en écrivit quelques-unes avec tant de négligence qu’il n’est pas pardonnable d’y avoir attaché son nom...“¹

Es wurde dann behauptet, dass Steibelt leichte Musikstücke komponiere. Was er komponierte, war auf damalige Bedürfnisse von Verleger zugeschrieben. Meist wurden diese Kompositionen mit schlechter Fingersetzung gedruckt:

„Steibelt, pour satisfaire les éditeurs avides de faire argent de ses productions, a écrit beaucoup de musique facile; mais peu, très peu de ses ouvrages méritent d’être employés à cet usage; les bons doigtés y sont en général peu praticables, et les tons trop difficiles.“²

5.4 Die Veröffentlichung der Klavierschule

Daniel Steibelt ist auch der Verfasser einer umfangreichen Pianoforteschule. Sie erschien unter folgendem Titel: „Methode de Piano ou l’art d’enseigner cet Instrument“. Die Ausgabe ist nicht datiert. Aber man berichtet, dass sie in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts erschienen sei.

Wolfgang Scherer gibt in seiner Dissertation „Klavier-Spiele, die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert“ an, dass die Klavierschule von Steibelt 1805 veröffentlicht wurde³.

In „Le Pianiste“ wurde diese Klavierschule kritisiert. Dabei wurde auch der angebliche Hauptgrund gegeben, warum die Klavierschule so voluminös war. Es wurde behauptet, dass damals die Verleger pro Druckseite bezahlten. Sie waren bereit, ein ganzes Vermögen für Kompositionen von Steibelt zu bezahlen. Denn Steibelts Kompositionen waren sehr beliebt.

Offenbar wollten die Verleger vor allem gut verkäufliche Musik auf den Markt bringen. So blieb Komponisten wie Steibelt keine andere Wahl, als viele Musikstücke zu schreiben, egal ob die Musik gut beschaffen war oder nicht. Deswegen wurde alles voluminöser, sowohl die Musikwerke von Steibelt als auch seine Klavierschule. Vielleicht war es eine der Ursachen, dass seine Klavierschule zu seiner Zeit wenig populär war:

¹ Charles Chaulieu, D. Steibelt, in: *Le Pianiste*, Nr. 6, 1833-1834, S. 83.

² *Ibidem*, S. 84.

³ Wolfgang Scherer, *Klavier-Spiele, Die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert*, Diss. München, 1989, S. 111.

„Toujours pour le même motif, on lui demanda une méthode, il la fit volumineuse, et il n'est pas déplacé de dire ici que l'engouement était tel que les marchands lui payaient ses morceaux à la page; ce qui explique la longueur démesurée de certains de ces ouvrages. -Enfin cette méthode fut volumineuse et n'eut aucun succès. Cela devait être; et ce que nous avons dit de Steibelt suffit pour faire voir qu'il manquait des qualités essentielles à la facture et au *règlement* d'une méthode.“¹

5.5 Der Inhalt der Klavierschule

Die Klavierschule ist in zwei Sprachen gedruckt: Französisch und Deutsch. Man muss einmal die Vorrede aus der umfangreichen Klavierschule von Steibelt lesen, um zu begreifen, wie sehr der Verfasser darauf geachtet hat, keine überflüssigen Regeln zu schreiben:

„Ein Lehrbuch kann nicht einfach genug sein. Wenn man die Anfangsgründe einer Kunst durch eine Menge überflüssiger, Regeln verwickelt und verwirrt, so wird man die Zöglinge verwirren, ihre Fortschritte verzögern, vielleicht gar sie abschrecken, in dem man ihnen die Sache schwieriger vorstellt, als sie ist. Wer für Anfänger arbeitet, darf sich von diesem Grundsatz nicht entfernen. Dieses Lehrbuch ist einzig und allein für das Forte piano bestimmt. Ich setze dabei alles bei Seite, was die Blasinstrumente angeht, so wie alle besondere Anweisungen, wie man aus einer Partitur accompagniren müsse.“²

Auf S. 2 spricht Steibelt von den Vorzügen des Fortepiano. Für ihn war der Mechanismus des Instruments noch zu unvollkommen. Es schien nur eine Frage der Zeit, bis die Instrumentenmacher das Pianoforte zur Vollkommenheit bringen würden:

„Das Fortepiano würde unstreitig das erste unter allen Instrumenten seyn, wenn es die Stimme, die die Töne aushält, die Blasinstrumente, die sie wachsen und abnehmen lassen, und die Bögeninstrumente, die in diesen Rücksichten mit beiden Wettfeiern, nachahmen könnte.

Dieser Vorzug wäre von grossem Werth. Es würde dann alle Bewegungen, wie sie die verschiedenartigsten Empfindungen der Seele dem Künstler eingeben, darzustellen im Stande seyn.

¹ Charles Chaulieu, D. Steibelt, in: *Le Pianiste*, Nr. 6, 1833-1834, S. 84.

² Daniel Steibelt, *Pianoforte-Schule*, Leipzig, o.J. (um 1805), in der Vorrede.

Aber der Mechanismus, der diesem Instrumente zum Grunde liegt, ist noch nicht so weit vervollkommenet, um ihm diese so sehr gewünschte Vollkommenheit zu geben. In der Hoffnung, dass es den fortgesetzten Bemühungen der Kunst künftig damit gelingen werde, müssen die bis dahin für dies Instrument geeigneten Kompositionen besonders auf ein fertiges Fingerspiel hingearbeitet seyn.“¹

Um den Mangel des Klaviers zu verdecken, sollte es genügen die Tasten auf eine gewisse Art zu drücken und die Finger zu biegen und die Züge gut zu gebrauchen. Zu dieser Zeit hatten die Pedale einen ganz anderen Aspekt. Sie wurden als Charlatanerie betrachtet. Selbstverständlich: heutzutage urteilt man einheitlich anders. Steibelt schreibt noch, dass er der erste gewesen sei, der den Gebrauch der Pedale hervorgerufen habe:

„Um seine Einförmigkeit zu verstecken, habe ich mich bemüht nur durch die Hilfsmittel, die ihm eigen sind, allein seinen Ruhm zu vermehren. Eine gewisse Art die Tasten zu drücken, und die Finger zu biegen, ein genau bezeichneter Gebrauch der Züge (Tonveränderungen durch die Tritte), die man sonst wenig benutzte und von denen ich zuerst die Vortheile gezeigt habe, geben diesen Instrumente einen ganz andern Ausdruck. Anfangs wollte man diesen Gebrauch der Züge als Charlatanerie verschreien und ihn den Lehrlingen verleiden: doch die, die ihn verbannten, kommen von ihrem Vorurtheil zurück, wenn gleich ihrer viele diese Züge noch nicht eben geschickt zu behandeln wissen.“²

Das Notenlesen bildet den Anfang, dann wird von den Schlüsseln gehandelt. Wie die Klavierschulen in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts einander ähneln, kann am folgenden Beispiel gezeigt werden: das „Tableau général du clavier“. Auf S. 6 findet sich diese allgemeine Tafel für das Klavier, worauf alle Tasten mit den Noten verzeichnet sind³. Viele andere Klavierpädagogen hatten sich der herrschenden Mode zu beugen, und mussten eine Klavierschule herausgeben, die eine Tafel für das Klavier enthält. Dussek kam übrigens als erster auf diese Idee.

Dann wird von Doppelkreuzen, Doppelbeenen und Bequadraten, gehandelt, von Gestalt und Geltung der Noten und Pausen, Von dem Punkt hinter den Noten, von der Verbindung und Teilung der Takteile, von verschiedenen Figuren und Zeichen, von Abkürzungszeichen und von den Worten zur Bezeichnung des Zeitmaßes und Charakters, in dem ein Stück gespielt werden soll.

¹ Daniel Steibelt, *Pianoforte-Schule*, Leipzig, o.J. (um 1805), S.2.

² *Ibidem*, S.2.

³ *Ibidem*, S. 6.

5.5.1 Die Stellung im Sitzen am Fortepiano

Steibelt sagt in seiner Klavierschule, dass man die Ellenbogen etwas höher als die Hand halten müsse. Man findet diese Sitzhaltung am Forte piano schon in Adams Klavierschule angezeigt:

„Der Stuhl oder Sessel soll weder zu hoch noch zu niedrig seyn. Man muss die Ellenbogen so halten, dass die Spitzen derselben in der Mitte einer jeden Seite eine übereinstimmende Lage haben, und sich nur sehr wenig über der Hand erheben.“¹

Steibelt wollte, dass beim Spiel die Finger allein sich bewegen. Er spricht, wenn er diese Regel gibt, von der Notwendigkeit der ruhigen Haltung der Hände, besonders während des Daumenuntersatzes. Wenn aber der Daumen, der zweite, der dritte und der vierte Finger über den Tasten ruhen müssen, muss der kleine Finger in Bereitschaft sein, eine von den hohen Tasten zu berühren. Diese letzte Bemerkung ist sonst in keiner Pianoforteschule gemacht worden. Die meisten Pianoforteschulen sagen, dass man den kleinen Finger, wie die übrigen Finger biegen müsse. Steibelt behauptet:

„Ein gezwungenes und steifes Dasitzen am Intrumente schadet dem schönen Anstande, den man beim Spielen zu erhalten suchen muss.

Die Haltung der Hand muss so seyn, wie sie auf der beigefügten Zeichnung (Nr. 1) angegeben ist.

Man wird hier bemerken, dass die Hand mit dem Arme in gerader (horizontaler) Richtung liegt. Die Finger müssen immer über den Tasten ruhen. Wenn man eine Taste niederdrückt, muss der Finger sich allein bewegen und die Hand in Ruhe bleiben. Es ist eine wesentliche Regel, die erste, die man unter allen beobachten muss, um ein guter Spieler zu werden, dass die Finger sich allein bewegen müssen ohne ihre Bewegung der Hand mitzuthemen.

Der Zögling muss, in dem er die Tonleiter übt, seine ganze Aufmerksamkeit darauf richten, dass er jeden Finger von der niedergedrückten Taste aufhebt, indem er die folgende Taste niederdrückt. Durch diese Aufmerksamkeit auf eine Hauptsache bei seiner ersten Uebung wird er mit Klarheit spielen lernen. Wenn man den Daumen unter die andern Finger untersetzt, hüte man sich sorgfältig weder dem Arm, noch der Hand dadurch irgend eine Bewegung mitzuthemen. Der kleine Finger darf nicht, wie die übrigen, gekrümmt werden. Er muß immer in Bereitschaft liegen, eine von den hohen Tasten zu berühren, ohne dass die Hand sich dabei bewegen darf.“²

¹ Daniel Steibelt, *Pianoforte-Schule, Leipzig, o.J. (um 1805), S.19.*

² *Ibidem, S.19.*

5.5.2 *Anschlagsart von Steibelt*

Auch den Anschlag der Finger betreffend, gibt es verschiedene Meinungen. Es gibt viele Klavierpädagogen, welche lehren, man solle die Tasten mit gerundetem Finger anschlagen. Indessen hat sich Steibelt von dieser Vorschrift für die gekrümmten Finger etwas entfernt. Denn er sagt, dass gekrümmte Finger einen schlechten Ton aus dem Instrument ziehen, besonders mit der Geklapper der Nägel auf den Tasten.

Deswegen hielt Steibelt während des Anschlags den Finger so, dass das letzte Gelenk des Fingers sich nicht biegt. Man findet dieselbe Spitze des Fingers in der beigegefügten Abbildung (Nr. 2) auf S. 18 aufgezeichnet. Die Lage der Hand in Bereitschaft zu spielen ist auf der ersten Zeichnung angegeben und die Lage der Hand, indem sie spielt auf der zweiten:

„Die Finger müssen, wenn sie eine Taste niederdrücken, sich so bewegen, wie es in der Abbildung (Nr. 2) angegeben ist. Der Finger, der die Taste niederdrückt hat eine andere Gestalt, als die nicht im Niederdrücken begriffen sind. Seine Bewegung sanft und schnellend (elastisch), ist markig und theilt diese Eigenschaft den Hämmern des Instruments, und so den Tönen mit, die diese hervorbringen. Ausserdem, wenn man das erste Gelenk des Fingers nicht biegt, hört man ein den Ohren unangenehmes Geräusch von den Nägeln, und statt eines guten Tons wird man einen dünnen und schlechten aus dem Instrument ziehn.“¹

Die Tasten sollten mit dem fleischigen Teil der Fingerspitze angeschlagen werden. Wenn man während des Anschlags das letzte Gelenk des Fingers nicht biegt, kommt ein größerer Umfang der Fingerfläche mit der Taste in Berührung. Dies ist eine der Ursachen der besseren klanglichen Qualität des Anschlags.

Es ist eine unbestrittene Tatsache, je mehr die Fingerfläche mit der Taste in Berührung kommt, desto klangvollerer ist der erzeugte Ton. Je weniger die Fingerfläche mit der Taste in Berührung kommt, desto weicher ist der erzeugte Ton. Eine solche Anschlagsart wird nur von Steibelt vertreten, ist jedoch in der Praxis nicht zu entbehren.

¹ Daniel Steibelt, *Pianoforte-Schule, Leipzig, o.J. (um 1805), S.19.*

Der Anschlag also erfolgt mit den Fingerkuppen, das heißt, dass die Nägel nicht auf den Tasten aufliegen dürfen. Zwar wollte Steibelt der Geklapper der Nägel auf den Tasten verhindern. Aber er hat nicht bemerkt, dass die Bewegung der Finger durch diese Haltung der Fingerspitze erschwert wird.

Ältere Klavierschulen erlauben nicht bei einer Pause das Heben der Hand. Von Steibelt an wurde es erlaubt, als würde sie durch eine leise Bewegung des Arms fortgezogen.¹

Dann, ab S. 20, wird von Tonleitern, chromatischen Tonleitern und von chromatischen Tonleitern in kleinen Terzen gehandelt.

Ab S. 41 werden einige Übungen mit beigefügter Fingersetzung gegeben. Der erste Teil endet mit einer „Air varié“ von Mozart.

5.5.3 Regeln über die Fingersetzung

Ab dem zweiten Teil sind einige Regeln über die Fingersetzung zu finden. Für Steibelt war es nicht genug, die wichtigsten Regeln zu erwähnen, sondern es war auch notwendig zu erklären, auf welche Beobachtungen diese Regeln gegründet sind. Die erste Regel bezieht sich auf den Gebrauch des Daumens:

„Der Lehrling muss, so viel als möglich, vermeiden, den Daumen auf die hohen Tasten zu setzen, weil er, da der Daumen kürzer als die andern Finger und jene Tasten entfernter von ihm sind, um sie zu erreichen, die Hand bewegen müsste, welches dem im ersten Theile festgesetzten Grundsätze von der Unbeweglichkeit der Hand und des Armes ganz entgegen ist.

Man darf indessen den Daumen auf den hohen Tasten gebrauchen, wenn man eine Octave greift, oder wenn man aus einem [...] spielt, der mehrere Kreutze oder Been hat.

In letzten Fall ist der Daumen, der sich fast immer auf den hohen Tasten befindet, nicht genöthigt, sich so oft vor- und rürkwärts zu bewegen, wodurch die Hand die vorgeschriebene Lage verlieren muss.“²

Wenn wir diese Äußerung von Steibelt näher untersuchen, so erkennen wir, dass man einerseits den Daumen auf die Obertasten setzen dürfte, andererseits nicht. Früher gab es strenge Verbote in Bezug auf den Daumengebrauch auf Obertasten.

¹ Daniel Steibelt, *Pianoforte-Schule*, Leipzig, o.J. (um 1805), S. 55.

² *Ibidem*, S. 54.

Der Grund dafür, warum die Benutzung des Daumens auf eine schwarze Taste verboten war, liegt darin, dass der ganze Arm sich nach vorne bewegen muss, damit der kurze Daumen die schwarze Taste treffen kann.

Die häufigere Anwendung von Obertasten machte aber das Spiel mit diesem alten Verbot so schwierig. Steibelt nennt ausdrücklich zwei Fälle, wo man dieses Verbot vernachlässigen kann: beim Spiel von Oktaven oder beim Spiel von Noten mit vermehrten Kreuzen oder Beenen.

Steibelt verlangt auch, dass man den kleinen Finger auf den hohen Tasten selten benütze:

„Ebenso muss man auch den Gebrauch des kleinen Fingers auf den hohen Tasten vermeiden, nicht weil er schwächer, sondern weil er kürzer ist, als die drei andern, woraus gleichfalls die eben erwähnte Unbequemlichkeit erfolgt.

Inzwischen sind wir weit entfernt den Gebrauch dieses Fingers so strenge, wie die Verfasser anderer Klavierschulen, zu verbieten. Man wird sich davon überzeugen, wenn man die Fingersetzung betrachtet, die wir über einige Tonleitern und Passagen recht in der Absicht gesetzt haben, um diesem Finger, der von Natur schwächer ist, als die andern, die Fertigkeit und Stärke zu geben, die die beständige Uebung hervorbringt.“¹

Wer ohne Vorkenntnis dieser Regel die vorherige Regel auf S. 19 gelesen hat, die sich auf die Haltung des kleinen Fingers bezieht, muss den Eindruck gewinnen, als hätte Steibelt den Gebrauch des kleinen Fingers auf den hohen Tasten erlaubt.

Denn an dieser Stelle hat Steibelt empfohlen den kleinen Finger so zu halten, dass er immer in Bereitschaft liegen müsse, eine von den hohen Tasten zu berühren².

Ein kurzer Blick auf die oben zitierte Regel, die erklärt, dass der Gebrauch des kleinen Fingers auf den hohen Tasten zu vermeiden ist, zeigt klar, dass sie einen tatsächlichen Widerspruch zum schon Gelernten enthält. Hier liegt die Gefahr, dass beide Regeln im Kopf des Lesers die größte Verwirrung anrichten könnten.

Schließlich fügt Steibelt hinzu, dass Stellen in chromatischen Oktaven wechselweise mit dem Daumen und dem vierten Finger, und mit dem Daumen und dem fünften Finger auszuführen sind:

¹ Daniel Steibelt, *Pianoforte-Schule*, Leipzig, o.J. (um 1805), S. 54.

² *Ibidem*, S. 19.

„Man kann den vierten Finger bisweilen über den fünften, und den fünften unter dem vierten Finger setzen; aber man thut dies nur in dem Fall, wo zwei Octaven aufeinanderfolgen, von denen die eine auf zwei flachen und die andere auf zwei hohen Tasten liegt - oder in sehr langsamen Stellen.“¹

Dann wird vom Geschmack, von den Verzierungen und den verschiedenen Bezeichnungen des Vortrags im Spielen und vom Triller gehandelt.

5.5.4 Von den Zügen am Fortepiano

Was die Züge anbelangt, behauptet der Klavierpädagoge J. P. Milchmeyer 1797 in seiner Klavierschule „Die wahre Art, das Pianoforte zu spielen“, dass die Kunst der Pedalisierung erstmalig durch Steibelt angezeigt worden sei:

„Composers and teachers ignored them, and regarded them as unnecessary, until finally the great talent of Herr Steibelt.... developed all these mutations carefully, demonstrated the effect of each one and defined its function“².

Die Behauptung von Steibelt selbst, dass er die Vorteile der Pedale zuerst gezeigt habe³, ist nicht anders als eine Anmaßung anzusehen. So schmälert Steibelt die Verdienste anderer Klavierpädagogen, als ob er die Kunst der Pedalisierung aus sich heraus geschaffen hätte.

Wenn wir Adams Methode betrachten, die vor Steibelts Klavierschule erschienen ist, finden wir schon notwendige Prinzipien des Pedalgebrauchs. Sowohl Daniel Steibelt als auch Ludwig Adam scheinen die ersten Klavierpädagogen zu sein, von denen wir Anweisungen über die Kunst der Pedalisierung haben.

Es ist zu bemerken, dass Adam in seiner Klavierschule nicht versucht hat, wie Steibelt es getan hat, die vier Pedale auf die gleiche Art zu behandeln. Denn in Adams Klavierschule ist das Hauptgewicht auf dem Forte Pedal klar ersichtlich, während die 3 anderen Pedale ganz kurz behandelt werden. David Rowland behauptet in seinem Buch „A History of Pianoforte Pedalling“ dazu:

¹ Daniel Steibelt, *Pianoforte-Schule*, Leipzig, o.J. (um 1805), S. 54.

² J.P. Milchmeyer, *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, Dresden, 1797, S. 58.

³ Daniel Steibelt, *Pianoforte-Schule*, Leipzig, o.J. (um 1805), S. 2.

„Both Adam’s and Steibelt’s advice on pedalling assumes the use of the French grand piano with its standard four-pedal arrangement (Adam had little time for the lid-swell on squares). In Adam’s tutor significantly greater attention is given to the sustaining pedal, but in Steibelt’s almost equal space is devoted to each device, perhaps reflecting his earlier obsession with novel effect.“¹

In Steibelts Klavierschule ist dem Pedal das letzte Kapitel gewidmet. Der Verfasser forderte die Anwendung der 4 Pedale. Er machte uns auch darauf aufmerksam, dass an manchen Klavieren die Dämpferaufhebung durch Kniehebel betätigt wurde:

„Die neuesten Fortepianos haben vier Züge, d.i. Tonveränderungen, die durch angebrachte Tritte (an manchen Pianofortes durch das Knie regiert werden).“²

Steibelt machte es zum Gesetz, den ersten Zug immer mit dem Folgenden zu gebrauchen. Hier erscheint die Frage, ob die Verwendung beider Pedale auf den erzeugten Ton irgendwelchen Einfluss ausübt. Der Ton ähnelt eigentlich dem der Harfe oder der Laute in dem Augenblick, wo der Lautenzug und der zweite gleichzeitig getreten werden. So hat Steibelt das Phänomen der Klangveränderung beim Klavierspiel erklärt als Effekt der Pedalverwendung.

Bleibe noch die Frage der Pedalnotation zu erwähnen. Steibelt hat sein eigenes Pedalzeichen eingeführt:

„Der erste Zug welcher auch der Piano – Tuch oder Lautenzug genannt ..., dämpft den Ton noch mehr als wie, wenn kein Zug getreten wird. Man muss ihn nicht allein gebrauchen, sondern immer in Verbindung mit dem folgendem, der dann mit demselben Fuss getreten wird. Die Vereinigung dieser beiden bringt einen Ton hervor, der dem Ton der Harfe oder der Laute ähnlich ist“³.

Gefordert wurde auch, den zweiten Zug mit Vorsicht zu gebrauchen. Hier zieht Steibelt die Frage nach der Schwingung einer angeschlagenen Klaviersaite näher in Betracht. Seine Behauptung, der Klavierton könne durch die Verwendung des zweiten Zugs länger klingen, ist von größerer Bedeutung.

¹ David Rowland, *A History of Pianoforte Pedalling*, Cambridge, 1993, S. 45.

² Daniel Steibelt, *Pianoforte-Schule*, Leipzig, o.J. (um 1805), S. 64.

³ *Ibidem*, S.64

Daraus wird klar ersichtlich, dass das Forte Pedal bei den damaligen Klavieren lediglich die Aufgabe hatte, durch die Dämpferaufhebung die Tondauer zu verlängern. Denn die dünnen Saiten der frühen Klaviere wirkten sich negativ aus und gaben dem Instrument eine kurze Klangdauer. Nur durch dieses Pedal wurde ein langanhaltender Ton möglich. Steibelt fügte auch hinzu:

„Der Zweite ... Zug hebt die Dämpfer auf, die auf jeder Saite ruhen. Wenn man diesen Zug tritt, bebzt die durch den Hammer vermittelt der Taste angeschlagene Saite, so lange sie kann, fort, hebt man den Fuss wieder auf, so wird sie gedämpft. Dieses Verhalten der Saite kann im Tempo Adagio zwei Tacte hindurch währen. Man muss sich dieses Zuges mit Verstand und Vorsicht bedienen, und ihn bei Läufern und raschen Passagen nie gebrauchen. Er gehört für melodische Sätze, wenn sie nicht zu tief gehn.“¹

Mit dem dritten Zug oder Fagottzug wurde ein rauher Ton erzeugt. Deswegen ist er nicht mit dem zweiten Zug zu gebrauchen:

„Der dritte ... Zug ist der Fagottzug. Wenn er den gehörigen Effect machen soll, so muss man ihn ohne den zweyten Zug gebrauchen. Die Anwendung dieses Zuges erfordert viel Vorsicht und Beurtheilung. Es ist sehr nöthig zu bemerken, dass wenn man diesen Zug allein fahren lässt, die Töne des Instruments rauh zum Vorschein kommen.“²

Und schließlich spielt der vierte Zug „Pédale Celeste“ eine große Rolle. Steibelt gibt ihm einen besseren Namen: „Pianissimo“. Durch dessen Gebrauch wird die Intensität des Tones erheblich vermindert. Mit der Verschiebung der ganzen Hammermechanik wird nur eine Saite vom Hammer getroffen:

„Der vierte ... Zug ist der einsaitige Anschlag, auch Pianissimo genannt; er verschiebt die Claviatur dergestalt, dass die Hämmer, die vorher drei Saiten anschlugen, jetzt nur eine treffen“³.

Auch erwartet der Verfasser das Loslassen des Pedals:

„Das Zeichen ... der Zug Zeichen gesetzt bedeutet, dass man den Fuss aufheben und den Zug fahren lassen soll. Es hat also eine ähnliche Wirkung, wie das, Bequadrat vor einer durch ein # erhöhter Note.“⁴

¹ Daniel Steibelt, *Pianoforte-Schule*, Leipzig, o.J. (um 1805), S. 64.

² *Ibidem*, S. 64.

³ *Ibidem*, S. 65.

⁴ *Ibidem*, S. 65.

In der Zeit vor Steibelt und Adam wurde ganz wenig vom Pedal gesprochen. Mit Hilfe des Pedals haben beide Klavierpädagogen die Vollkommenheit beim Klavierspiel erreicht, während die Benutzung des Pedals sonst noch abgelehnt wurde.

Mit dem folgenden Zitat von Charles Chaulieu in „Le Pianiste“ kann man sich davon überzeugen, dass beide Solisten sich den Ruhm der größten Klavierspieler ihrer Zeit erworben hatten. Chaulieu behauptet: während der öffentlichen Auftritte von Steibelt und Adam wurde das Pedal ein wesentlicher Bestandteil des Klavierspiels. Durch ihre Leistungen, besonders in Tremolopassagen, die immer pedalisiert wurden, waren beide höchst erfolgreich. Chaulieu fügt auch hinzu, dass keiner außer Steibelt und Adam verstehe, solche Effekte in Tremolopassagen wiederzugeben:

„... il employait si bien les pédales, dont l'usage était peu connu avant lui. Il y avait dans sa manière de faire les *tremolo* quelque chose qui faisait frissonner; et lorsqu'il joignait à cela un chant large, noble, fortement accentué par la main droite, ou par la main gauche croisée, on pouvait à peine croire qu'une seule personne fût capable de produire un tel effet.

Ces *tremolo*, dans lesquels on n'entendait jamais les battements, et qui produisaient de véritables sons filés, je ne les ai jamais entendu bien exécuter après lui que par M. L. Adam. Peu de temps après, le charlatanisme, l'ignorance, s'en sont emparés, et l'emploi en devint si banal, si ridicule, que les gens de talent renoncèrent complètement à s'en servir.“¹

Man muss jedoch recht eigentlich an der Virtuosität von Steibelt zweifeln, wenn man Folgendes liest:

„Kein Wunder, daß der auf äußere Wirkung bedachte Daniel Steibelt seine schwach entwickelte linke Hand mit diesem Effekt wirksam zu verdecken suchte.“²

Da solche Urteile selten geäußert werden, kann natürlich nicht bestritten werden, dass Steibelt mit der Veröffentlichung der Klavierschule eine große Rolle in der Kunst des Klavierspiels ausgeübt hat.

¹ Charles Chaulieu, D. Steibelt, in: *Le Pianiste*, Nr. 6, 1833-1834, S. 83.

² Kurt Hahn, *Über die Zusammenhänge von Klavierbau und Klavierstil von den Anfängen im 18. Jh. bis zur Gegenwart*, Diss. Berlin, 1952, S. 83.

Kapitel 6

Johann Bernhard Logier

6.1 Logiers Leben

Durch die mündliche Überlieferung ist uns bekannt, dass der Klavierpädagoge Johann Bernhard Logier (1777-1846) ein Deutscher gewesen sei, der als Lehrer militärischer Blasinstrumente in England etabliert war.



A. F. B. Kollman, der ein Organist an der königlichen deutschen Hofkapelle zu St. James war, behauptete 1821 in der AmZ:

„Was Hrn. Logier selbst betrifft, so habe ich auf Erkundigung erfahren, dass er ein Deutscher sey, sich jedoch seit vielen Jahren in England aufgehalten habe, und als Spieler und Lehrer militärischer Blasinstrumente bekannt gewesen, auch gegen das Ende des letzten Krieges als Anführer eines militärischen Musikchors an einem Orte in Irland, ohnweit Dublin, engagirt gewesen sey.“¹

6.2 Logier als Klavierkomponist

Logier hat viele Kompositionen herausgegeben, davon ein Konzert in Es-Dur op. 13, eine Sonatine op. 10, Variationen, Märsche, Tänze, Übungen, eine Sonate zu vier Händen und Trios.

6.3 Die Erfindung des Chioplastes

Logier der Klavierpädagoge hat sich von Anfang an mit der Frage beschäftigt, wie es gelingen könne, ein Kind zu einem guten Klavierspiel zu erziehen.

Für ihn war eine richtige Handhaltung die Hauptgrundlage eines guten Klavierspiels. Im Allgemeinen forderte Logier sehr viel Aufmerksamkeit, um eine schlechte Handhaltung zu vermeiden, weil die schlechte Handhaltung ein schlechtes Spiel erzeuge.

Besonders geraten die Kinder in Schwierigkeiten. Ihre Hände ermüden schnell und sinken dann tief ein, sodass sie mit dem Arm einen Winkel machen, was die Bewegung der Finger erschwert.

Die Aufgabe des Lehrers ist, diesen Fehler in der Klavierstunde zu verbessern. Das heißt, wenn jemand während der Klavierstunde mit einer schlechten Handhaltung spielt, sollte der Lehrer sofort abbrechen und ihn korrigieren.

In den ersten Monaten sollte der Lehrer die Hand, die schwach ist, unterstützen und führen, während der Schüler übt, damit das Handgelenk etwa in der Höhe der Tastatur sein kann. Aber sobald das Kind für sich allein übt, wird derselbe Fehler begangen und die Hände sinken wieder ein.

¹ A.F.B. Kollmann, *Bemerkungen über Hrn. J.B. Logier's sogenanntes „Neues System des Musikunterrichts“*, in: AmZ, Nr. 46, November 1821, S. 770.

Das Problem liegt darin, dass der Lehrer nicht mehr da ist, um ihn an seine Fehler zu erinnern. Das Kind muss allein lernen, richtig mit den Händen umzugehen. Es erhebt sich die folgende Frage: wie sollte das Kind während des Alleinübens aufmerksam sein auf seiner Handhaltung?

Durch die Erfindung von mechanischen Hilfsmitteln in den Zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts wurde dieses Problem gelöst. Johann Bernhard Logier hat zu diesem Zweck ein Gerät entwickelt, das auf mechanischem Wege die Hand und Fingerstellung korrigieren sollte¹.

In England war es unter dem Namen „Chiroplast“ bekannt, in Frankreich „Guide-mains“ und in Deutschland „Handführer“.

Dieses Instrument bestand in seiner Urform aus einem „Stellungsrahmen“, der aus zwei hölzernen Leisten gebildet war, einer sogenannten „Ruheleiste“ und einer im Abstand von etwa vier Zentimetern darüber angebrachten „Stellungsleiste“, die so die Bewegung des Unterarms nach oben und nach unten verhinderte. Über die Stange sollte das Handgelenk in einer natürlichen und bequemen Lage bleiben².

Man muss nur bedenken, dass der Chiroplast für das siebenjährige Mädchen des ehemaligen Militärmusikdirektors Johann Bernhard Logier gedacht war.

Das Kind geriet nämlich in Schwierigkeiten mit den unbiegsamen Handgelenken. Sie sollte den Vater während seiner Abwesenheit an der Orgel vertreten. Aber sie war nicht in der Lage, die ersten fünf Töne der Tonleiter sauber und ordentlich zu spielen³.

Aus diesem Grund erarbeitete Logier ein System, um seine Tochter an die richtige Handhaltung zu gewöhnen. Nach einem halben Jahr hat sie einen Geiger in der Öffentlichkeit begleitet.

Es versteht sich von selbst, dass das System ein Erfolg war. Logier erhielt 1814 ein Patent, das ihm allein das Recht gab, seine eigene Erfindung auszunützen. Logiers Apparat kostete bis zu 3 Guineen⁴. Es war auch möglich, den Chiroplast zu mieten.

¹ Folke Augustini, *Die Klavieretüde im 19^{ten} Jahrhundert*, 1986, S. 379.

² *Ibidem*, S. 379-380.

³ Georg Pügner, *J. B. Logier Leben und Werk*, Diss. Leipzig, 1959, S. 23.

⁴ J.B. Logier, *The first Companion to the Royal Patent Chiroplast or Hand-Director*, Berlin, 1821, S. 8.

6.3.1 Genauere Beschreibung des Chioplastes

Das Gerät bestand aus drei Teilen: dem Stellungsrahmen, den Fingerführern und den Handgelenkführern. Zur genaueren Beschreibung des Chioplastes in einem getreuen Bild wenden wir uns nun an Georg Pügner. Pügners Beschreibung, die vielleicht detaillierteste, verdient wegen ihrer bewundernswürdigen sprachlichen Klarheit hier in extenso zitiert zu werden:

„Den Stellungsrahmen bildeten zwei Leisten, die parallel übereinander von einer Seite der Klaviatur zur anderen verliefen. Die Hände des Schülers konnten bequem bis an die Handgelenke zwischen diese Leisten gesteckt, und ohne darin anzustoßen, waagrecht nach allen Seiten, nie aber gehoben und gesenkt, hin und herbewegt werden. Das Handgelenk ruhte auf der unteren Stange, die etwas höher lag als die Tastatur. Durch die obere Stange wurde das Handgelenk niedergehalten, so daß es die richtige Höhe hatte und keine unnützen Bewegungen ausführen konnte. Dadurch unterblieb auch eine Mitwirkung des Armes beim Spielen. An den Seiten waren diese Leisten mit Scharnieren und Schrauben an zwei hölzernen Backen befestigt und konnten, je nach der Stärke des Handgelenks und des Vorderarmes, durch Schrauben enger oder weiter gestellt werden. Die mit den Stäben befestigten Backen waren ebenfalls beweglich und ließen sich durch Schrauben beliebig verlängern oder verkürzen.

Parallel nun zum Stellungsrahmen, genau über der Tastatur, verlief außerdem noch eine ungefähr vier Zentimeter im Umfang starke Messingstange, die aus zwei Teilen bestand. Der eine Teil war etwa neun Zentimeter lang und der andere Teil nahm die restliche Länge von ca. 83 Zentimetern ein. Beide Teile staken ineinander und waren durch eine nahezu sechs Zentimeter lange Schraube verbunden, so daß diese Stange auch beliebig verlängert oder verkürzt werden konnte. An dem einen Ende der Messingstange befanden sich ein runder und am anderen Ende ein viereckiger Zapfen, mit denen die Stange in kleinen Messingplatten, die an den Innenseiten der hölzernen Backen eingelassen waren, festgehakt wurde.

An dieser Messingstange, die auf der Rückseite ein gleichgroßen Abständen kleine Einkerbungen enthielt, wurden zwei etwas nach außen (dem Spieler zu) gebogene, auch aus Messing verfertigte, bewegliche und nach unten hängende Gestelle befestigt, die mit ihrer unteren Abshlußseite immer parallel zum vorderen Teil der Tasten verlaufen mußten, ohne die Tasten jedoch zu berühren. Sie sahen gleichsam wie zwei halb nach innen gekrümmte Hände aus und konnten auf der Messingschiene hin- und hergeschoben werden. Das waren die Fingerführer, die an ihrem oberen Ende ebenfalls in gleich großen Abständen kleine Ausbuchtungen enthielten, mit denen sie beim Verstellen in die auf der Messingschiene sich befindlichen Einkerbungen einrastete. Sie wurden dann durch zwei Schrauben an der Messingstange festgehalten. Das Einrasten und die Schrauben sollten ein bewegender Fingerführer während des Spieles verhindern.

Die Fingerführer hatten nun an ihrem unteren Ende je fünf Öffnungen (Fächer), von denen eine jede ungefähr so breit wie eine Taste war. Dadurch konnten die Fingerführer für jede Hand über jeder beliebigen Lage von fünf nebeneinanderliegenden weißen Tasten befestigt werden. In diese Öffnungen, die die Finger etwa in Höhe des dritten Gliedes voneinander trennten und ein Kippen der Hand nach auswärts verhinderten, wurden die Finger gesteckt und so bewegt, daß sich auch die Obertasten bequem ablangen ließen.

Auf den Fingerführern, genau über den Fächern, waren schließlich noch Ziffern eingraviert, die dem Schüler ein Anfangsunterricht das Auffinden der entsprechenden Tasten erleichtern sollten: + 1 2 3 4. Mit dem + war der Daumen gemeint, mit der 1 der Zeigefinger usw. Die gleichen Zeichen, die Logier später dahin gehend abänderte, daß er das + durch die 1 ersetzte und die nachfolgenden Ziffern entsprechend veränderte, hatte er auch über die Noten seiner Klavierschule, wenigstens über die Anfangslektionen, geschrieben.

Die Handgelenksführer, die mit einem Regulator versehen waren, damit sie jeder beliebigen Hand angepaßt werden konnten, hatte Logier an den beiden äußeren Enden der Fingerführer angebracht. Sie bestanden aus einer nach unten gebogenen dünnen Messingstange, die an der Außenseite der Hand entlanglief und dort endete, wo sich die Hand mit dem Unterarm verband. Diese Stangen dienten dazu, die richtige Lage des Handgelenkes und des Unterarmes zu erhalten.¹

6.3.2 Richtige Benutzung des Chioplastes

Logier erklärte, wie man selbst den Chioplast oder Handführer benutzen konnte:

„Nach dem Chioplast und das Leiterbrett sorgfältig befestigt und Fingerführer gestellt sind, setzt man einen der Schüler an das Instrument und verteilt die Finger von beiden Händen in die verschiedenen Abteilungen der Fingerführer in dem man besonders darauf achtet, daß die Finger ganz ruhig und ohne Zwang oder Steifheit über die gehörigen Clavis liegen.“²

Logier hoffte damit eine ruhige Stellung der Hand ohne Heben oder Senken des Handgelenks und eine gute Fingerhaltung zu Gunsten eines senkrechten Anschlags³.

Der Chioplast verhindert jede unpassende Bewegung und erspart viel Zeit beim Voranschreiten. Logier sagte selbst:

¹ Georg Pügner, *J.B. Logier Leben und Werk, Diss. Leipzig, 1959, S. 50- 51-52.*

² *J.B. Logier, Anweisung zum Unterricht im Clavierspiel und der musikalischen Composition, Berlin, 1829, S.8.*

³ *Georg Pügner, J.B. Logier Leben und Werk, Diss. Leipzig, 1959, S. 48.*

„Der Vortheil in meinem System liegt also darin, daß bei der Anwendung desselben, der Schüler schnellere Fortschritte macht und, daß die Zeit, welche für den Lehrer sowohl als für den Lernenden, bei Anwendung der älteren Lehrweise mit lästigen und unangenehmen Arbeiten verlorenght, auf die Bildung des Geschmacks und das Studium der Schwierigen Musikstücke verwendet werden kann.“¹

Es war für ihn notwendig, dass der Schüler sich von Anfang an die richtigen Gewohnheiten aneignet, weil ein nachträgliches Verbessern schwierig ist und Zeitverlust bedeutet.

6.3.3 Aussprüche von Klavierpädagogen

Der folgende Absatz ist eine Sammlung von Aussprüchen der bedeutendsten Klavierpädagogen, Muzio Clementi (1752-1832), Johann Baptist Cramer (1771-1858), Friedrich Kalkbrenner (1788-1849), und Johann Nepomuk Hummel (1778-1837). Darin findet der Chioplast höchste Anerkennung.

Clementi, der Klavierpädagoge, wirkte selbst auf die Schüler ein, den Chioplast von Logier regelmäßig zu benützen. Am 9. August 1814 schrieb Clementi in einen Brief Folgendes:

„Dear sir, I have examined your new invention, called the Patent Chioplast, for facilitating the aquirement of a proper execution on the Piano-forte; and I am so well persuaded of its general utility, that I cannot but give it, the warmest approbation and recommendation.“²

J.B. Cramer behauptete ebenfalls, dass der Chioplast als eine wundervolle Erfindung zu bewerten sei. Er hat auch vorgeschlagen, den Chioplast zu benützen, um eine richtige Handhaltung zu erlangen:

„My Dear Sir, It gives me particular pleasure to assure you, that I consider your invention of the Chioplast as admirable calculated to lay the best foundation for forming the hand of the pupil in the true notions of teaching the instrument for which it is intended.“³

¹ J.B. Logier, *System der Musikwissenschaft und des musikalischen Unterrichts, Anleitung zum Pianofortespiel*, Berlin, 1827, S.1.

² J.B. Logier, *The first Companion to the Royal Patent Chioplast or Hand-Director*, London, 1821, in der Vorrede.

³ *Ibidem*, in der Vorrede.

Nach Kalkbrenner erscheint es ebenso ratsam, den Chiroplast ständig zu benutzen. Davon profitieren sowohl Anfänger als auch Fortgeschrittene, besonders die eine schlechte Handhaltung haben. Mit der Benutzung des Chiroplastes wird der Schüler dazu gebracht, solche schlechte Gewohnheiten zu verlieren. Kalkbrenner schrieb am 12. Oktober 1817:

„My dear Sir, I have examined with pleasure your Patent Chiroplast and found it as ingenious as useful, not only for a beginner, but for every performer who has contracted bad habits in the position of his hands.“¹

Und Hummel, der eine Klavierschule mit dem Titel „Art of Playing the Piano-forte“ veröffentlichte, empfahl die Benutzung des Chiroplastes, besonders in Abwesenheit des Lehrers:

„Logier’s Chiroplast or Hand-guide, may be employed and should be recommended to pupils particularly in the absence of the preceptor, as conducive towards obtaining a correct and tranquil position of the hand.“²

6.3.4 Einführung des Apparats in Konservatorien

Logiers Chiroplast wurde weltweit berühmt und in den Konservatorien eingeführt. Es sei hier erwähnt, dass sein Apparat schon 1822 in dem Pariser Konservatorium durch den Klavierprofessor P.J. Guillaume Zimmermann (1785-1853) eingeführt wurde:

„Déjà, en 1822, Zimmermann, professeur de piano au conservatoire de Paris, favorisait la diffusion du Chiroplaste.“³

¹ J.B. Logier, *The first Companion to the Royal Patent Chiroplast or Hand-Director*, London, 1821, in der Vorrede.

² *Ibidem*, S. 1.

³ Bertrand Ott, *Liszt et la pédagogie de piano*, Paris, 1987, S. 201.

6.4 Veröffentlichung von Lehrbüchern

1821 veröffentlichte Logier ein Lehrbuch „The first Companion to the Royal Patent Chiroplast, or Hand-Director, a new invented apparatus for facilitating the attainment of a proper execution on the Pianoforte“.

Die zehnte Auflage wurde 1827 von Franz Stoepel ins Deutsche übersetzt und trug den Titel: „System der Musikwissenschaft und des musikalischen Unterrichts - Anleitung zum Pianofortespiel“. Zweifellos hat er mit dem Begriff „Musikwissenschaft“ etwas anderes gemeint, als man es im heutigen Sinn versteht, denn die Einrichtung der Musikwissenschaft als reguläres Studienfach an den Universitäten war noch nicht erfolgt. Georg Pügner schrieb dazu:

„Logier verstand unter Musikwissenschaft mehr Musiktheorie, als Musiklehre, Melodiebildungslehre, Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre und Kompositionslehre.“¹

Man muss nur bedenken, dass die Geburt des Fachs „Musikwissenschaft“ an den Universitäten erst ungefähr um die Mitte des 19. Jahrhunderts anzusetzen ist. Heinrich Carl Breidenstein (1796-1876), war der erste Musikwissenschaftler, der sich 1826 in Bonn habilitierte.

1829 veröffentlichte Logier die „Anweisung zum Unterricht im Clavierspiel und der musikalischen Composition“. Unterweisungen der Harmonie und der Komposition waren mit dem Unterricht verbunden.

Nach Logiers Angaben wurden in England 50 000 Klavierschulen und 1600 Chiroplaste verkauft:

„The number of copies of my works, published and sold in Great Britain alone, amount upward of 50.000. The number of Chiroplasts manufactured and sold to 1600“².

Eins ist sicher, dass das Ansammeln eines gewissen Reichtums möglich war. Denn der Erwerb der Methode kostete 100 Guineen und 9 Pugen:

„Aufgrund seines 1814 erlangten Patent erforderte Logier für die Mitteilung seiner Methode jetzt aber 100 Guineen Pugen 9, die von den Interessanten auch anstandlos gezahlt wurden“³.

¹ Georg Pügner, *J.B. Logier Leben und Werk*, Diss. Leipzig, 1959, S. 102-103.

² *Ibidem*, S. 41.

³ *Ibidem*, S. 195.

Man muss die Bemühungen Logiers loben, abgesehen von der recht bedeutenden Anzahl von Klavierschülern, die schnell große Fortschritte machten, sobald sie den Chiroplast benutzten. Es wurde behauptet, dass die Schüler mit Logiers Methode die schwierigsten Aufgaben der Harmonie und der Komposition lösen konnten. Spohr meinte 1820 dazu:

„Aber das Resultat dieser Methode ist bey seinen Schülern erstaunenswerth. Kinder zwischen sieben und zehn Jahren, die nicht länger als vier Monate Unterricht haben, lösen die schwierigsten Aufgaben.“¹

6.5 Logiers Akademien

Mit der Beteiligung von Franz Stoepel eröffnete Logier 1821 nach dem Misserfolg in Paris eine erste Akademie auf deutschen Boden².

Man kann behaupten, dass Logier ein für seine Tätigkeit begeisterter Pädagoge war, der sich in seinem Beruf wohlgeföhlt hat. Denn er hat einen großen Schülerkreis in England, Deutschland und in Frankreich gefunden.

6.6 Erste Erfinder von Hilfsmitteln

Von einer Neuerfindung des Chiroplastes durch Logier kann eigentlich kaum die Rede sein. So behauptet H. de Monti in seinem Buch „Strictures on Mr. Logier’s System of Musical Education“, dass er bereits 40 Jahren zuvor den Apparat in Böhmen gesehen habe und es Johann Kozeluch (1738-1814), der Onkel von Leopold Kozeluch (1752-1818), in Prag damals schon benutzte:

„The Chiroplast is by no means Mr. Logier’s invention. 40 years ago, I saw it at Prague, with some of his more tardy Scholars“³.

Die Idee des Handleiters stammte also wohl nicht von Logier. Jedoch hat er diesen Apparat verfeinert und weiter ausgebaut. Als erster Erfinder von Hilfsmitteln gilt François Couperin mit seiner biegsamen Gerte zur Korrektur der Handstellung 1716. Couperin forderte, wenn das Handgelenk zu hoch ist, ein Stück Holz zu benützen und zu drücken, damit es nachgiebig wird:

¹ L. Spohr Bericht, in: AmZ, Nr.22, 1820, S. 527.

² Georg Pügner, J.B. Logier Leben und Werk, Diss. Leipzig, 1959, S. 37.

³ H. de Monti, Strictures on Mr. Logier’s System of Musical Education, Glasgow, 1817, S. 16.

„Sy une personne a un poignet trop hault en jouant, le seul remède que j’aye trouvé est de faire tenir une petite baguette-pliante par quelqu’un; laquelle sera passée par dessus le poignet, défectueux, et en mêm-tems contraire. Il ne faut pas avec cette baguette, contraindre absolument celui, ou celle qui joue. Petit à petit ce deffaut se corrige; et cette invention m’a servie très utilement.“¹

In der Zeitschrift „Musik im Unterricht“ steht eine Übersetzung von Couperins Forderung:

„Hält jemand das eine Handgelenk beim Spiel zu hoch, so ist das einzige Mittel, das ich dagegen gefunden, folgendes: Man lasse von einer zweiten Person eine biegsame Gerte so halten, daß diese über das fehlerhaft gehobene Handgelenk hinweg und gleichzeitig unter dem anderen hindurchgeht. Nach und nach verliert sich dieser Fehler, und diese Erfindung hat mir schon gute Dienste getan.“²

6.7 Der Inhalt der Klavierschule

Unsere Hauptaufgabe besteht darin, die Klavierschule von Logier, „Anweisung zum Unterricht im Clavierspiel und der musikalischen Composition“, näher zu betrachten.

6.7.1 Das Notenlesen

Beim ersten Schritt achtete Logier auf das Lehren des Notenlesens. Mit der folgenden Methode konnte dies erzielt werden. Logier empfahl dem Schüler, die Noten auf dem Klavier zu zeigen. Mit anderen Worten: der Schüler muss imstande sein, die einzelnen Töne zu spielen, welche ihm das Notenbild angibt, d.h. sofort die betreffende Taste zu finden.

Es braucht wohl kaum erwähnt zu werden, inwiefern das Lernen des Notenlesens kompliziert ist, sowohl in horizontaler als auch in vertikaler Richtung. Logier hat mit vollem Recht von einem Labyrinth gesprochen:

¹ François Couperin, *l’art de toucher le Clavecin*, Paris, 1716, S. 11.

² François Couperin, *l’art de toucher le Clavecin*, in : *Musik im Unterricht*, Bd. 54, 1963, S. 261.

„Wir wollen annehmen, daß mit vieler Geduld und Beharrlichkeit ein Kind es so weit gebracht hätte, alle Noten zu kennen (wie schwer diese Fertigkeit erlangt wird, ist jedem Lehrer bekannt), wie soll es nun die ihnen entsprechenden Tasten auf dem Instrument finden? Denn da die Töne in der Musik durch sieben Buchstaben des Alphabets ausgedrückt werden, ein Pianoforte aber 68 Tasten hat, so folgt hieraus, daß diese sieben Tasten mehrmals wiederholt werden müssen (...) wie will ein Kind sich aus diesem Labyrinth ohne einen sicheren und vertrauten Führer herausfinden.“¹

6.7.2 Die Notentafel, eine Erfindung von Dussek

Um das Notenlesen zu erleichtern hat Logier eine Notentafel gegenüber dem Spieler, oberhalb der Klaviatur angebracht². Die Notentafel bestand aus einem mit Papier überzogenen Brett. Pügner sagt dazu:

„...das genau so breit war wie die Tastatur, und die dem Lernenden gegenüber am Klavier befestigt wurde. Auf dem Brett hatte Logier zwei Notenlinien aufgezeichnet, auf denen alle auf der Tastatur angebrachten Töne mit ihren Notenzeichen und Namen notiert waren. Jede Note erschien dabei gerade über der dazu gehörigen Taste. Die Rückseite der Notentafel enthielt die chromatische und die enharmonische Tonleiter“³.

Ein ähnliches Hilfsmittel findet sich schon in der Klavierschule von Johann Ladislaus Dussek. Um Sicherheit im Notenlesen zu gewährleisten, achtete Dussek auf die Verbindung der Noten mit der Tastaturabbildung. Während Logier größeren Wert auf die Verbindung der Noten mit dem Klavierspiel legte. Für Logier lernt man es spielend.

„Das Tonleiterbrett muß über die Tasten eines jeden Pianoforte festgemacht, damit die Schüler dadurch die nöthige Erleichterung erhalten im Auffinden der geforderten Noten sowohl, als auch der ihnen entsprechenden Tasten.“⁴

¹ J.B. Logier, *Anweisung zum Unterricht im Clavierspiel und der musikalischen Composition*, Berlin, 1829, S. 3.

² Wolfgang Scherer, *Klavierspiele, Die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert*, Diss. München, 1986, S. 121.

³ Georg Pügner, *J.B. Logier Leben und Werk*, Diss. Leipzig, 1959, S. 52.

⁴ J.B. Logier, *Anweisung zum Unterricht im Clavierspiel und der musikalischen Composition*, Berlin, 1829, S. 17.

6.7.3 Probleme beim Notenlesen

Das Notenlesen bei Logier kann nicht als echtes Notenlesen gelten, da der Schüler die Noten mit den vorgegebenen Ziffern verbindet. Die Kinder lernten mit jedem Finger die betreffende Taste anzuschlagen. Aber sie richteten ihr Augenmerk nur auf die Vorgaben der Ziffern, die nicht nur über den Noten standen, sondern genauso auf den Fingeröffnungen des Chiroplastes.

Der Bestätigung dafür liegt in Logiers „Anweisung zum Unterricht im Clavierspiel“ durch die folgende Frage des Lehrers:

„Lehrer (indem er auf die Zahl 2 über der ersten Note deutet): welche Zahl ist dies?

- Die Zwei.

Lehrer: suchen Sie die gleiche Zahl in dem Fingerführer und drücken Sie den Tasten nieder, welcher ihr entspricht“¹.

Ob Logiers Schüler tatsächlich Noten lesen konnten oder nur nach Zahlen der Finger spielten bleibt unklar. Eins ist sicher, ein Kind, das sprechen aber nicht lesen kann, wird Analphabet genannt. Ein Kind, das klavierspielen kann, aber die Sprache der Musik nicht beherrscht, wird ebenso genannt.

Klar liegt es in der Verantwortung des Lehrers, die Entwicklung des Notenlesens mit der Entwicklung der Spielfähigkeit gleichzusetzen. Ansonsten wird die Hälfte des Arbeits geleistet.

Es besteht kein Zweifel, dass die Beherrschung des Notenlesens das Tempo des Lernprozesses im Klavierunterricht beschleunigt.

Nun erhebt sich die folgende Frage: Mit welcher Methode kann das Notenlesen erzielt werden? Es ist überflüssig noch einmal darauf hinzuweisen, inwiefern das Auffassen der Noten in beiden Systemen, das heißt das Notenlesen in senkrechter Richtung als auch in horizontaler Richtung schwierig ist.

6.7.4 Von den Hand- und Fingerstellungen

Logiers Methode wirkt auf die Schüler ein, die verschiedene Hand- und Fingerstellungen haben. Logier sieht es als seine Verpflichtung, den Schüler zu befähigen, die vollkommenste und schönste Hand- und Fingerstellung anzunehmen. Er sagt selbst:

¹ J.B. Logier, *Anweisung zum Unterricht im Clavierspiel und der musikalischen Composition*, Berlin, 1829, S. 9.

„Es ist nicht allein lächerlich, sondern auch höchst interessant, die verschiedenen oft außerordentlichen Stellungen der Finger zu beobachten, welche einige Schüler, wenn sie in der ersten Zeit vor dem Piano forte gesetzt werden, annehmen. Hier finden wir, daß der eine die vollkommenste und schönste Stellung der Hände und Finger annimmt, die als Muster dienen könnten, um die Hand eines vollendeten Pianoforte-Spielers uns darzustellen, während ein anderer wiederum, Hand und Finger so verkehrt, steif und unbehilflich hält, daß man gänzlich verzagt, nicht wissend, womit man den Anfang machen soll.“¹

6.7.5 Drei Regeln für das Verhalten der Hände

Das Klavierspiel sollte unter der Beachtung von drei Regeln für das Verhalten der Hände erfolgen. Logier spricht von der Ausdehnung und der Zusammenziehung der Hand und von dem Untersetzen des Daumens:

„So bieten sich uns drei Arten dar... Erstens, die Ausdehnung der Hand, zweitens, die Zusammenziehung der Hand und drittens, das Untersetzen des Daumens der rechten Hand beim Steigen, so wie das des linken beim Fallen, unter dem zweiten, dritten oder vierten Finger oder das Überschlagen dieser Finger über den Daumen im umgekehrten Verhältniß. Der fünfte Finger ist hier ausgeschlossen. Diese drei Regeln mögen für die Führung der Hände als Grundlage angesehen werden; so zum Beispiel bei der Wiederholung desselben Tones mit einem andern Finger oder das Gleitens von einem schwarzen Tasten nach einem weißen.“²

6.7.6 Das Übungsmaterial der Klavierschule

Nur für die ersten Lektionen der Klavierschule eignet sich eigentlich Logiers Apparat. Hier darf man nicht eine spätere Lektion früher vornehmen, sondern man muss Schritt vor Schritt gehen und die Dinge lernen, wo sie hingehören.

Die Auswahl der Übungen sollte methodisch durchdacht sein. Logier geht von Melodien im Umfang von 5 Tönen von c bis g aus. Bei der Auswahl solcher Übungen hatte Logier das folgende Ziel im Auge: durch diese Anfangsübungen gewinnt das Kind möglichst leicht die Vorstellung einer steigenden und fallenden Fünftonreihe. In seiner Klavierschule steht dem Leser ein umfangreiches Übungsmaterial für Anfänger zur Verfügung. Pügner behauptet:

¹ J.B. Logier, *Anweisung zum Unterricht im Clavierspiel und der musikalischen Composition*, Berlin, 1829, S.8.

² *Ibidem*, S. 14.

„Die ersten 16 Lektionen, die sich für beide Hände nur in dem Tonumfang von je einer Quinte bewegten, mußten mit dem Chiroplast gespielt werden. Sie enthielten keine besonderen Schwierigkeiten, und der Anfänger lernte darin die Tonarten C Dur, G Dur, D Dur, A Dur und F Dur kennen. Von der 17^{ten} Lektion an wurde der Chiroplast allmählich aus dem Unterricht verbannt und die Lektionen weitgriffiger und auch akkordischer gestaltet“¹.

Ein Blick aber in andere Klavierschulen zeigt uns, dass die ersten Übungen, oft auf mehr als ein Unterrichtsjahr berechnet, ausschließlich in C-Dur geschrieben sind. Selten verlassen die Übungsstücke diese Tonart.

Was dient es dem Schüler, Wenn er ein Jahr lang zum Beispiel nur in C-Dur spielt, bevor er andere Tonarten kennenlernt. Falls die meisten Kompositionen nur im C-Dur-Raum geschrieben sind, wird der kleine Schüler seine Fünffingerübungen mit einer gewissen Erleichterung spielen, was es ihm ermöglicht, das Tempo zu beschleunigen.

Übt er dann nach etwa einem Jahr in einer anderen Tonart, so hat er weder das Interesse noch die Geduld für die neue Aufgabe, um diese in langsamsten Anfängertempo zu studieren, was ein hastiges Üben, einen unegalen Anschlag u.s.w. verursacht.

Anscheinend war Logier sich dieser Tatsache bewusst und schrieb deswegen ein umfangreiches Übungsmaterial in verschiedenen Tonarten und nicht nur in C-Dur.

In Logiers Lehrwerk „Chiroplast Companion“ wird der Leseprozess in beiden Schlüsseln, im Violin- und im Bassschlüssel beschleunigt. Die erste Lektion besteht aus zehn verschiedenen Noten, von zwei Arten der Dauer und in zwei Schlüsseln². Mit anderen Worten begann Logier, den Schüler nach Noten spielen zu lassen.

Es war für ihn so wichtig, das Auge daran zu gewöhnen, möglichst viele Noten auf einmal zu erfassen, obwohl der Schüler nicht imstande war, die einzelnen Töne zu benennen.

¹ Georg Pügner, *J.B. Logier Leben und Werk*, Diss. Leipzig, 1959, S. 57.

² A.F.B. Kollmann, *Bemerkungen über Hr. J.B. Logier's sogenanntes „Neues System des Musikunterrichts“*, in: *AmZ*, Nr. 47, 1821, S. 791.

Wichtiger scheint, dass der Schüler sofort die Taste zu finden vermag, welche ihm das Notenbild angibt. Logier sagt selbst, dass ein Schüler mit Hilfe seines Chiroplastes die erste Lektion spielen könne, ohne eine Note der Musik zu verstehen, wenn er nur auf die Nummern der Finger 1, 2, 3, 4 und + für den Daumen achte, welche in den Fingerführern über ihre Fächer angeschrieben sind und entsprechend über der Lektion¹.

6.7.7 Übungen mit Stütznoten

Um wenigstens zu verstehen, warum der Erfolg von Logiers Klavierschule so überwältigend war, muss man die Notenbeispiele näher untersuchen. Die Notenbeispiele sind wahrhaft zweckmäßig. Logier eilt nicht von Einem zum Anderen, sondern bleibt lange genug bei einer Sache, doch gerade so lange, dass die Beispiele dem Kind nicht langweilig werden können.

Zum Beispiel enthält in Logiers „First Companion“ die Seite 17 die Übung: „Two Quavers to a crochet“, das heißt mit Vierteln und Achtelnoten. Und diese Übung scheint sich aus der Natur der vorherigen Übungen von selbst zu ergeben, nämlich der Lektionen I, II, III und IV, in welchen zwei Noten mit einer Hand gespielt werden, während die andere Hand nur eine Note anschlagen soll und beide Hände sich im Fünftonraum bewegen, von h' bis f'' mit der rechten Hand und von f bis c' mit der linken Hand.

Nachdem das Spiel mit dem Chiroplast beendet ist, sollen die Finger lernen, sich frei zu bewegen, bis ihnen der gleichstarke Anschlag der Töne geläufig geworden ist.

Um diesen wichtigen Punkt zu erreichen, hat Logier Stütznoten in seinen Übungen beigefügt. Logier gilt nämlich als der Erste, der solche Übungen geschrieben hat. Neben einem untenliegenden Finger bewegen sich die anderen schwachen Finger und können damit ihre natürliche Kraft vermehren.

Gerd Kaemper beschrieb in seinem Buch „Techniques pianistiques, l'évolution de la technologie pianistique“ die Übungen mit Stütznoten:

„Les anciens se servaient de la force musculaire, comme le démontre la pratique habituelle qui consiste à faire répéter une note par un doigt, tandis que les autres maintiennent les touches voisines enfoncées.“²

¹ A.F.B. Kollmann, *Bemerkungen über Hr. J.B. Logier's sogenanntes „Neues System des Musikunterrichts“*, in: *AmZ*, Nr. 47, 1821, S. 791.

² Gerd Kaemper, *Techniques pianistiques, l'évolution de la technologie pianistique*, Paris, 1968, S. 108.

6.7.8 *Das gleichmäßige Spiel*

Eine Hauptsache beim Klavierspiel ist, ein gleichmäßiges Spiel zu erreichen. Logier betont selbst:

„Da der Grund dieser Gleichheit des Tones aus dem vollkommenen Zustand des Mechanismus entspringt, und nicht aus irgendeiner durch den Spieler angewendeten Kunst, so haben wir uns nur zu bemühen, die Bewegung unserer Hand und Finger zu dem gleichen Grade der Vollkommenheit in der Ausführung auszubilden. Denn es ist klar, daß jede bemerkbare Unvollkommenheit in der Ausführung auf einem gut gebauten Instrumente, nur dem Ungeschick zuzuschreiben ist, mit welchem der der Natur zugehörnde Theil des Mechanismus gehandhabt wird, der den künstlichen in Bewegung setzen muß; dem zufolge wäre also die Bewegung einer wohl construierten Claviatur so viel als möglich im Spiele nachzuahmen, die sicherste Methode zu diesem gleichmäßigen Anschlage zu gelangen, welcher obwohl so unerlässlich, dennoch so selten bei Pianoforte-Spielern gefunden wird.“¹

Ein gleichmäßiges Spiel kann nur durch die wirkliche Egalisierung der Finger erreicht werden. F. A. Steinhausen hat in seinem Buch „Über die Physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik“ jede Anleitung zu einer wirklichen Egalisierung der Finger entschieden abgelehnt:

„Es hat aber *niemals* eine Hand gegeben, an welcher wirkliche Egalisierung auch nur entfernt erzielt worden wäre.“²

Die Annahme, dass die Egalisierung der Finger nur durch Fingergymnastik erreicht werden könnte, ist irrig und alle Egalisierungsstudien sind wertlos, wenn das Verständnis für die Ursache des ungleichmäßigen Spiels fehlt.

In den Klaviermethoden gibt es leider keine einzige Auskunft über die Ursache dieser Ungleichmäßigkeit. Die Ursache liegt darin, dass die weißen Tasten nie an der gleichen Stelle berührt werden. Bei zwei aufeinanderfolgenden Tasten wird die eine an einer Stelle berührt, die zum Beispiel 1 cm von dem vorderen Teil der Taste entfernt ist, während die andere Taste an der Stelle berührt wird, die 3 cm von dem vorderen Teil der Taste entfernt ist.

¹ J.B. Logier, *Anweisung zum Unterricht im Clavierspiel und der musikalischen Composition*, Berlin, 1829, S.4.

² F.A. Steinhausen, *Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*, Leipzig, 1905, S. 57.

Dies hängt damit zusammen, dass die Finger ungleiche Länge haben. Der fünfte Finger ist etwa 4 cm von den schwarzen Tasten entfernt, der Daumen aber mindestens 6 cm. Abgesehen von der ungleichen Fingerlänge können die Finger verschiedene Teile der Tasten treffen, was die Entstehung verschiedener Tastenwiderstände verursacht.

Der Tastenwiderstand hängt eigentlich von der Länge oder Kürze der Taste ab. Hier läuft die Gefahr, dass die Saiten mit verschiedenen Stärkedosierungen geschlagen werden.

Wie soll aber das Spiel ebenmäßig bleiben bei einem solchen Problem? Dieses Problem begegnet jedem Klavierspieler. Es kann vermieden werden, wenn man die Finger krumm hält. Daher sollten die Finger in leichter Beugstellung sein, also mehr rund als flach.

6.7.9 Die Ausbildung der einzelnen Finger

Nachdem der gleichmäßige Anschlag verstanden ist, möge man an die Ausbildung der einzelnen Finger gehen. Wir haben erwähnt, dass die Finger unterschiedliche Länge haben. Die Finger sind aber auch nach ihrer sonstigen Form verschieden. Daher müssen sich die Finger auf ihre ungleiche Muskelkraft verlassen.

Es genügt nicht zu wissen, dass man unegal spielt, man muss auch wissen, welcher Finger die Ungleichheit verursacht. Dies ist das Bestreben. Alle fünf Finger sollten zu dem gleichen Grad der Muskelkraft durch fleißige Fingerübungen ausgebildet sein.

Durch das Studium von Fingerübungen mit Stütznoten kann die Ausbildung der einzelnen Finger erreicht werden. Wie wir schon gezeigt haben: Wenn ein Finger gezwungen wird, die Taste anzuschlagen und unten zu bleiben, können sich die anderen schwachen Finger bewegen, um ihre natürliche Kraft zu vermehren, auch wenn nicht alle Finger beteiligt sind.

Hier erhebt sich die folgende Frage, ob eine gute Technik nur durch Fleiß zu erlangen sei. In letzter Zeit mehren sich die Stimmen, die zugeben, dass eine wahre Technik niemals allein von Fingerübungen abhängt. Das rein mechanische und jahrelange Spielen von Fingerübungen schafft Narren, aber keine Meister.

Es sei aber auch nicht verschwiegen, dass das Studium von Fingerübungen dem Klavierspieler nicht genug anempfohlen werden kann.

6.8 *Der Chiroplast als Hindernis*

Logier legte großen Wert auf eine gesunde, natürliche Technik bereits im Stadium des Anfangsunterrichts. Er verwendete den Chiroplast, um den Anfangsunterricht im Klavierspiel zu erleichtern, und das unaufhörliche Blinzen der Augen von dem Notenbuch auf die Finger und von den Tasten wiederum auf das Buch zu vermeiden.¹

Dem ängstlichen Blicken auf die Tasten sollte immer viel Beachtung geschenkt werden. Die Ursache ist wiederum darin zu suchen, dass im Anfangsunterricht die Beherrschung des Tastenraumes nicht vollkommen ist. Man darf die Augen nicht auf die Finger richten, sondern auf die Noten. Der Schüler muss ohne die Hilfe des Auges sich auf der Tastatur orientieren. Ist einmal das Gefühl des Zuhause-seins vorhanden, dann wird diese schlechte Gewohnheit allmählich verschwinden.

Der wichtigste Bestandteil des Spiels ohne ständige Kontrolle durch das Auge ist die schnelle und genaue fast automatische Bewegungsreaktion des Pianisten auf die Noten.

Eigentlich kann dieses äußerst komplizierte Vermögen nicht erreicht werden durch Logiers Apparat. Der Chiroplast wird zu einem ernststen Hindernis, um eine gute Orientierung der Hände und Finger auf der Klaviatur besitzen zu können. Logiers Apparat ermöglicht einfach weder Tastsinn noch Intervallgefühl zu haben.

Mit dem Chiroplast bewegen sich eigentlich beide Hände im Tonumfang einer Quinte. So kann man nur fünf Noten in jeder Hand üben, daher bleiben das Untersetzen und Übersetzen des Daumens ausgeschlossen. Hier wird die Reduktion des Klavierspiels auf eine reine Fingerarbeit total, weil Hände und Arme nicht mehr bewegt werden können. Die meisten Übungen sind an reiner Fingerarbeit orientiert und von einem Gewichtspiel in dem heutigen Sinn kann gar nicht die Rede sein. Denn Ober- und Unterarmgewicht werden nicht eingesetzt.

Man muss sich hier fragen, ob das Kind nicht das ursprüngliche Interesse am Klavierspiel wegen des Chiroplastes verliert. Sobald das Kind beginnt, den Chiroplast als Strafe zu empfinden, verliert es die Neigung zum Klavierspiel. Mit Logiers Apparat konnte das Klavierspiel für das Kind keine freudige Tätigkeit sein, die es aus Liebe ausführt.

¹ J.B. Logier, *Anweisung zum Unterricht im Clavierspiel und der musikalischen Composition*, Berlin, 1829, S. 13.

Man muss auch nur bedenken, dass die Fingerführer des Chiroplastes eiskalt waren. Was für eine Qual, die den Kinder die ganze Ausübung der Musik leicht auf immer verleiden konnte.

6.9 Der Chiroplast-Club

Wie nicht anders zu erwarten ist, sollten Logiers Schüler mit dem Klavierspiel aufhören. Aber es war nicht zu fassen, die wachsende Anzahl der Studenten riss nicht ab. Logier war gezwungen, Gruppenunterricht zu erteilen. Logier hat auch einen Chiroplast-Club gegründet. Die Kinder hatten ein besonderes Kostüm mit emblematischen Knöpfen¹.

6.9.1 Der Gruppenunterricht

Wir wollen uns nun den negativen Momenten des Gruppenunterrichts zuwenden. Wir erkennen, dass ein gemeinsames Musizieren ein ideales Erziehungsmittel zum Kammermusikspiel ist.

Aber man kann nicht bestreiten, dass ein stetiges oder nur häufiges Zusammenspielen mehrerer auf einmal nichts anders als ein steifes Takt halten und einen rauhen, gemeinen Anschlag und Vortrag hervorbringen könne².

Im Vergleich zum Einzelunterricht ist die Mehrbelastung des Lehrers im Gruppenunterricht größer. Es kostet nun mehr Kraft, Vorbereitung und Nerven mit mehreren zu arbeiten.

Weiterhin ist es im Gruppenunterricht schwerer, die Fortschritte zu beobachten. Logier musste aber die Fortschritte genau beobachten, um zu sehen ob der Schüler unter- oder überfordert war. In der Gruppe lässt Logier eine Menge Schüler auf zehn und mehr Pianofortes spielen oder auch zwei oder drei Schüler an einem Instrument sitzen. Logier behauptete selbst:

„Durch eine solche Vereinigung vieler Schüler von verschiedenen Stufen der Fortschritte werden kleine Fehler gegenseitig verbessert.“³

¹ A.F.B. Kollmann, *Bemerkungen über Hrn. J.B. Logier's sogenanntes „Neues System des Musikunterrichts“*, in: *AmZ*, Nr. 47, 1821, S. 787.

² *Ibidem*, S. 794.

³ *Iidem*, S. 794.

Zwar hat jedes Kind seine eigene Aufgabe zu erfüllen, es hat aber gleichzeitig die Aufgabe einer Gemeinschaft zu erfüllen. Die gemeinsame Aufgabe verpflichtet die Kinder nah beieinander zu bleiben. Sie sind voneinander abhängig und müssen aufeinander Rücksicht nehmen.

Ein Fehler zum Beispiel muss beim nächsten Mal wegfallen, weil sonst das Spiel der Anderen gestört und dadurch die gemeinsame Aufgabe nicht erfüllt wird. Solche Momente sind nur bei Logiers Unterrichtspraxis möglich.

Die Anfänge des Klavierunterrichts sind also im Gruppenunterricht besser zu erlernen als im Einzelunterricht. Dass bei Fortgeschrittenen der Einzelunterricht bevorzugt wird, ist aber klar.

6.10 Die Widerlegung von Eugen Tetzels These

Ist es nun wirklich möglich, dass ein Finger beim Anschlag seine Aufgabe ohne Armgewicht erfüllen kann? wie dies für Eugen Tetzels unmöglich war, darüber geben wir seine eigenen Worte:

„Bei meiner Nachfrage im anatomischen Institut der Berliner Universität schnitt Herr Prof. Kopch die Finger einer mittelgroßen rechten Männerhand ab und wog sie einzeln sorgfältigst auf einer Goldwage mit folgenden Ergebnissen: kleine Finger 15.5g, Daumen 19g, Ringfinger 23g, Zeigefinger 25g, Mittelfinger 27.3g. Diese Zahlen beweisen deutlich, daß selbst das Gewicht des schwersten Fingers des Mittelfingers, sogar wenn man es bei einer großen Männerhand als doppelt so schwer annimmt und wenn es völlig frei auf die Taste wirken könnte, Ja sogar wenn es aus einiger Hubhöhe (3cm) auf die Tastenfläche niederfiel, immer noch keinen Anschlag zustande brächte, geschweige die beim Klavierspiel oft erforderlichen höheren Tonstärken“¹.

Logiers Apparat beweist, dass es nicht so ist, wie Eugen Tetzels es 100 Jahre später gesehen hatte. Dem Gebrauch des Chioplastes zufolge kann man eigentlich weder sein Oberarmgewicht noch sein Unterarmgewicht anwenden. Man ist aber in der Lage die Tasten aus den Fingern ohne Mitwirkung irgendwelcher anderen Kräfte wie des Unter- oder Oberarmgewichtes niederzudrücken. Selbst Logier hat uns darauf aufmerksam gemacht:

¹ Eugen Tetzels, *Der Anschlag beim Klavierspiel in mechanischer und physiologischer Hinsicht*, in: *ZfMw*, Bd 10, 1927-1928, S. 32-33.

„Daß alle Bewegung und Kraft des Anschlages der Finger beym Pianoforte-spielen von den Fingern allein herkommen müsse, welche wie die Hämmer des Instruments werden sollen; und dass alle Teilnahme des Gewichts und der Muskeln der Hand und des Arms, an ihrer Bewegung und Stärke, beym Spielen nachteilig sey“¹.

Schließlich möchten wir noch sagen, dass die Klavierschule von Logier um so höher zu bewerten sei, weil man die Zurückweisung von Eugen Tetzels These durch Logiers Chiroplast beweisen kann.

¹ *A.F.B. Kollmann, Bemerkungen über Hrn. J.B. Logier's sogenanntes "Neues System des Musikunterrichts", in: AmZ, Nr. 48, 1821, S. 802.*

Kapitel 7

Friedrich Kalkbrenner

Wenn wir von den französischen Klaviermeistern sprechen, so tritt uns der große Friedrich Kalkbrenner vor die Seele. Er gehörte zu den größten pianistischen Talenten der Welt.

Wir wissen Vieles über ihn von dem Buch „Friedrich Kalkbrenner Wirkung und Werk“ des Verfassers Hans Nautsch, der uns wichtige Auskünfte gibt.



7.1 Kalkbrenners Ausbildung

Ogleich 1788 geborener Deutscher, ist Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner in Paris erzogen worden. Dort auch erhielt er seine musikalische Ausbildung und zwar am Pariser Konservatorium. Er studierte das Klavierspiel unter der Leitung von Johann Ludwig Adam und die Komposition bei Charles-Simon Catel (1773-1830).

1802 gewann er den ersten Preis des Pariser Konservatoriums und zeigte sich als ein großer Klavierspieler. Er studierte auch eine Zeit in Wien bei Muzio Clementi (1752-1832). In London hat er sich bei dem einstmaligen Schüler Clementis, Johann Baptist Cramer (1771-1858) weiter ausgebildet.

Dass es Klaviermeister und Klavierpädagogen gegeben hat, wie Johann Ludwig Adam, war die erste Bedingung, eine gewisse Virtuosität zu erreichen.

Ebenfalls war der Einfluss von Clementi auf die pianistische und pädagogische Tätigkeit Kalkbrenners sehr groß. Kein Wunder, dass sich in der Lehrtätigkeit von Kalkbrenner der Einfluss von Clementi widerspiegelt.

Man sollte hier nie die Grundlage der Klariertechnik von Clementi vergessen. Er verlangte von den jungen Anfängern starre Unbeweglichkeit der Hand. Er legte Geldstücke auf den Handrücken, welche bei den Übungen nicht herunterfallen durften.

7.2 Kalkbrenner als Komponist

Kalkbrenner war als ein bedeutender und fruchtbarer Komponist bekannt. Eine Reihe von Etüden op. 20, 126, 129, 143, 150, 161/62 und 169 geben uns ein dankbares Studienmaterial ab. Von den 4 Klavierkonzerten (in d-Moll, e-Moll, C-Dur und A-Dur) ist A-Dur, op. 107 das Bekannteste. Das Größte hat Kalkbrenner in seinen 12 Sonaten gegeben z.B. op. 1, 4, 13, 28, 35, 42, (für die linke Hand), 56 und die Sonate zu vier Händen (op. 79). Von demselben Rang sind auch seine Rondos (op. 32, 46, 52, 59, 62, 66, 67, 89, 96, 97, 106 und 109), Variationen (op. 18, 23, 112, 120), Phantasien (op. 113), Toccaten (op. 182) und Präludien (op. 88).

7.3 Lob von Marmontel und anderen Zeitgenossen

Wie schon erwähnt, trat Kalkbrenner als eines der größten französischen pianistischen Talente auf. Sein Klavierspiel findet uneingeschränktes Lob von Marmontel:

„Das Klavier gewann unter seinen Händen eine wunderbare, niemals herbe Sonorität, weil er niemals gewaltsame Wirkungen suchte. Sein Spiel war geschmeidig, ruhig und vollkommen ebenmässig, sodass es mehr reizte als in Staunen setzte; eine tadellose Sauberkeit und eine unvergleichliche Bravour der linken Hand machten seine Virtuosität zu einer ausserordentlichen. Ich füge noch hinzu, dass die vollkommene Unabhängigkeit der Finger, das Fehlen der in unseren Tagen so häufigen Armbewegungen, die Ruhe der Hände und des Körpers sowie eine vollendete Haltung - alle diese Eigenschaften kombiniert und dazu noch manche andere, die ich vergessen habe - dem Hörer den vollen Genuss des Vortrags gewährten, ohne dass seine Aufmerksamkeit durch den Anblick einer ermüdende Gymnastik von der Sache abgelenkt wäre. Kalkbrenner's Phrasierung ermangelte einigermassen des Ausdrucks und der sich mitteilenden Wärme, doch war sein Stil stets edel, wahr und im besten Sinne schulgerecht“¹.

Ignaz Moscheles (1794-1870), einer der bedeutendsten deutschen Klavierpädagogen bewunderte Kalkbrenners Technik und nannte ihn den „Oktaven Helden“. Andererseits stammt von Schumann der Zuname Kalkbrenners „der Voltaire der Musik“².

Eine andere Meinung über Kalkbrenners ausgezeichnete Klaviertechnik, aus „Le Pianiste“ entnommen, sei hier wörtlich zitiert. Ungemeine Fertigkeit, Eleganz und Kraft sind die hervorstechendsten Eigenschaften seiner Virtuosität:

„Que dire de son exécution! Netteté parfaite, finesse de tact, belle qualité de son force, énergie, rien n'y manque. Nous voudrions cependant spécifier, définir une qualité particulière qui le distingue de ses trois rivaux, que chacun peut nommer comme nous - c'est une sorte d'élégante coquetterie que nous n'avons jamais rencontrée ailleurs que sous ses doigts“³.

¹ Eugen Segnitz, *Friedrich Kalkbrenner*, in: *Der Klavier-Lehrer*, Berlin, Jg XXIX, August 1906, S. 243.

² *Ibidem*, S. 243.

³ Charles Chaulieu, *Fr. Kalkbrenner*, in: *Le Pianiste*, Paris, Nr. 1, November 1833, S. 5.

Aber beim Vergleich anderer zeitgenössischen Pianisten mit Kalkbrenner wurde er nicht als König des Klaviers angesehen. Er bekam nur die fünfte Stelle unter den berühmten Pianisten wie Thalberg, Liszt, Chopin und Herz:

„Thalberg ist ein König, Liszt ein Prophet, Chopin ein Dichter, Herz ein Advokat, Kalkbrenner ein Troubadour“¹.

7.4 Veröffentlichung der Klavierschule

Es scheint nötig, darauf aufmerksam zu machen, dass Kalkbrenner während seines neunjährigen Aufenthalts von 1814 bis 1823 in London bei Johann Bernhard Logiers Akademie unterrichtete und selbst Logiers Apparat, den sogenannten Chiroplasten, benutzte. Über die Beschaffenheit und den Nutzen desselben haben wir schon viel geschrieben.

Es kann nicht geleugnet werden, dass die Erfindung des Chiroplasten Logier in kurzer Zeit zu großem Wohlstand brachte. Kalkbrenner wollte ebenfalls viel Geld verdienen und schuf aus Rivalität seinen eigenen Apparat, das sogenannte „Guide-mains“.

Bei seiner Rückkehr nach Paris veröffentlichte er 1830 eine große Klavierschule, betitelt „Methode pour apprendre le piano à l’aide du guide-mains dédiée aux conservatoires de musique d’Europe“ op. 108.

Kalkbrenner veröffentlichte auch ein anderes Buch, betitelt „Harmonielehre zunächst für Pianofortespieler als Anleitung zum Präludieren und Improvisieren mit Beispielen von Präludien und Fugen und Etüden für das Pianoforte“ op. 190, das Anweisungen zur Harmonielehre enthält.

Die große Klavierschule von Kalkbrenner sollte schnell den Schüler zur höchsten Stufe der Vollkommenheit leiten. Als Hilfsmittel sollte man sich des neuen Apparats von Kalkbrenner, des Handleiters bedienen.

Dass Kalkbrenner selbst sagt: mehre Wege können zu demselben Ziele führen, der meinige ist der kürzeste, klingt beinahe wie ein Paralogismus . Vielleicht hoffte Kalkbrenner mit seiner Methode ein paar Zauberformeln entdecken zu können, die die spieltechnischen Schwierigkeiten mit einem Schlag aus dem Weg räumen würden. Das muss aber die Praxis lehren. Denn Zauberformeln gibt es leider nicht.

¹ Eugen Segnitz, *Friedrich Kalkbrenner*, in: *Der Klavier-Lehrer*, Berlin, Jg XXIX, August 1906, S. 244

7.5 Der Handleiter

Der sehr ausführliche Titel der Klavierschule gibt an, dass der Handleiter bei den Übungen angewendet werden sollte. Mit beiden Händen kann man auf die folgende Weise üben: das Handgelenk sollte auf einer Handleiste über der Klaviatur ruhen. So spielen die Finger rein aus dem Handgelenk.

Kalkbrenner bemühte sich dadurch, einen Weg zu finden, der zum gleichmäßigen Spiel führt. Nach wie vor besteht das zentrale Problem, und es ist so alt wie das Klavierspiel: wie lernt man gleichmäßig spielen?

Kalkbrenner hat die Mühe auf sich genommen, einen kurzen Weg zu finden. Er hat zu seiner Freude entdeckt, dass wenn sich das Handgelenk auf einer Leiste befindet, sich die natürlichste Haltung von Arm und Hand ergibt.

Nur auf diese Weise werden die Finger entlastet, da der Arm mit seinem Gewicht auf dem Handleiter ruht. Wenn die aller äußerste Konzentration erzielt ist, kann der Schüler alle beim Klavierspiel beschäftigten Muskeln und Nerven der Finger beherrschen.

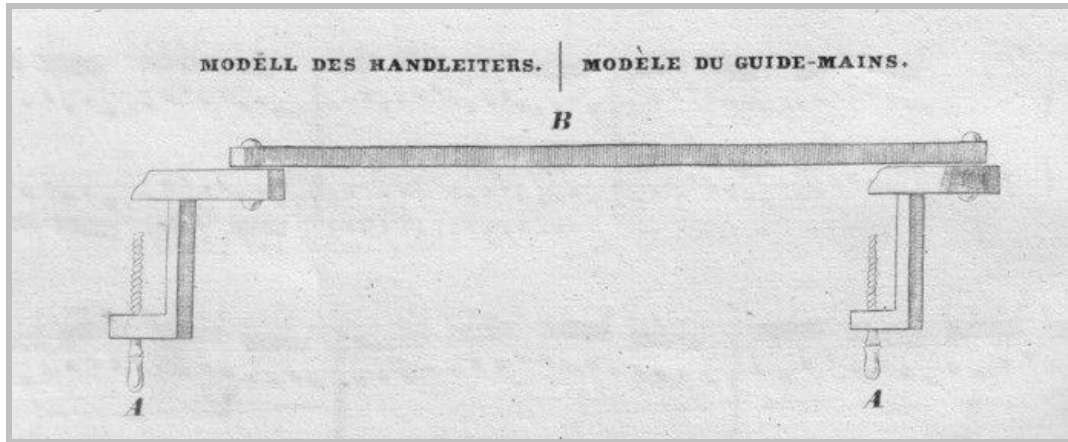
Es ist erforderlich, dass der Schüler aus seinen Fingern spielen kann, das heißt nur durch gedrückte Grundgelenke der Finger, wenn man die Ungleichheit des Spiels korrigieren will.

Was ist dagegen zu tun? Um die Ungleichheit des Spiels zu korrigieren wird viel Wert auf Fingerübungen gelegt, besonders Übungen desjenigen Fingers, welcher diese Ungleichheit verursacht. Es war dies das Bestreben von Kalkbrenner, einen Apparat zu bauen, der den Weg zum gleichmäßigen Spiel erleichtert.

Der Verfasser hat selbst in der Vorrede gestanden, wie er auf die Idee kam, den Handleiter zu bauen:

„Nach tausend vergeblichen Versuche kam ich den Gedanken, dass alles auf den Mechanismus des Instruments bezügliche wohl mit Hilfe eines mechanischen Mittels erlernt werden könnte welches, gleichanfangs den Händen ihre richtige Lage gäbe. Ich fand, dass, wenn ich mit meiner linken Hand mein rechtes Handgelenk stütze, die nun ganz in den Fingern um die gesammte Kraft vermehrt war, welche vorher nur dazu gedient hatte, die Arme und Hände steif zu machen, jetzt handelte es sich nur noch darum, einen Stützpunkt zu haben, in meiner Ungeduld nahm ich in Ermanglung einer andern Vorrichtung einen alten Armstuhl her, von dem ich einen Arm absägte, denn den andern vor die Tasten des Pianoforte's brachte und meine Füße hindurchsteckte;

so befand ich mich in einer Stellung, in der ich den oben erhaltenen Erfolg vollständig genießen konnte, denn meine dergestalt auf den Arm des Stuhls gestützten Vorderarme setzten mich in den Stand, die Finger ohne die mindeste Zusammenziehung zu bewegen.“¹



Der hier behandelte Handleiter ist als nichts anderes als eine Ersetzung des abgeschnittenen Armstuhls anzusehen. Es ist von vornherein klar, dass mit der Verwendung des Handleiters schlechte Angewohnheiten der Handhaltung vermieden werden.

Der Handleiter ist nicht bloß Kindern zu empfehlen, sondern auch Erwachsenen, die viele manuelle Hemmungen zu überwinden haben. Kalkbrenner sagt selbst:

„Der Handleiter, den ich mit dieser Methode einführe, wird meinen Armstuhl ersetzen und genau die Höhe des Stuhls am Pianoforte bestimmen, welche so beschaffen sein muss, dass der Vorderarm des Spielenden vollkommen horizontal liegt. Mit diesem Handleiter ist es unmöglich, schlechte Gewohnheiten anzunehmen. Ich empfehle ihn besonders schwächlichen Personen, die das Clavierspiel ermüdet. Den Handleiter anlangend so kann ich dessen Gebrauch nicht genug empfehlen, selbst denen, die schon sehr geübt sind, aber böse Angewohnheiten abzulegen wünschen; er verhindert üble Bewegungen zu machen und mit dem Arm oder der Schulter zu spielen; er macht die Finger frei und verbessert die Lage der Hand, welche so gefällig als möglich macht; als letzte Empfehlung füge ich hinzu, dass ich selbst mich desselben noch täglich bediene.“²

¹ Friedrich Kalkbrenner, *Anweisung das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen* op.108, Paris, 1830, S. 3.

² *Ibidem*, S. 4.

Kalkbrenner bediente sich täglich des Handleiters und sagte selbst, dass er bei den Fünffingerübungen, um Zeit zu sparen, ein Buch lesen könnte. Man sollte das Üben technischer Studien, bei denen der Schüler während des Spiels ein Buch liest, für zwecklos halten.

Weil der Schüler seine Gedanken konzentrieren muss und an nichts anders denken darf, damit er die Finger bewusst bewegen kann. Das Märchen, Kalkbrenner habe so geübt, wird so nicht zum Nutzen der Klavierschüler.

Kalkbrenner hat Logiers Chiroplasten erwähnt und dazu auch eine Erklärung, dass man seinen Handleiter nicht mit Logiers Chiroplasten verwechseln sollte, obwohl die Ähnlichkeit mit Logiers Apparat sofort ins Auge springt. Wir haben es mit einer einfachen Holzleiste ohne den Fingerführer zu tun:

„Man muss den Handleiter nicht mit dem Logierschen Chiroplasten verwechseln, der nur dazu dient, die Noten zu lernen, und den man wegnimmt, so bald der Schüler sie kennt“¹.

Valérie Boissier berichtet in ihrem Buch „Franz Liszt als Lehrer“, dass Liszt selbst empfahl, den von Kalkbrenner vervollkommnete Chiroplasten zu benutzen. Die im Folgenden erwähnte Stange ist nicht anders als der Handleiter Kalkbrenners, welcher den Händen zur Stütze dient:

„Man soll Oktaven spielen wiederholt auf der gleichen Note eine ganze Oktave durchlaufend 20, 30, 40 Mal hintereinander, mit sorgfältig ausgewählten Crescendo und Diminuendo, vom feinsten Piano an bis zum stärksten Forte anschwellend. Das alles einzig mit dem Handgelenk auf der Stange mit toter Hand, mit geschleuderten Fingern, ohne je den Arm zu quälen und zu überanstrengen“².

François Fétyis berichtet in seiner „Biographie universelle de Musiciens“ (1835-1844) dass Liszt, der eine Zeitlang ein Anhänger von Kalkbrenners „guide-mains“ war, nach 1840 mit Ironie denselben Apparat als ein „guide-âne“ bezeichnete:

„Pourtant, O paradoxe, c'est Liszt qui sonnra le glas de ‚Guide-mains‘ (et donc du Chiroplaste) en le nommant ‚guide âne‘, et cela après 1840: c'est Fétyis dans sa *Biographie universelle des Musiciens* (1835-1844) qui fait part de ce revirement lisztien. Le ‚guide-mains‘, devant ce jugement lapidaire du plus grand pianiste de l'époque, va perdre rapidement sa notoriété“³.

¹ Friedrich Kalkbrenner, *Anweisung das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen* op.108, Paris, 1830, S. 4.

² Valérie Boissier, *Franz Liszt als Lehrer*, Berlin, 1930, S. 56.

³ Bertrand Ott, *Liszt et la pédagogie du piano*, Paris, 1987, S. 202.

So hatte Franz Liszt (1811-1886), die überragende pianistische Persönlichkeit, wechselnde Meinungen über die Anwendung des „Guide-mains“. 1837 wurde auch in der Klavierschule „Méthode des méthodes de Piano“, die von Ignaz Moscheles und François Fétiſ herausgegeben wurde, der Gebrauch des Handleiters empfohlen, aber nur mit Vorsicht:

„...kann man, in der ersten Zeit, den von Kalkbrenner erfundenen Handleiter mit Vortheil anwenden. Dieser Handleiter ist eine, am Pianoforte durch Schrauben befestigte hölzerne Leiste, deren Erhöhung an der Klaviatur sich nach der Grösse des Schülers richtet. Der Vorderarm ruht auf dieser Leiste, so dass die Hand die erforderliche Neigung erhält, und die Finger gezwungen werden, sich ohne Nachhülfe des Armes oder der Hand zu bewegen. Die Finger erlangen dadurch Unabhängigkeit, Kraft, und Gleichheit. Jedoch glaube ich, dass es sich mit diesem Handleiter eben so verhält, wie mit allen mechanischen Hilfsmitteln, deren man sich in den Künsten bedient, und dass man nur mit Vorsicht und Auswahl davon Gebrauch machen soll. Würden die Hände zu lange an diese Stütze gewöhnt, so wäre zu fürchten, dass sie ihrem Ende nicht mehr entbehren könnten. So lange ein junger Schüler allein übt, bietet ihm der Handleiter Sicherheit gegen üble Gewohnheiten, die er aus Unachstamkeit annehmen könnte; allein wenn der Lehrer bei ihm ist, muss er sich dessen nicht bedienen; denn der Lehrer ist ja da, um ihn an seine Fehler zu erinnern, und sich zugleich von seinen Fortschritten, von seine zunehmenden Gelenkigkeit zu überzeugen, was er nicht könnte, wenn die Hände des Schülers auf der Stütze ruhten“¹.

Was das weitere Schicksal des Handleiters von Kalkbrenner betrifft, geriet er später in Vergessenheit. Viele ausgezeichnete Klavierspieler wie Friedrich Wieck, Vater von Clara Schumann (1819-1896), tadeln den Gebrauch des „Guide-mains“, obwohl sie es oft im Klavierunterricht verwendeten. Friedrich Wieck hat es selbst verbessert:

„Eine Verbesserung des Kalkbrennerschen Handleiters, führte schließlich Friedrich Wieck durch. Der Wieck'sche Handleiter konnte ohne Zeitverlust für jede Hand und an jedes Klavier gestellt werden, war sehr solid gebaut und ließ sich vorwärts und rückwärts verstellen. Bald erkannte Wieck, daß dieses Gerät genauso zwecklos und sinnwidrig war...“².

7.6 Der Inhalt der Klavierschule

Wir haben gewissenhaft anzuzeigen, was die Klavierschule von Kalkbrenner enthält. Das ganze Werk ist zweisprachig gedruckt.

¹ Moscheles-Fétiſ, *Méthode des Méthodes de Piano*, Paris, 1837, S. 25.

² Georg Pügner, *J.B. Logier Leben und Werk*, Diss. Leipzig, 1959, S. 66.

Auf der rechten Seitenhälfte befindet sich der französische Originaltext und auf der linken die deutsche Übersetzung. So konnte jeder wählen, welche Sprache er bevorzugte.

Die Klavierschule trägt übrigens einen deutschen Titel: „Anweisung das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen“.

7.6.1 Erste Ratschläge

Um den Händen eine sichere Lage zu geben, empfiehlt Kalkbrenner, mit Übungen über 5 Noten in alle Richtungen und Stellungen anzufangen und nicht mit Tonleitern und Untersetzen des Daumens:

„Nach einigen Tagen erkannte ich den ganzen Vortheil, den mir diese Neue Art mich zu üben verschaffte; da die Lage meiner Hände nicht mehr fehlerhaft sein konnte, so brauchte ich mich nicht mehr damit zu beschäftigen, wenn ich nur Uebungen über die 5 Noten spielte. Bald beschloss ich zu versuchen, ob ich nicht zugleich lesen könnte, während ich meinen Fingern ihre tägliche Nahrung gab...

Ich hatte beobachtet, dass die meisten Passagen immer mit der Anwendung der 5 Noten endigen, und dass man auch beim Spielen von Tonleitern, nach dem man ein oder mehrere Male den Daumen untergesetzt hat, damit endigen muss, ich befeissigte mich daher, aus diesen 5 Noten meine Hauptübung zu machen, indem ich so viel veränderte. Dies hat mir in der Ausführung selbst der schwersten Sachen die Ruhe der Hände und des Körpers gegeben, die man in meinen Spiele vorzüglich bermerkt. Ich rathe nicht, die Schüler zu zeitig Tonleitern spielen zu lassen; man läuft dabei Gefahr, dass sie sich Steifheit in den Armen angewöhnen; man muss sicher sein, dass ihre Finger eine gewisse Gelenkigkeit erlangt haben; bevor man versucht, ihnen das Untersetzen des Daumens beizubringen“¹.

Dann wird kurz von dem Folgenden gehandelt: von Linien, Schlüsseln, Vorzeichnungen, Dur- und Molltonarten, Intervallen, Klanggeschlechtern, Geltung der Noten und Pausen, Abkürzungen, Punkten, Zeitmaß oder Taktarten, Tempo, Wiederholungszeichen und anderen Fermaten, Synkopen und Verzierungen.

Über die Frage der Verzierungen wird behauptet, dass man gut daran tue, die besten Sängern wie Garat, Crescentini, Frau Pasta und Frau Malibran nachzuahmen:

¹ Friedrich Kalkbrenner, *Anweisung das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen* op.108, Paris, 1830, S. 4.

„Die Ausschmückungen und Verzierungen schreibt man auch mit kleinen Noten, ohne dass sie im Takte mitzählen; sie folgen gewöhnlich auf eine lange Note und müssen während ihrer Dauer gemacht werden, ohne den Takt zu stören. Die Doppelschläge und andere Ausschmückungen zu übereilen zeigt eine schlechte Schule:

Die beste Art, sie gut herauszubringen, ist, dass man sie singt, bevor man sie spielt. Die menschliche Stimme ist das schönste Instrument; sie muss daher bei allen singbaren Stellen zu Rathe ziehn.

Wer ein grosser Instrumentalist werden will, bemühe sich die besten Sänger nachzuahmen, von Garat, Crescentini, Mad. Pasta und Mad. Malibran habe ich mehr für das Pianoforte gelernt als von irgendeinen Pianisten“¹.

7.6.2 Von der Spielweise der Tonleitern

Zur Spielweise der Dur- und Molltonleitern gibt Kalkbrenner seine eigene Ratschläge:

„Ich rathe jedesmal, wenn man eine Moll-Tonleiter einüben will, zuvor die gleichnamige Dur-Tonleiter zu spielen und dann die Terz um einen halben-Ton zu erniedrigen, man kann dann gewiß sein, dass man keinen Irrthum begeht. Beim Heruntergehn lasse ich gar keine Moll-Tonleitern zu; man muss dann die Tonleiter der verwandten Dur-Tonart spielen, z.B. bei C moll spielt man beim Heruntergehn die Tonleiter von Es dur“².

7.6.3 Der Gebrauch der Pedale

Es wurde schon erwähnt, dass manche Fabrikanten Klaviere mit vier, fünf oder mehr Pedalen bauten, vielleicht nur um die Mode mitzumachen. Angesichts solcherart eingerichteter Instrumente sagte Kalkbrenner, dass nur das Piano- und Forte-Pedal notwendig seien. Dass die anderen Pedale nicht von gleicher Nützlichkeit sind, ist schon durch unser heutiges Klavier bewiesen. Das heutige Klavier ist nur mit 2 Pedalen versehen:

„In der Musik giebt es tausend Schattierungen, deren Extreme das Pianissimo und das Fortissimo sind; das Piano-Pedal und das Forte-Pedal, welches die Dämpfer aufhebt sind also nothwendig; alle andere dienen nur der Charlatanerie und machen überdies den Bau des Pianoforte's noch verwickelter. Man ist daher von ihnen zurückgenommen“³.

¹ Friedrich Kalkbrenner, *Anweisung das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen* op.108, Paris, 1830, S. 12.

² *Ibidem*, S. 13.

³ *Ibidem*, S. 14.

Kalkbrenner fügt auch ein Wort über die 2 Instrumententypen an. Es ist von vornherein klar, dass die Klaviere mit Wiener Mechanik sich von denen mit englischer Mechanik durch den Anschlag unterscheiden:

„Die Wiener Pianisten zeichnen sich durch Genauigkeit, Sauberkeit und Schnelligkeit ihres Spiels vorzüglich aus; auch sind die in dieser Stadt verfertigten Instrumente ausgezeichnet leicht zu spielen und haben Dämpfer bis zum letzten hohen f, um das untereinander schwirrender Töne zu vermeiden; daraus entsteht eine grosse Trockenheit in den Singbaren Stellen da sich ein Ton nicht an den andern anschliesst- Den Gebrauch der Pedale kennt man in Deutschland fast gar nicht- Die englischen Instrumente haben rundere Töne und eine etwas schwerere Claviatur; durch sie haben die Künstler dieses Landes einen grossartigen Styl und den schönen Vortrag der singbaren Stellen, der sie auszeichnet, angenommen“¹.

Kalkbrenner wundert sich in dem vorigen Zitat, dass der Gebrauch der Pedale in Deutschland so wenig bekannt sei. Der Verfasser ist natürlich nicht dagegen. Der Gebrauch der Pedale ist erlaubt, wie sich Kalkbrenner ausdrückt, um die dem Pianoforte anhängende Trockenheit zu verbergen².

Die Pedale können mit Verstand angewendet werden. Nur der Kenner sollte sich des Pedals in seinen Übungen bedienen. Mit dem rechten Pedal konnten die harmonischen Töne, die zur Obertonreihe des angeschlagenen Tons gehören miterklingen:

„Ich empfehle den Anfängern, die Uebungsstücke ohne Pedal einzustudieren, damit ihre Fehler nicht durch die Verwirrung, die aus ihrer Unerfahrenheit hervorgehen würde, versteckt werden, aber zeitig anzufangen, sich bei singbaren Stellen und ausgehaltenen Noten des grossen Pedals zu bedienen. Der grösste Fehler des Pianoforte's ist, dass es die Töne nicht anschwellen kann, wie die übrigen Instrumente; um dem abzuhelpen, muss man sich des grossen Pedals bedienen. Werden die Dämpfer aufgehoben, so schwingen nicht nur die von dem Hammer angeschlagenen Saite fort, sondern durch eine analoge Verbindung erklingen auch ihre Quinten und Decimen, und deshalb nennt man sie harmonisch. Shlägt man das c im Bass sehr stark an und hebt die Dämpfer auf, so wird man nach einigen Secunden g und e, die Quinte und Decime, aus Sympathie mitklingen hören. Man begreift, wie sehr dieses Mittel dazu dient, die Trockenheit des Pianoforte's zu mindern, wenn man verständig anwendet“³.

¹ Friedrich Kalkbrenner, *Anweisung das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen* op.108, Paris, 1830, S. 14.

² *Ibidem*, S. 14.

³ *Ibidem*, S. 14.

Dann notiert Kalkbrenner die Grundregeln, die den Pedalgebrauch beeinflussen und ihre Rückwirkungen auf das Spiel. Die Regel, wonach man mit jeder neuen Harmonie das Pedal wechseln soll, ist schon bekannt.

Kalkbrenner gibt auch direkt an, wann das Pedal am häufigsten genommen werden sollte. Die Pedalisierung wirke sich besonders im Diskant, in den Arpeggien und Crescendo-Passagen aus.

Man solle das rechte Pedal außerdem als Hilfsmittel zur Verwirklichung von Akkordbindungen betrachten, die manuell nicht möglich sind. Die tieferen Lagen, die Tonleitern, die chromatischen Stellen und die Pausen vertragen das Pedal nicht so gut:

„Das Forte Pedal kann mit Erfolg für einen oder mehrere aufeinander folgende Accorde angewandt werden, nur muss man es fallen lassen, so oft die Harmonie sich ändert. Wenn man es bisweilen nach dem Anschlage des Tons gebraucht, so lässt es ihn wieder aufleben; in den Arpeggio's ist es durchaus nothwendig, von vielem Nutzen ist es beim Crescendo. Wer eine kleine Hand, findet eine grosse Hilfe in den die Dämpfer aufhebenden Pedale, um Accorde von zu grosser Ausdehnung auszuhalten. Ich empfehle es ferner für alle hochliegenden Stellen; die Schwingungen der hohen Töne vervielfältigen sich so sehr, dass die Töne ohne Pedal gespielt immer etwas trocken scheinen. Die Anfänger müssen besonders darauf bedacht sein, den Fuss nicht auf dem Pedale zu lassen, so oft die Harmonie sich ändert, bei den Tonleitern, bei den chromatischen Stellen und vorzüglich bei den Pausen“¹.

Auf den Gebrauch des Piano-Pedals sei hier auch hingewiesen. Dimiuendo-, Morendo- und Pianissimo-Passagen erfordern mehr das Piano-Pedal:

„Das Piano-Pedal dient bei den flügel förmigen Instrumenten der Zahl der Saiten und heisst dann die Verschiebung, bei den Tafel förmigen schiebt es ein kleines Stück Dammhirschleder zwischen den Hammer und die Saite und macht der Ton viel sanfter; es bringt einen bewundernswürdigen Effect in allen abnehmenden Stellen hervor. Und kann gebraucht werden, wenn der Componist diminuendo, morendo oder pianissimo angezeigt hat. Die Vereinigung beider Pedale thut in den sanften Stellen eine sehr gute Wirkung“².

¹ Friedrich Kalkbrenner, *Anweisung das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen* op.108, Paris, 1830, S. 16.

² *Ibidem*, S. 16.

7.6.4 Die Anmerkungen zur Interpretation

Ab S. 17 zeigt Kalkbrenner, wie die Musik interpretiert werden soll. Sein Ziel war, Pianisten zu selbständiger Interpretation zu erziehen, sie zu lehren mit Ausdruck zu spielen. Eines darf man nicht übersehen, dass die vorigen Klavierschulen überhaupt nicht diese Frage berühren. Sicher wusste es keiner besser als Kalkbrenner, den Schüler mit den Regeln des Ausdrucks bekannt zu machen:

„Da der ganze musikalische Ausdruck in den Nuancen besteht, so muss man vor allen Dingen die Eintönigkeit vermeiden. Die allgemeinsten, wenige Ausnahme leidenden Regeln, die ich empfehle, sind ohnegefär folgende.

Die aufsteigenden Stellen müssen crescendo, die absteigenden diminuendo gespielt werden, so dass die höchste Note am stärksten, die tiefste am schwächsten angeschlagen wird. Diese Regel allein giebt der Musik eine gewisse Wellenbewegung, die ihren Ausdruck sehr vermannigfacht.

Die längste Note muss die stärkste sein; die letzten Noten singbarer Sätze müssen ein wenig langsamer werden, die ersten und letzten Noten einer Stelle müssen mehr hervorgehoben als die andern. Die Melodie muss stärker als die Begleitung sein: diese darf nicht immer an den Ausdrucksnuancen jener Theil nehmen.

Bei häufigen Harmoniewechsel oder wenn die Modulationen schnell aufeinander folgen muss man die Bewegung anhalten. Die hohen Noten des Pianoforte's dürfen nie auf eine ungestüme oder harte Art angeschlagen werden; man muss so viel als möglich die Wirkung des Anschlags verbergen, der im Discant hörbarer ist. Alle der Tonart fremde und eine zufällige Vorzeichnung habende Noten müssen mehr markirt werden¹“.

Dieses Zitat steht durchaus nicht im Gegensatz zur heutigen Interpretation. Es entspricht dem Geschmack Kalkbrenners Zeitalters und auch unserem heutigen Geschmack. Dann ermahnt der Verfasser dazu, während des Spiels nicht zu vergessen, keine Grimassen zu schneiden:

„... hebe den Ellbogen nicht, wenn man eine Note betont; neige sich nicht auf dem Stuhle und schneide keine Gesichter, diess alles schadet dem Spielenden, indem es die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf sich zieht, der es tadelt und darüber spottet.

... Auch hüte man sich, am Ende einer Passage die Hände in die Höhe zu heben, denn diess sieht aus, als spielte man das Pfänderspiel²“.

¹ Friedrich Kalkbrenner, *Anweisung das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen* op.108, Paris, 1830, S. 17.

² *Ibidem*, S. 18.

7.6.5 *Ton und Anschlag*

Es ist eine der wichtigsten Aufgaben für die Pianisten, das Geheimnis des guten Anschlags zu ergründen. Bemerkenswert ist, dass schon in Kalkbrenners Klavierschule viele Anweisungen über den Anschlag zu finden sind, obwohl die alten Instrumente nur wenige Möglichkeiten boten, diese Anweisungen musikalisch umzusetzen.

In Anbetracht der alten Klaviermechanik sagt Kalkbrenner selbst, dass nur das flügelartige Pianoforte dem Spieler eine vielfältige Skala dynamischer Möglichkeiten bietet:

„Es ist ein sehr allgemein verbreiteter Irrthum zu glauben, dass das Pianoforte einen schon ganz fertigen Ton habe, Im Gegentheile ist ein gutes flügelartiges Pianoforte vielleicht von allen Instrumenten dasjenige, dessen Ton sich am meisten modifizieren lässt...“¹.

Im Grunde genommen handelt es sich darum, dass der Spieler die Taste mit dem fleischigen Teil des Fingers anschlagen muss. Kalkbrenner fügt eine neue Tatsache hinzu. Er empfiehlt, dass man die Tasten lieblos muss. Roger Crager Boardman hat in seiner Dissertation „A History of theories of teaching Piano Technic“ 1954 die Anschlagsart von Kalkbrenner beschrieben:

„...Kalkbrenner employed the caresser touch. In this touch, the finger strokes the key, beginning in the middle, sliding towards the front edge, and pressing it so far down that the hammer touches the string very gently“².

Hier wird der Fall komisch. Denn seit wann karessiert man ein Objekt mit dem Hammer? Man darf nicht vergessen, dass die Saite mit einem Hammer angeschlagen wird. Vielleicht legte Kalkbrenner großen Wert darauf, die Saiten zum Schwingen zu bringen und gleichzeitig das Klavier seines Schlagzeugcharakters zu entkleiden:

„Man muss die Taste mit dem fleischigen Theile des Fingers anschlagen; die Hand muss die natürlichste Lage haben, der Arm während der Bewegung der Finger völlig unbeweglich bleiben; die Bewegung der Hand darf nur aus der Handwurzel, und die Bewegung der Finger nur aus dem sie mit der Hand verbindenden Gelenke kommen.

¹Friedrich Kalkbrenner, *Anweisung das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen op.108, Paris, 1830, S. 19.*

²Roger Crager Boardman, *A History of theories of teaching Piano technic, Diss. New York Uni, 1954, S. 79.*

Diess ist der wesentliche Theile des mechanismus, weil von ihm der Ton des Pianoforte's abhängt, und doch ist es zugleich derjenige, auf welchen die meisten Pianisten den wenigsten Werth legen. Die Art, die Taste anzuschlagen, muss sich auf unzählige Weise verändern nach den verschiedenen Empfindungen, die man ausdrücken will; bald muss man die Taste lieblosen, bald sich auf sie stürzen, wie der Löwe, der sich seiner Beute bemächtigt. Jedoch muss man, indem man dem Instrumente so viel Ton, als es geben kann, abgewinnt sich vor allem wohl hüten, darauf zu schlagen; denn man muss das Pianoforte spielen, aber nicht hämmern¹.

7.6.6 Regeln der Fingersetzung

Ab. S.20 werden die Regeln der Fingersetzung entwickelt. Wir wollen versuchen, unseren Lesern einen Begriff von dem, was Kalkbrenner mitteilt zu geben. Gleich von Anfang an sollten die Finger lernen, sich deutlich und fließend in einer melodischen Fortschreitung auf- und abzubewegen. Das gelingt ihnen am Besten mit einer bequemen Haltung der Hand.

Wollen wir die natürlichste Lage der Hand gewährleisten, so werden wir den kleinsten Finger lehren, die höchste Note der Melodie zu greifen und den Daumen die tiefste Note der Melodie. Alles was hier von geschickter Fingerstellung gesagt worden ist, gilt für die rechte Hand.

Unsere Beobachtungen zeigen, dass die schon veröffentlichten Klarierschulen keine Rücksicht auf dieser Applikatur genommen haben. Daher ist es so wichtig, bei dieser Gelegenheit Kalkbrenners Klavierschule zu loben, die den Weg zur Beherrschung des Fingersatzes erleichtert hat. So finden wir, dass wenn die höchste Note der Melodie mit dem kleinen Finger zur Ersparnis alles nutzlosen Überschlagens bestimmt sein soll, die vorhergehende Note sicherlich mit dem vierten Finger genommen werden wird. Es wird sicher der Hand sehr willkommen sein.

Diese Regel wird dadurch noch mehr erleichtert, dass man alle aufsteigenden Stellen absteigend und alle absteigenden Stellen aufsteigend spielt. Man kann durch die erste Regel schneller die Fingerordnung des melodischen Satzes erfinden. Man muss daher, ehe man die erste Note anschlägt, schon bestimmt vorauswissen, welche Noten der Melodie die höchste und die tiefste sind. So werden wir von neuem belehrt:

„Die beste Lage für die rechte Hand ist, den kleinen Finger für die höchste und den Daumen für die tiefste Note zu nehmen; man muss soviel als möglich jeden Fingersatz auf Erlangung dieses Resultats berechnen.

¹ Friedrich Kalkbrenner, *Anweisung das Pianoforte mit Hilfe des Handleiters spielen zu lernen* op.108, Paris, 1830, S. 19.

Das leichteste Mittel dahin zu gelangen, ist alle aufsteigende Stellen absteigend und alle absteigende Stellen aufsteigend zu spielen und dabei immer unsere erste Regel vom Daumen und kleinen Finger zu beobachten¹.

Wir wiederholen es: die Hand muss nach dem Bau unseres Tasteninstrumentes bequem liegen. Man muss daher die Finger ohne Mühe auf die Taste legen. Man lasse einfach die Natur darüber walten. Das gelingt uns am besten, wenn wir alles ohne Zwang hervorbringen.

Trotzdem erlaubt Kalkbrenner die ungewöhnliche Fingersetzung, aber nur wenn es nicht gut anders geht. Zum Beispiel, wenn die rechte Hand beim Aufsteigen einer Melodie, die einen großen Umfang hat, das heißt mehr als eine Quinte, so fehlt es der Hand an einem Finger oder mehreren. So wird man gezwungen, einen Finger über den Anderen zu setzen. Besonders empfindet man in den mehrstimmigen Stellen die Notwendigkeit dieser Aushilfe. Kalkbrenner sagt selbst:

„Ich erlaube die unregelmässigen Fingersetzung selten ausgenommen in den mehrstimmigen Stellen, denn das Uebersetzen eines langen Fingers über einen kürzeren giebt der Hand immer ein ungefälliges Ansehn².

Beim Einstudieren der Fugen und mehrstimmigen Stellen hören alle Regeln des Fingersatzes auf. Kalkbrenner konnte dem Leser keinen besseren Rat erteilen, als nur alte Verbote der Fingersetzung zu benützen. Wir verdanken Kalkbrenner die Neuerung, dass er die Verwendung desselben Fingers auf zwei, drei oder vier aufeinanderfolgenden Tasten erlaubt. Auf diese Weise schafft man viel Gutes, besonders wenn es der Hand an Fingern fehlt bei ausgehaltenen Noten.

Die Wahl eines geeigneten Fingersatzes ist natürlich von großer Bedeutung und das Gelingen mancher schwierigen Stelle ist oft davon abhängig:

„Von dem Augenblicke an, wo man 2 oder 3 Stimmen mit derselben Hand spielt hören alle Regeln des Fingersatzes auf; um die Wirkung der ausgehaltenen Noten herauszubringen ist man genöthigt, sich 2, 3 und 4 mal desselben Fingers zu bedienen; man setzt oft den 2^{ten} Finger über den 3^{ten}, über den 4^{ten}. In diesen Fällen muss der auf der ausgehaltenen Note liegende Finger wie eine Angel sein, um welche die Hand sich dreht, und man muss soviel als möglich diese Lagenänderungen dann brauchen, wenn man von einer Unter zu einer Obertaste übergeht.

¹ Friedrich Kalkbrenner, *Anweisung das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen* op.108, Paris, 1830, S. 20.

² *Ibidem*, S. 23.

Die einzige für alle Stellen dieser Art zugebende Regel ist die den Daumen oder kleinen Finger zu den ausgehaltenen Noten zu nehmen, um alle übrigen Finger in seiner Gewalt zu haben. Die Fingervertauschungen werden bei dieser Musik häufig angewandt¹.

Für den Schüler wird die Wiedergabe der Fugen von Nutzen sein. Der Schwerpunkt seiner Aufgabe liegt darin, zwei, drei oder vier Stimmen gleichzeitig spielen zu können. Zwei Stimmen mit derselben Hand zu spielen macht auch die größte Schwierigkeit. Es ist schon schwierig beide Stimmen in ihrer Klangfarbe auseinanderzuhalten.

Es kommt häufig vor, dass der gewöhnliche Schüler, auch wenn er manuell beide Stimmen meistert, nur die obere Stimme klar spielt und die untere Stimme dagegen kaum hörbar bleibt. Dies hängt damit zusammen, dass die zweite Stimme nicht selbständig ist, sondern nur dazu dient, die erste Stimme zu unterstützen. Kalkbrenners Meinung nach bildet die Unabhängigkeit der Hände voneinander einen wichtigen Bestandteil des guten Klavierspiels:

„Da das Pianoforte das einzige Instrument, welches ohne Hülfe der übrigen zum grossen Theile das, was das Orchester ausführt, hervorbringen kann; so muss der geschickte Pianofortespieler sein ganzes Leben studieren, um dieses schöne Resultat zu erreichen. Er muss sich bestreben, seine Hände so unabhängig voneinander zu machen, dass er die stärksten und leidenschaftlichsten Sachen mit der einen Hand spielen kann, während die andere mit der grössten Ruhe und ganz piano spielt. Ja bisweilen muss man sogar in derselben Hand zweierlei entgegengesetzten Ausdruck haben“².

7.6.7 Sitz und Lage des Ellenbogens

In der Klavierschule von Kalkbrenner wird mit besonderem Nachdruck auf den richtigen Sitz vor dem eingestrichenen g Wert gelegt. Ein Weiteres wird kurz hervorgehoben: die Höhe des Sitzes. Der Hochsitz scheint in dieser Klavierschule mehr als der Tiefsitz gewogen gewesen zu sein.

Maßgeblich ist besonders die Position des Ellbogens. Kalkbrenner war der Meinung, dass der Ellbogen höher als die Untertasten und tiefer als die Obertasten sein sollte.

¹ Friedrich Kalkbrenner, *Anweisung das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen op.108, Paris, 1830., S. 24.*

² *Ibidem, S. 25.*

Es ist eigentlich widersinnig, die Lage des Ellbogens genau zu fixieren, denn der anatomische Bau der Hände ist zu verschieden, um eine feste Regel zu geben.

Allerdings sei gleich bemerkt, dass die Frage der Höhe des Ellbogens so wichtig ist. Durch die Handhaltung mit erhöhtem Ellenbogen gewinnt man an Kraft. Es versteht sich von selbst, die Kraft hängt vom Armgewicht ab. Man kann auch sagen, dass der Arm umso mehr auf die Finger wirkt, je höher der Ellenbogen ist. Schließlich sitze man so:

„Bei Instrumenten mit 6 ½ Octaven muss man gerade vor dem 4^{ten} oder eingestrichenenen g sitzen; die Lage des Ellbogens muss höher als die der Untertasten und tiefer als die der Obertasten sein; denn sitzt man zu hoch, so spielt man mit dem Arme. Während man an Kraft verliert, wenn man zu tief sitzt“¹.

7.6.8 Werke von großen Komponisten

Nach den Anforderungen von Kalkbrenner sollte der fleißige Klavierspieler imstande sein, die Werke verschiedener Komponisten zu spielen, besonders das Gradus ad Parnassum und die Sonaten von Muzio Clementi. Wir sprachen bereits über Kalkbrenners Ausbildung bei Clementi und über den Einfluss von Clementi auf die pianistische und pädagogische Tätigkeit Kalkbrenners.

Selbstverständlich ist es überzeugend, wenn wir da hören, dass der Meister das Idol des Schülers war:

“Der Mann welcher am besten für das Pianoforte geschrieben hat, ist Clementi. Ich empfehle denen, welche eine gute Schule und einen guten Anschlag erlangen wollen, mit dem Spielen von Clementi’s Musik anzufangen. Unter seinen Werken sind am bemerkenswerthesten seine Uebungstücke in seinem Gradus ad Parnassum und seine Sonaten, welche alle bewunderswürdig auf Erreichung eines vollkommenen Mechanismus berechnet sind”².

Kalkbrenner steht durch seine pädagogische Tätigkeit dem großen Clementi viel näher, wogegen Cramers Werke sich durch die gebundene Musik und den Rhythmus auszeichnen:

¹ Friedrich Kalkbrenner, *Anweisung das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen*, op.108, Paris, 1830, S. 26.

² *Ibidem*, S. 26.

„Cramer muss der zweite zu studierende Componist sein... Seine Werke werden besonders ein gebundenes Spiel geben und den Rhythmus gut herausheben lehren, die beiden hervorstechendsten Eigenschaften seines bewundernswürdigen Talents“¹.

Und schließlich Beethoven: Seine Werke dürfen nicht gespielt werden, wenn der Schüler noch nicht das Klavierspiel beherrsche. Sie seien nämlich viel schwieriger.

Man muss hier bedenken, dass das Studium von Beethovens Werken zum ersten Mal als empfehlenswert erscheint. Diese Tatsache steht im Gegensatz zu dem, was man noch zu Beethovens Lebzeiten hören konnte. Damals wurde seine Musik nicht als geeignet empfunden.

Die Zeit und mit ihr die Empfindungen des Menschen sind in einem stetigen Wandel begriffen. Als Beweis sei hier Kalkbrenner genannt, der in seiner Zeit versuchte, die Schüler mit dem Stil von Beethoven, als des bedeutendsten Komponisten der Welt, bekannt zu machen, der vor dreißig oder zwanzig oder vielleicht auch nur vor zehn Jahren als Komponist noch nicht so überzeugt habe:

„Die Compositionen Beethoven's für Pianoforte zu spielen erlaube ich meinen Schülern nicht eher, als wenn sie eine vollkommne mechanische Fertigkeit besitzen; dieses erhabenen Genie konnte sich nicht herablassen an Fingersatz zu denken; der Schüler welcher seine Musik zu zeitig spielte, würde schlechte Gewohnheiten und schlechte Fingersetzungen annehmen“².

7.6.9 Das Übungsmaterial

Die Klavierschule von Kalkbrenner enthält zweckmäßige Übungen in abgestufter Folge. Mit den ersten Übungen der Triller wird die Wichtigkeit des Übens im verlangsamten Tempo anerkannt. Für Kalkbrenner war es eine Grundbedingung für den Übergang zum Spiel der Triller im richtigen Tempo:

„Die Triller müssen erst langsam und dann immer schneller mit Anschwellung und Abnahme des Tons eingeübt werden“³.

¹ Friedrich Kalkbrenner, *Anweisung das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen*, op.108, Paris, 1830, S. 26.

² *Ibidem*, S. 27.

³ *Ibidem*, S. 38.

Es gibt des weiteren eine wichtige Anleitung zum richtigen Üben der wiederholten Terzen, Sexten und Oktaven. Hauptsache ist, dass sie allein aus dem Handgelenk ausgeführt werden müssen:

„Die wiederholten Terzen müssen mit dem Handgelenke gemacht werden“¹.

Dann fügt Kalkbrenner hinzu:

„Die Octaven sind wie die Sexten und ohne Steifheit zu spielen, nur die Hände müssen mittels des Handgelenks sich heben und niedersenken“².

Die Etüden von S. 64 bis S. 89 sind für fortgeschrittenere Schüler bestimmt. Das Übungstück auf S. 64 zum Beispiel ist für drei Finger vorgesehen:

„Übungstück für 3 Finger die beiden mit tenuto bezeichneten Noten beim Anfange eines jeden Theils muss man ohne sie anzuschlagen, den ganzen Theil hindurch aushalten“³.

Eine solche Übung mit gehaltenen Noten dient dem Zweck, die Kraft der schwachen Finger zu vermehren. Kalkbrenner hat selbst zugegeben, dass die fünf Finger nicht alle dieselbe Kraft entfalten:

„...nach der Bildung unserer Hand der Daumen und der 3^{te} Finger offenbar die stärksten sind“⁴.

7.7 Das stumme Klavier

Kalkbrenner kam auch auf die folgende Idee, ein Klavier zu bauen, das aber keine Musik macht, das sogenannte stumme Klavier oder die tonlose Klaviatur. Die Klaviatur des stummen Klaviers ist aber aus zehn Tasten zusammengesetzt.

¹ Friedrich Kalkbrenner, *Anweisung das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen*, op.108, Paris, 1830., S. 32.

² *Ibidem*, S. 57.

³ *Ibidem*, S. 64.

⁴ *Ibidem*, S. 59.

Ein so kleines Klavier konnte man überall hin mitnehmen. So wurde das größte Problem des Klavierspielers gelöst: die Instrumentennot, ein Wort das häufig auftauchte.

Leider kann man nicht sein eigenes Instrument in einem Gepäck mitnehmen. Man muss deswegen vor Ort ein Klavier suchen, das man sich ausleihen kann. Doch erfahrungsgemäß sind die Chancen sehr gering, ein Klavier vor Ort zu finden.

So versuchte Kalkbrenner mit seinem kleinen stummen Klavier nach Möglichkeit, überall üben zu können. J. Delacour spricht in der Zeitschrift „Le Pianiste“ von diesem stummen Klavier:

„F. Kalkbrenner, qui a rendu déjà tant de services au piano, vient de faire exécuter un petit simulacre d’instrument appelé *clavier muet*, destiné à fournir aux élèves travailleurs le moyen d’étudier les exercices à toute heure et en tous lieux.

Ce petit meuble, composé de dix touches blanches séparées par leurs touches noires respectives est garni d’une traverse qui offre les avantages du guide-mains.

On voit que les deux mains peuvent s’exercer à la fois et sans bruit, circonstance agréable pour les temoins obligés de cette sorte d’étude. A la première vue, ce petit clavier nous a paru fort ingénieux; espérons que l’expérience justifiera notre jugement. Cependant nous aurions désiré qu’il contient douze touches blanches, afin que les deux pouces fussent moins rapprochés, et que l’on pût, - et d’une main seule faire des exercices un peu plus développés. Nous soumettons avec confiance cette observation à l’auteur du *clavier muet*¹.

Der Zweck von stummen Klavieren ist eine bessere Technik zu erlangen, wenn man das Musikalische vom Technischen des Spiels trennt.

Allerdings hat Ludwig van Beethoven dies selbst erlebt, da er am Ende seines Lebens keinen einzigen Klang aus seinem Instrument hören konnte. Er gab einmal zu, dass sein Klavierspiel nach seiner Taubheit komischerweise sich verbessert habe.

Es gibt auch verschiedene Meinungen, ob das stumme Klavier tatsächlich wirksam ist. Friedrich Wieck zum Beispiel war der Meinung, dass solche Klaviere oder Spielereien zwecklos seien:

„...stumme Klaviere und ähnliche Spielereien, die er in Leipzig in Aufnahme brachte, jedoch schnell wieder verwarf“².

¹ J. Delacour, in: *Le Pianiste*, Paris, Nr. 9, 1833-1834, S. 144.

² Georg Pügner, *J.B. Logier Leben und Werk*, Diss. Leipzig, 1959, S. 66.

Das Spiel auf einem stummen Klavier ist kein Zeitverlust, wie schon angedeutet. Damit kann man vor allem das innere Hören, das heißt das innerliche Vorstellen von Tönen und Musik besser entwickeln.

Es könnte vielleicht nützlich sein, auf einem großen stummen Klavier zu üben. Man kann nicht bestreiten, dass ein gut entwickeltes inneres Hören die grundlegende Voraussetzung ist zur Entwicklung eines besseren Gedächtnisses.

Das tonlose oder stumme Spiel kann zum besseren Auswendigspielen erziehen. Manche Pädagogen empfehlen übrigens ab und zu ohne Instrument zu arbeiten, um die auditive Vorstellungsfähigkeit maximal zu kultivieren.

Eines darf man nicht übersehen: Lässt man den Schüler immer auf einem stummen Klavier spielen, so wird sich die folgende Konsequenz ergeben, die Gefahr eines mechanischen Spielens.

Mann kann nun wohl behaupten, dass durch ein progressives Herangehen an die Klavierschule von Kalkbrenner sicherlich gute Ergebnisse für das Klavierspiel zu erreichen sind. Bezüglich der Wichtigkeit dieser Methode zitieren wir die folgende Bemerkung:

„Das Werk ist äusserst nützlich und verdient in den Händen aller geschickten Pianofortespieler und Lehrer zu seyn“¹.

¹ In: *AmZ, Anweisung das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen*, Nr. 48, 28 November 1832, S. 800.

Kapitel 8

François Hünten

8.1 Hüntens Leben

1793 wurde François Hünten geboren. Dieser bedeutende Modekomponist und Klavierpädagoge stammt aus Koblenz. Er studierte am Pariser Konservatorium bei Louis Bartholomé Pradher (1781-1834), Anton Reicha (1770-1836) und Luigi Cherubini (1760-1842).

Seit 1819 in Paris lebend, ging Hünten ab 1837 wieder nach Koblenz. Er starb dort 1878. Hortense Parent gibt in ihrem Werk „Repertoire encyclopédique du pianiste“ einige Informationen über ihn und seine Kompositionen:

„Hüntens Franz: né à Coblenz en 1793, mort à Coblenz en 1878. Pianiste et compositeur. Entra au Conservatoire de Paris en 1819, et y fut l'élève de Pradher, de Reicha et de Cherubini. Il séjourna ensuite à Paris jusqu'en 1837, après quoi il retourna dans son pays comme professeur de piano et compositeur à la mode. Hünten a écrit un trio, deux sonates de violon, une méthode de piano, une série d'Études, op. 80, 81, 85, 114, 158, et une quantité de fantaisies et d'arrangements sur les opéras en vogue. Citons les Perles, 3 Rondos, op. 117, No 1. Danse espagnole (F-4). (Chez Heugel); Les émeraudes, valse brill, op. 128, No 1, (M – 6 – Noël); Les Sylphes, 5 airs de Ballet, op. 99 (lemoine) etc-, etc¹.

¹ Hortense Parent, *François Hünten*, in : *Repertoire encyclopédique du pianiste*, Paris, 1994, S. 139.

8.2 Die Veröffentlichung der Klavierschule

Die Klavierschule „Méthode de Piano“ von François Hünten ist nicht datiert. Wir hatten die Gelegenheit, die englische Ausgabe „A Complete Book of Instructions for the Pianoforte“ op. 60 zu benutzen.

Man könnte annehmen, dass sie nach der Veröffentlichung der Klavierschule von Kalkbrenner erschienen ist, d. h. in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts. Bisher war Voraussetzung, Kindern das Klavierspielen nach großen und vollständigen Klavierschulen zu lehren. Diese Klavierschulen waren zwar für Anfänger berechnet, aber für erwachsene Anfänger.

Es versteht sich hier: Man sollte das Kind nicht mit großen Klavierschulen quälen. Es sollte eigentlich von Klaviererziehern auf junge Pianofortespieler mehr Rücksicht genommen werden.

Man glaubt nicht, wie viel darauf ankommt, dass solche großen Klavierschulen von Kindern, gleich von Jugend an, vernachlässigt und verachtet werden.

Das erkannte schon Charles Chaulieu in seiner Zeitschrift „Le Pianiste“ und verlangte die Veröffentlichung von Klavierschulen, in denen sich alles nur stufenweise entwickelt.

Er sagte mit Recht, dass die zwei Begriffe Methode und Jugend nicht zu trennen seien. Sodann wurde bemängelt, dass keine der bisher betrachteten Klavierschulen, wie zum Beispiel diejenigen von Adam und Kalkbrenner, für Kinder gesorgt habe.

Auch erhoffte Chaulieu, dass die Veröffentlichung der Methode von Hünten Freude bereiten würde, denn er erwartete, dass sie für Kinder berechnet sei:

„On a lancé le prospectus d'une nouvelle méthode de piano. Ce n'est peut-être pas une méthode qu'il faudrait aujourd'hui. Bien des essais ont été faits depuis la célèbre méthode *d'Adam*, et aucun n'a eu le succès de ce bel ouvrage. Cependant, il faut le dire, la méthode d'Adam est, depuis long-temps, insuffisante aux yeux de ceux qui veulent qu'un ouvrage de ce genre contienne l'art tout entier du piano, depuis A jusqu'à Z. C'est à notre avis, une grande erreur. - Il faudrait plutôt une méthode pour les trois premiers degrés du *musico-mètre*, une autre pour les trois suivans, et ainsi de suite jusqu'au moment où l'élève peut aborder les grandes études. Arrivé là, vous aurez beau faire, l'élève devenu grand, dédaignera vos méthodes et ne les ouvrira plus. *Méthode et enfance*, voilà deux mots qui ne doivent pas se quitter.

Certes, en prenant pour exemples la méthode concentrée de Kalkbrenner et la méthode encyclopédique de Hummel, nous choisissons ce qu'il y a de mieux dans ce genre. – Eh bien! Il y a eu erreur des deux côtés. Encore préférons – nous la plus courte. *Les gros ouvrages nous font peur*, et aux petits enfans aussi. Revenons à la nouvelle méthode: le prospectus, fort bien fait, promet monts et merveilles, et signale une grande lacune dans l'enseignement. – L'éditeur, en le faisant, s'est probablement assuré que l'auteur, Fr. *Hunten*, l'avait remplie. – Au surplus, l'habileté connue de ce maître est une garantie, et le succès de ses compositions, ainsi que sa carrière de professeur, doivent inspirer de la confiance aux élèves. – Attendons la publication¹.

Dass die älteren Klavierschulen sich hauptsächlich an Erwachsene und Fortgeschrittene wenden, versteht sich von selbst. Man hat schon öfter über den Mangel musikalischer Schriften geklagt, die nur für Kinder berechnet sind.

Der Leser wird aus dem oben Gesagten aber gewiss auch schließen können, dass François Hüntens eine Klavierschule veröffentlicht hat, um diesem Mangel abzuhelpfen.

In dem gleich folgenden Artikel ist Chaulieu auf Hüntens Klavierschule zurückgekommen. Diesmal wundert er sich, als er sich die Klavierschule näher ansieht, dass Hüntens, der längst als ein talentierter Mann unter den Klavierpädagogen bekannt war, ein solches Werk herausgegeben habe.

Chaulieu war so enttäuscht, dass er zugeben musste, er habe dem Werk zu viel Beachtung geschenkt. Dann fügte er aber hinzu, dass die Klavierschule doch einen Wert besitze. Der Verfasser habe darin gute musikalische Passagen für den Elementarunterricht geliefert:

„Attendons la publication... disons-nous en terminant notre premier article; et maintenant que nous avons l'ouvrage sous les yeux, nous nous apercevons que, confians dans les promesses du Prospectus, nous avons donné trop d'importance à cet ouvrage. Nous attendions autre chose d'un homme de talent et d'expérience comme Fr. *Hunten*, et nous ne trouvons guère ici que *Viguerie* habillé à la mode du jour.

Les mêmes erreurs et la même absence de logique s'y font sentir, et les développemens primaires y sont même encore plus courts. Nous ne parlerons pas des parties musicales qui composent cette méthode: *elles sont et ne pouvaient être que bonnes*².

¹ Charles Chaulieu, *Chronique*, in: *Le Pianiste, Paris, Nr. 1, November 1833, S. 9.*

² Charles Chaulieu, *Méthode de Fr. Hunten*, in: *Le Pianiste, Paris, Nr. 2, 1833, S. 20.*

8.3 Der Inhalt der Klavierschule

Für François Hünten sollte das Klavierspielen ebenso eine Arbeit wie ein Vergnügen sein. Die Anfänge des Klavierspielens müssen schon die Kinder anregen. Daher war die Wahl des ersten Materials zum Klavierspielen von größter Bedeutung. Im Gegensatz zur Mehrzahl der damaligen Unterrichtsmaterialien versuchte Hünten kleine und leichte Musikstücke zu komponieren, damit das Kind selbst Interesse daran haben kann.

Damals führten andere Klavierpädagoge die Kinder in eine andere Welt, die ihre kindlichen Interessen ignoriert. Für François Hünten liegt da der entscheidende Ansatzpunkt.

In der Vorrede offenbart er, über das übliche Unterrichtsmaterial, dass zu seiner Zeit die Klavierprofessoren prinzipiell dafür gesorgt haben, alle Schwierigkeiten im Anfangstudium wegzulassen, um das Übungsmaterial interessant zu machen.

Es bedeutete dies nur, eine Auswahl von Übungen und Kompositionen zu geben, die so langweilig sind, dass das Kind sich schämt, solche einfache Stücke in der Öffentlichkeit zu spielen.

Das gewohnte Ergebnis ist dann, dass es das Interesse für den Fortgang des Klavierstudiums verliert. Solche Kompositionen waren, wie dies von François Hünten betont wurde, kindisch und geschmacklos:

„All this however has been well understood by those professors who have published Elementary works, calculated for the generality of learners. They have endeavoured to smooth away every difficulty, to render study interesting, and, as early as possible, to present to the young Pianist the most agreeable results. But in order to escape one danger, it is well known that they have struck upon a rock still more fatal.

In labouring to diminish these difficulties, they have suppressed them altogether; to render study interesting, they have dispensed with all study, by only writing pieces of so puerile and insipid a nature, that their very pupils are ashamed to play them¹.

Man achtet auch darauf, dass Hünten nicht nur von den einfachsten Aufgaben ausgeht, sondern Schritt für Schritt den Schüler auch zum Komplizierten führt. Die Übungen werden aber langsam komplizierter.

¹ *François Hünten, A Complete Book of Instructions for the Pianoforte op. 60, London, o.J. (um 1833), in der Vorrede.*

Eine vorrangige Aufmerksamkeit muss der Melodie geschenkt werden. Der Lehrer sollte sich bei der Wahl der Übungen insbesondere auf ihre Melodien konzentrieren.

Es ist dabei wichtig Melodien auszuwählen, die den Interessen des Schülers entgegenkommen. Bevor der Schüler eine Übung durchnimmt, sollte er bereits die Melodie im Ohr haben. Gewiss liegt es am Geschick des Lehrers, eine entsprechende Motivation zu finden, die im Kind das Interesse erweckt, nach Noten zu spielen.

Die negative Beziehung des Schülers zu weniger attraktiven Aufgaben wurde von Hünten erkannt. Kein Schüler wird bereit sein, unbekannte und beim ersten Anhören weniger anziehende Dinge zu studieren. Der Lehrer sollte fähig sein, stets auszugehen von dem, was dem Schüler nahe liegt.

Hünten weist auch darauf hin, dass das Üben der Aufgabe entsprechen muss, die in den Stücken steht. Man übt deshalb, um eine konkrete Schwierigkeit, auf die man in den Kompositionen gestoßen ist, zu überwinden.

Denn eine Komposition ist leichter und einfacher als die schwierigen Stellen, die man zu bewältigen hat. Zur Bewältigung der augenblicklichen Schwierigkeit, auf die man gestoßen ist und die überwunden werden muss, können zweckmäßige Übungen komponiert werden. So überwindet man Schwierigkeiten.

Das Ideal wäre auch dann erreicht, wenn man eine Pause im Üben macht. Es wird auch empfohlen, den Schüler zum Wiederholen schon früher durchgenommener Kompositionen anzuregen.

Es ist klar, dass durch solche Wiederholungen der Schüler sich bewusst wird, etwas zu können, das heißt, dass ihm das notwendige Können zur Verfügung steht und ihm mehr Selbstvertrauen gibt, besonders wenn er merkt, einige Fortschritte gemacht zu haben:

„In this method therefore, I have not endeavoured to communicate science without study, nor to render the labor as sweet as the fruits which it is destined to produce; this would have been to attempt an impossibility. But what appeared to me as not incompatible with the most rapid progress, was so carefully to graduate the different exercises, that the step to be taken from one to another might be almost insensible; to embellish them with pleasing melody, which might catch the ear and animate the hands; to introduce the requisite difficulties from time to time only, and in pieces where all was not equally difficult; and, as frequently as possible to offer to the industrious pupil agreeable points of repose, where he might rest and refresh himself, look around him, perceive the progress he had made, and receive the recompense of his toils“¹.

¹ François Hünten, *A Complete Book of Instructions for the Pianoforte op.60, London, o.J. (um 1833), in der Vorrede.*

Für den Leser dürfte die Lektüre der folgenden Worte von Hünten besonders anregend sein. Denn er behauptet, dass seine Erziehungsergebnisse nach einer langjährigen Professorenlaufbahn zeigen, dass seine Klaviermethode die einzige sei, die den Schüler zu intensivem Studium und größerer Vollkommenheit des Klavierspiels veranlasst, und leitet ihn zum schnellen, sicheren und wahren Erfolg:

„In imposing upon myself this task, I, perhaps, may have presumed too much upon my own capabilities, and therefore have accomplished it with but little success; on this point however, I submit myself entirely to the sentence of the Public. But this, I may be allowed to state, that a long professional experience has clearly proved to me, that the method I have just indicated, and which I have endeavoured to develop in the accompanying pages, is unerring, and the only one that can lead to speedy, sure, and genuine success“¹.

Die Klaviermethode von Hünten gliedert sich in zwei Teile. Die Aufgabe des ersten Teils besteht darin, den Schüler mit der verschiedensten musikalischen Terminologie und mit den theoretischen Kenntnissen bekannt zu machen.

Was im zweiten Teil der Klavierschule evident ist, ist die Entwicklung der Technik der jungen Pianisten. Hünten ist überzeugt, dass der Schüler zuerst die Musiktheorie und das Notenlesen kennen muss, bevor er die elementaren Fertigkeiten des Klavierspiels lernt, wie zum Beispiel das richtige Sitzen am Instrument, die Bewegung der Hände und Finger. Er sagt selbst:

„The first part has for its object the education of the ear and the mind, the second training of the fingers: the one makes us musicians, the other instrumental performers. This, I think, is sufficient to show; how much in importance the first exceeds the second; or to express myself with more precision, how essential it is to acquire the one, before we think of the offer. To seat a pupil at the Piano, while he is still ignorant of the rudiments of the art, is as absurd as to endeavour to teach a child to read before he can speak. Hence, I hasten to join my feeble voice to that of all the great masters, in recommending all persons who desire to learn the Piano – forte, to first study the elements of solfaing and singing“².

In diesem Zusammenhang äußert sich Charles Chaulieu. Für ihn sollen die musikalischen Theorien nicht gelehrt werden, wie es Hünten forderte.

¹ *François Hünten, A Complete Book of Instructions for the Pianoforte op.60, London, o.J. (um 1833), in der Vorrede.*

² *Ibidem, S. 2.*

Für das Kind ist es besonders schwierig, die abstrakten Gegenstände der musikalischen Theorie zu lernen. Es gibt viele Pädagogen wie Chaulieu, die die Meinung vertreten, dass man vom zartesten Kindesalter an manuelle Geschicklichkeiten besitze. Dies treffe auf jedes Kind am Anfang zu.

Nach einem sechs monatigen Unterricht genügt es nicht mehr, Musik zu spielen. Der Schüler muss einige Kenntnisse in Bezug auf die Terminologie der musikalischen Komposition haben, um die Vielfalt der Musik am ehesten zu entdecken und die Musik richtig zu verstehen und zu begreifen. Chaulieu behauptet:

„Fr. Hunten nous semble avoir tort en disant qu’il faut supposer que l’enfant sait le solfège et connaît tous les signes qui servent à rendre la musique, *avant de mettre les mains au piano*. Il est plus que jamais démontré que le mécanisme, poussé si loin aujourd’hui, doit être le point de départ de l’enfant, qui saura mieux remuer les cinq doigts que comprendre des principes abstraits pour lui, et dont il ne peut faire aucune application avant six mois d’exercices primaires“¹.

Was den ersten Teil betrifft, wird von der Benennung der Noten, von den G- und F-Schlüsseln und von den Tonleitern gehandelt.

Dann wird die Zeitgeltung der Noten und der Pausen angegeben. Auch wird von der Teilung der Takteile, von den Intervallen, von Kreuzen, Been und Bequadraten, von Dur- und Moll-Tonleitern, von Artikulation, von Trillen, von Kunstwörtern, die sich auf die Art des Vortrags beziehen, gehandelt.

Und schließlich wird von den Abkürzungszeichnungen und von den Kunstwörtern, die sich auf das Tempo beziehen, gehandelt.

8.3.1 Körperstellung und Handhaltung

Zu Beginn des zweiten Teils schreibt der Verfasser über die Kunst des Klavierspiels. Ab S.14 wird von der Stellung des Körpers am Pianoforte und von der Haltung der Hände gehandelt.

Der Spieler soll sich dem Mittelpunkt der Klaviatur gegenüber setzen. Die Höhe seines Stuhles muss seiner Größe angemessen sein und so beschaffen, dass sein Vorderarm horizontal zu der Klaviatur gehalten sei.

¹ Charles Chaulieu, *Méthode de Fr. Hunten*, in: *Le Pianiste*, Paris, Nr. 2, 1833, S. 20-21.

Man soll auch so weit vom Instrument entfernt sitzen, dass sich die Finger unbeschwert bewegen können. Der Pianofortespieler soll alle Bewegungen ohne Anstrengung und ohne Bewegung des Körpers ausführen. Die immerwährenden Bewegungen des Körpers sind zu vermeiden.

Hünten erkennt aber die Notwendigkeit, ohne Steifheit des Körpers zu spielen. Würde man mit Steifheit spielen, so wäre zu befürchten, dass es einen unangenehmen Einfluss auf das Spiel habe:

„The Pianist ought to sit on a chair or stool of a height suitable to his stature, and sufficiently elevated to allow of his arms being held horizontally over the keys. He must seat himself opposite to the middle of the instrument, and at such a distance from it, that his fingers may run across the keys without inconvenience, and without obliging him to alter the position of his body to assist his playing. Such continual movements of the body are a capital defect, very injurious to correctness of execution, and to graceful demeanour, and it is extremely important that the pupil should early be taught to avoid them. From his first studies let him keep the body immoveable, though without stiffness; and let him also avoid betraying by distortions of the countenance, or convulsive movements of the lips, the difficulties which his fingers may have to encounter“¹.

Hünten behauptet auch, die Stellung der Hand betreffend, dass sie gerundet, ruhig und natürlich sein muss. Man soll die Finger, weder zu gekrümmt noch zu ausgestreckt, so wie sie auf die Tasten fallen, liegen lassen:

„The hands, gently bent round, must maintain a calm and natural position on the keyboard; and the fingers must be neither huddled close together, nor too widely separated from one another, but be held so as to fall exactly upon the keys“².

8.3.2 Von den Fingern

Es ist erforderlich, den Schüler beim Beginn der Erlernung des Pianoforte von der Notwendigkeit der Unabhängigkeit der Fingerbewegungen zu überzeugen. Die Bewegungen der Finger müssen ohne Hilfe des Handgelenks und besonders ohne Hilfe der Hand geschehen. So erlangt man einen leichten Anschlag, um einen besseren und angenehmen Ton aus dem Instrument ziehen zu können.

¹ François Hünten, *A Complete Book of Instructions for the Pianoforte op.60*, London, o.J. (um 1833), S.14.

² *Ibidem*, S. 14.

Gleich von Anfang an muss man vermeiden, viel Kraft von den Fingern zu erfordern. Selbst dieses bedarf vieler Übung, und nur dadurch kann ihre Kraft vermehrt werden, um all die Grade der Stärke erreichen zu können, deren sie noch nicht fähig sind.

Erfordert man sofort viel Kraft, werden die Finger meistens geschädigt. In der Folge wird man auch einen schlechten Anschlag behalten, das heißt, man fängt an, mit Schwerfälligkeit und Steifheit zu spielen. Hünten behauptet, dass man nur durch lange Übung einen guten starken Anschlag erlangen könne:

„In playing let the pupil carefully abstain from using more strength than his fingers readily allow; for this is a sure way to weaken them, instead of imparting the degree of vigour which may still be wanting, and of producing a clumsy, heavy, and convulsive style of execution. In deed, an extremely effective and powerful touch is allowed only to pianists whose fingers have been sufficiently strengthened by practice; till then, the pupil should confine himself to a simple and even style of playing, without attempting the more extreme modifications of tone¹.

8.3.3 Von der Fingersetzung

Die Fingersetzung wird in der zweiten Abteilung dieses Werkes abgehandelt. Alles was dort im Allgemeinen ausgeführt wird, ist eine wahre unbestrittene Tatsache, dass man eine geschickte Fingersetzung auf der Klaviatur anwenden muss, weil die Zahl der Tasten größer als die Zahl der Finger ist.

Eine geschickte Fingersetzung besteht darin, dass man die Lage der Hand so ändert, dass die fünf Finger einer jeden Hand immer ausreichen. Hünten betont selbst, dass die allgemeinen Grundregel der Fingersetzung aus dem folgenden Grundsatz abzuleiten sind: Je mehr die Finger sich in der natürlichsten Ordnung bewegen, je seltener und je zierlicher die Hand sich bewegt, desto mehr wird das Spiel erleichtert.

Wenn der Spieler sich diesen Grundsatz zu Eigen macht, wird die Fingersetzung von schwierigen Stellen sehr willkommen sein:

¹ François Hünten, *A Complete Book of Instructions for the Pianoforte op.60*, London, o.J. (um 1833), S.14.

„If the Piano had only ten keys, each finger would have its own key, over which it would remain suspended, and ready to strike with rapidity and without fear of mistake. But as such is not the case, the same fingers must necessarily serve to play a great number of different notes; they must often change their situation, and the prompt notion of the hands in carrying them along the extent of the keyboard must compensate for the distances which lie between the notes. But it is easy to understand that the oftener the fingers succeed one another naturally, and the less frequent and violent the movements of the hands, the fewer the difficulties which a piece of music will present. On this principle it is, that all systems of fingering are founded.

The best system, then, will be that which faithfully adhering to this principle, will most facilitate the passage, and most readily offer itself to the hands.

A good mode of fingering affords a sort of pleasure to the fingers of the Pianist, and in some measure inspires the sentiment and desire of perfection“¹.

Es ist zu bedauern, dass Hüntens bei dieser Abteilung nicht versucht hat, allgemeine Grundprinzipien aufzustellen, die die Wahl des Fingersatzes entscheiden. Die Grundprinzipien sind dennoch ablesbar an den Tonleitern, die sich am Ende der Klavierschule mit Fingersatzangaben befinden, welche offenbar zur Demonstration dieser Prinzipien dienen sollten.

Die letzten Seiten bringen die Tonleitern, auch werden Tonleitern in Terzen und die chromatische Tonleiter eingeführt.

Die Tonleitern werden abweichend von der gebräuchlichen Art beziffert. Der Daumen ist mit dem + gemeint, der Zeigefinger mit der Ziffer 1, der dritte Finger mit der 2, der vierte Finger mit der 3 und schließlich der kleine Finger mit der 4.

Zu berücksichtigen ist, dass gegenüber der verbreiteten Fingersetzung diejenige Hüntens trotz seiner abweichenden Bezifferung keine Unterschiede aufweist. Zum Beispiel ist für die C-Dur-Tonleiter der rechten Hand aufwärts nicht die gebräuchliche Bezifferung 1.,2.,3.,1.,2.,3.,4.,5. notiert sondern die Folge +,1.,2.,+,1.,2.,3.,4.

Lediglich wurde die Bezifferung geändert. Zu den Klavierpädagogen, die diese Bezifferung anwenden, gehört auch Johann Bernhard Logier.

¹ François Hüntens, *A Complete Book of Instructions for the Pianoforte op.60, London, o.J. (um 1833), S.14-15.*

8.3.4 Vom Rhythmus

Es soll hier noch einmal unterstrichen werden, dass der Rhythmus die Seele der Musik ist. Die Beherrschung des Rhythmus ist die Grundbedingung für eine richtige Wiedergabe auf dem Instrument.

Allgemein wird die Wichtigkeit des Übens in gleichmäßigem Rhythmus anerkannt. Hünten ist der Ansicht, dass ohne Rhythmus kein Lernen sei. Die Arbeit mit dem richtigen Rhythmus ermöglicht die richtige Wiedergabe von besonderen Schwierigkeiten und dient dem Klavierspieler zur Stärkung seiner Finger.

Es verbleibt hier nur zu sagen, dass die Arbeit mit dem richtigen Rhythmus dem Pianisten Selbstvertrauen vermittelt, welches seine Fähigkeit zum Klavierspiel entwickelt und verfeinert. Hünten sagt dazu:

„Time is the very soul of music, without it, the most rare and precious qualities, whether the spontaneous gifts of nature, or the matured results of study, are absolutely useless.

Hence, we cannot too impressively recommend to our pupils the most scrupulous attention to this point; the more so, as most Pianists are accused, and too often not without reason, of being very backward in this most essential part of the art.

Time supports the Pianist in the execution of difficult passages, perceptibly strengthens his fingers, and inspires the confidence indispensable to a fine execution“¹.

8.3.5 Vom Training

Hünten hat sich einige Ratschläge zum richtigen Üben in der Abteilung „Advice as to the manner of studying to advantage“ ausgedacht. Dem Schüler ist es von Nutzen, wenn er das konkrete Ziel im Auge hat, echte Fortschritte auf dem Gebiet des Klaviertrainings zu machen, sich selbst einen Einblick in diese Abteilung zu verschaffen, ehe er mit Klavierübungen beginnt.

Hünten legt zuerst die Übezeit fest. Zum Üben braucht der Schüler genügend Zeit an jedem Tag der Woche, in der Regel mindestens drei Stunden. Die Übezeit sollte dabei so gewählt werden, dass man eine Pause im Üben mache und zu einer anderen Tätigkeit übergehe.

¹ François Hünten, *A Complete Book of Instructions for the Pianoforte op.60*, London, o.J. (um 1833), S.15.

Es nützt ja nichts, wenn die Muskelbewegung der Finger nach längerer Übezeit sich verschlechtert. Es ist bekannt, die lange Übezeit ermüdet die Hände. Das kann auch dahin führen, dass das Interesse am Klavierspielen verloren geht. Es ist sicher richtig, dass es nach einer Pause zu einer Verbesserung der Leistung im Üben kommt.

Man sollte die Übezeit so gestalten, dass während der ersten Übungsstunde nur Fünffingerübungen und Tonleitern durchgearbeitet werden. Was die übrige Übezeit betrifft, sollte man diese 2 Stunden dem Studium von Musikkompositionen widmen.

Dazu gehört nicht nur, dass das Übungsprogramm aus verschiedenen Musikwerken zusammengestellt ist, sondern, dass diese sich nach dem Auffassungsvermögen des Schülers richten. Mit anderen Worten muss die Auswahl des Lehrstoffes dem Leistungsvermögen des Schülers entsprechen. Hünten sagt:

„The Pupil who desirous of making real progress on the Piano, ought to devote at least three hours every day to attentive study. I do not require that these three hours should follow in immediate succession; it is better on the contrary, to distribute them in the different parts of the day; allowing, as far as possible, between the exercises a sufficient interval to rest the fingers and relax the mind. Practice without intervals of relaxation almost always finishes by losing all its interest, fatiguing the hands and discouraging the performer.

The first hour ought to be appropriated to exercises for the five fingers, and the scales; the remaining tow hours may be devoted to such pieces of music as the Master may have chosen according to the progress of the Pupil“¹.

Eine der ersten Aufgaben des Schülers ist Folgendes: er soll sich bemühen, nach einem feststehenden Rhythmus zu spielen. Hünten machte gleichzeitiges und lautes Mitzählen des gespielten Rhythmus zum Gesetz. Dazu kommt eine andere Aufgabe. Man soll jede Note in dem Musikstück voll ausspielen.

Die Tatsache, dass Pianisten von Zeit zu Zeit aufhören, die Musikwerke im richtigen Tempo zu spielen, brachte Hünten ebenfalls zum Bewusstsein. Die Pianisten machen es zur Gewohnheit, das Tempo zu beschleunigen, das heißt sie spielen nicht langsame Stücke in verlangsamtem sondern in schnellerem Tempo. Dies kann auch bei Crescendo und schnellen Passagen passieren oder am Ende von Skalen:

¹ François Hünten, *A Complete Book of Instructions for the Pianoforte op.60*, London, o.J. (um 1833), S.16.

„In entering upon these studies, the young Pianist must never cease to keep the time strictly; the extreme importance of this I have already explained. To give each note the exact length which belongs to it, he must, from the very outset, count each portion of the bar aloud and with the most perfect equality, Pianists are sometimes induced to hurry the time in slow movements, from the incapability of the instrument to sustain long notes;

but they must sedulously guard against a habit which would be productive of the most disastrous consequences, by not quitting the key till the value of the note is absolutely expired, even though the sound may for some time have ceased to be audible. It is particularly essential to conform to this rule in music in several parts, where as I have said before, the same hand is employed to play notes of different lengths at the same time.

To escape this fault we must not run into the opposite extreme, and keep the fingers on the keys longer than necessary, and while others strike subsequent notes. To this end, I recommend the Pupil to practice with the utmost care the first studies for the five fingers, which are placed at the beginning of this method.

In impassioned phrases, Crescendos, at the end of scales, or rapid passages, generally too, at the conclusion of musical sentences, the Pupil is inclined to accelerate the movement“¹.

Als Grundbedingung für den Übergang zum Spiel mit beiden Händen sollte man einzelhändig üben. Der Schüler muss selbst die Initiative ergreifen, genügend einzelhändig zu üben, besonders mit der linken Hand, ehe vom einzelhändigen Spiel in das zweihändige Spiel übergegangen werden darf.

Denn nicht selten sind die Pädagogen der Meinung, dass die linke Hand schwächer als die rechte ist. Hünten sagt selbst:

„To obtain perfect equality and connexion in passages which require the concurrence of both hands, we must exercise them separately, particularly the left hand, which is naturally the weakest“².

Außerordentlich wichtig ist, dass für den Schüler geeignete Repertoire auszusuchen. Gerade bei jungen Pianisten, die neben leichten Musikstücken einige anspruchsvolle Kompositionen in den Studienplan aufnehmen, besteht die Gefahr, dass sie in einem Augenblick die bereits erworbenen Kenntnisse und Fertigkeiten verderben können.

¹ François Hünten, *A Complete Book of Instructions for the Pianoforte op.60, London, o.J. (um 1833), S.16.*

² *Ibidem, S. 16.*

Was in vielen Fällen vorkommt, ist, dass der Schüler sich schlechte Angewohnheiten aneignet, wenn diese oder jene Komposition für ihn zu schwer ist. Normalerweise stellt der Schüler sich eine zu schwierige Aufgabe, die er noch nicht bewältigen kann, in der Hoffnung, rasch auf eine höhere künstlerische Ebene des Klavierspiels zu steigen.

Man sollte den Schüler in keiner Weise überfordern. Kurz, man sollte ein Unterrichtsprogramm für die einzelnen Schüler zusammenstellen, das sich nach dem Leistungsprinzip richtet. Hünten macht die folgende Bemerkung:

„Many young Pianists imagine that they shall accelerate their progress by attempting pieces beyond their powers of execution, in this they grossly deceive themselves, for by so doing, they lose in a few minutes whatever good habits they may have previously acquired, weaken and spoil their hands, and finish by destroying in themselves all perfection of pure and genuine execution. Let the Pupil select compositions suitable to the progress which he may have made“¹.

Es wäre falsch anzunehmen, dass das Auswendigspielen nicht gesund sei. Hünten riet jedoch bei Anfängern vom Auswendigspielen ab. Man sollte vielleicht warten und das Musikstück so lange nach Noten spielen, bis man es in den Fingern hat. Denn Hünten lässt ganz später die Möglichkeit des Auswendigspielens zu:

„Before we have acquired a certain degree of skill on the instrument, we must not accustom ourselves to play from memory; at a later period we may advantageously dispense with this prohibition“².

Schließlich beschreibt Hünten die wesentliche Art des Lernens, die auf drei Fragen beruht, die man zu stellen hat, ehe man mit dem Üben beginnt. Mit Hilfe dieser Fragen erhält man die sicherste Einleitung zur Ausführung von Klavierstücken. Natürlich muss man, ehe man die erste Note anschlägt, vorauswissen:

1. Welche Schlüssel und wieviele Kreuzen oder Been am Anfang des Stückes gesetzt wurden?
2. Welches Taktartzeichen das Musikstück hat?
3. Welches Tempo angegeben wurde?

¹ François Hünten, *A Complete Book of Instructions for the Pianoforte op.60, London, o.J. (um 1833), S.16- 17.*

² *Ibidem, S. 17.*

Diese Fragen werden in Hüntens Klavierschule unter der Benennung „Essential Advice“ angegeben:

„Before a performer begins a piece of Music, he should never neglect to ask himself the following three questions:

1st In what key am I going to play? That is, how many sharps or flats are placed after the Clef?

2nd What is the time or measure of the piece?

3rd What is its degree of movement“¹.

8.3.6 Die technischen Übungen

Man kann nicht bestreiten, dass seit jener Zeit die technischen Übungen zu einem festen Bestandteil der Klavierschulen geworden sind. So steht in Hüntens Klavierschule ein umfangreiches einzelhändiges und zweihändiges Übungsmaterial für Schüler zur Verfügung.

Die einzelhändigen Übungen wurden aber nicht immer als gutes Mittel zur Erlangung einer besseren Klaviertechnik anerkannt. Diese Übungen wurden von Charles Chaulieu wegen der zu frühen Anwendung abgelehnt:

„Nous voyons, pages 56, 57, 58, 59 de la Méthode de Fr. Hunten, des séries d'exercices d'une seule main, ce que nous ne saurions approuver; car, si ces exercices ne présentent pas d'exceptions, il faut les faire des deux mains: s'ils en présentent, ils viennent beaucoup trop tôt“².

Der Vorzug der Klavierschule von Hüntens besteht darin, eine Neuerung gebracht zu haben. Dass es sich um etwas Neues handelt, wie schon Chaulieu es zugesteht, liegt nicht zuletzt in der neuen Aufgabe, die dem Schüler und dem Lehrer gestellt wird, begründet.

Die neue Aufgabe beruht auf einem drei- und vierhändigen Spiel. Der Lehrer und der Schüler sollten gemeinsam musizieren. Für das beste Übungswerk hält Charles Chaulieu das vierhändige Spiel.

¹ François Hüntens, *A Complete Book of Instructions for the Pianoforte op.60, London, o.J. (um 1833), S. 17.*

² Charles Chaulieu, *Méthode de Fr. Hunten, in: Le Pianiste, Paris, Nr. 2, 1833, S. 21.*

Außerdem ist das dreihändige Spiel fruchtlos, wenn es nicht auf die Fingerausbildung beider Hände ausgerichtet wird. Denn der Schüler kann, während er mit dem Lehrer auf dem Klavier spielt, sich an dem Spiel nur mit der rechten Hand beteiligen.

Das gemeinsame Spiel des Schülers mit dem Lehrer zu vier Händen bietet die Möglichkeit, das einfache Klavierstück mit vielen Basstönen zu erfüllen.

Wichtig ist, dass der Schüler die Basstöne aus dem Part des Lehrers heraushört. Was noch wichtiger ist, dass die Basstöne aus dem Part des Schülers ohne Begleitung des Lehrers zu übel erklingen werden.

Selbstverständlich wird bei dem vierhändigen Spiel die Klangwirkung umso schöner hervortreten. Hünten ist der Meinung:

„Une nouveauté, dans cette methode, c'est l'introduction de musique à 3 et 4 mains. L'expérience seule peut prouver si cette innovation est bonne, et nous en rapportons pour cela à Fr. Hunten. Cependant il nous semble qu'aux 3 mains, l'étude de l'élève sera bien pauvre, lorsqu'il n'aura que sa seule main droite. Pour les 4 mains, chacun sait que l'étude des 2 mains du dessus est vraiment vicieuse lorsqu'elle est isolée, que la main gauche forme souvent de mauvaises basses lorsque les 2 mains inferieures ne s'y joignent pas“¹.

Chaulieu hat dabei bemerkt, dass jede Neuigkeit ihren Wert oder Unwert nur in der Praxis erweisen kann.

Es bedarf hier der folgenden Erwähnung, dass das vierhändige Spiel von einigen Klavierpädagogen für den Anfangsunterricht nachteilig eingeschätzt wird. Aus technischen Gründen wird es abgelehnt.

Hier sollen die technischen Gründe berührt werden, die den Mangel des vierhändigen Spiels am augenscheinlichsten machen: die Haltung der Hände wird dabei eingeengt und gefährdet.

Damit soll aber nicht gesagt werden, dass die Klavierpädagogen das vierhändige Spiel ignorieren sollen. Weil die Vorbehalte im Vergleich zu den vielen Vorteilen des vierhändigen Spiels so gering sind.

Man kann deswegen wohl behaupten, dass ein positives Ergebnis aus der Praxis herauszugewinnen sei.

Wir wollen einige Vorteile des vierhändigen Spiels anführen: natürlich wird der Schüler sich maßlos freuen, wenn er die Möglichkeit hat, mit seinem Lehrer auf dem Klavier zu spielen.

¹ Charles Chaulieu, *Méthode de Fr. Hunten*, in: *Le Pianiste, Paris*, Nr. 2, 1833, S. 21.

Oft sind die Übungstücke in dem Part des Schülers einstimmig gesetzt, so dass sie für den Anfangsunterricht sehr begrüßenswert sind. Der Schüler lernt dabei das Notenlesen, das Hören und nach einem feststehenden Rhythmus zu spielen. Allerdings werden viele technische Schwierigkeiten nach dem Vorbild des Lehrers gemeistert.

Der Part des Lehrers dagegen enthält viele Akkorde. Solche Übungen machen dem Kind viel Freude, denn er hört neue Harmonien, auch wenn er am Anfang nur einen einzigen Ton zu spielen hat.

8.4 Die Irrtümer nach Chaulieu

Die Kritik von Chaulieu zu Hüntens Klavierschule erschien 1833 in „Le Pianiste“ unter dem Titel „Methode de Fr. Hüntens“. Darin tauchen die tatsächlichen Unrichtigkeiten von Hüntens auf. Chaulieu stellt fest, dass das Werk von Hüntens viele Irrtümer, die zu berichtigen wären, enthalte, wie zum Beispiel „die Tyrolienne“, die nicht so wie eine Tyrolienne zu sein scheine.

Es handele sich vielmehr um „eine Hongroise“. An einer Stelle in diesem Stück stoßen wir auf ein Unisono. Dies wirke nicht als eine richtige Auflösung für die vorherige Septime.

Die Benennung der Tonleiter in Terzen auf Seite 80 sei nicht zutreffend. Mit dem Ausdruck „à la tierce“ und nicht mit diesem Ausdruck „en tierces“ würden solche Tonleitern bezeichnet. Auf Seite 55 trete der Violinschlüssel auf dem zweiten Liniensystem in der linken Hand statt des Bassschlüssels. Eine solche schwierige Übung sei nach Chaulieu nicht für die Hände eines Kindes geeignet:

„... dans la jolie petite pièce -improprement appelée *Tyrolienne*, puisqu'elle est *Hongroise*- nous trouvons quatre mesures (A) qui n'y devaient pas figurer, la septième descendant sur l'unisson par mouvement direct, est une faute grave qu'il faut laisser aux écrivains inexpérimentés.

Par occasion, et en examinant la page 62, nous ferons remarquer à l'auteur que le point long a le grave inconvénient de ressembler au chiffre - un - et qu'il n'exprime rien de plus que le point rond.

Page 79 - une dureté inutile occasionnée par le *mi* de la main gauche (B).

Page 80, gammes à la tierce, et non en tierces.

Et pour montrer le soin que nous avons mis à examiner cet ouvrage, nous signalerons des fautes du graveur: - page 59, à la seconde note de la gamme chromatique, main droite, il y a un 2 pour un 3, - et page 55, seconde accolade, main gauche, une clef de *sol* pour une clef de *fa*. Cet exercice nous semble bien difficile pour des mains d'enfants¹.

Was in diesem Artikel hervorgehoben wird, kann es nicht rechtfertigen, dass man mit dieser Klavierschule unzufrieden sein wird. Darin findet man sicher gute Ratschläge für das Klavierspiel.

¹ Charles Chaulieu, *Méthode de Fr. Hunten*, in: *Le Pianiste, Paris, Nr. 2, 1833, S. 21.*

Kapitel 9

Moscheles und Fétis

9.1 Leben von Moscheles und Fétis

In Frankreich nimmt auch Ignaz Isaac Moscheles eine bevorzugte Stelle als Klavierpädagoge ein. Er wurde im Jahre 1794 in Prag geboren.



So erscheint es gerechtfertigt, näher auf das Leben dieses bedeutenden Klavierlehrers einzugehen. Von 1804 bis 1808 hat Moscheles Klavierstudien beim Direktor des Konservatoriums in Prag B. D. Weber getrieben, welcher besondere Zuneigung für das Studium von Bachs, Mozarts und Clementis Werken bekundete.

Es fehlte damals noch an den Studien von Beethovens Klavierwerken. Durch die Erkenntnis, wie notwendig das Studium von Beethovens Werken sei, eilte Moscheles seiner Zeit weit voraus und zog nach Wien, um Beethoven näher zu sein.

Er studierte Kontrapunkt bei Albrechtsberger und Komposition bei Salieri. Er war dann als Professor am Leipziger Konservatorium tätig. Der Artikel über das Leben von Moscheles im „New Grove Dictionary of Music and Musicians“ teilt Folgendes mit:

„His piano lessons began early, and from 1804 to 1808 he was taught by B.D.Weber, director of the Prague Conservatory, who insisted on an exclusive study of Bach, Mozart and Clementi. But already Moscheles had discovered the ‘Pathétique’ Sonata, and was keen to explore every new Beethoven piano work. In 1808 he moved to Vienna, where he could come closer personally and musically to Beethoven, while studying counterpoint with Albrechtsberger und Composition with Salieri...“¹

Zur gleichen Zeit wie Moscheles ließ sich François Joseph Fétis in Paris hören. Er wurde im Jahre 1784 in Bergen geboren. Auch Fétis war Schüler von Boieldieu und Pradher in Paris.

Später wurde er Direktor des Konservatoriums in Brüssel, wo er 1871 starb. Von ihm erschienen viele Schriften auf dem Gebiet der Kontrapunkt- und Harmonielehre und Solfège.

Seine pädagogischen Werke, in welchen er sich auf die Geschichte der Musik und die Werke der Musiker bezieht, sind folgende: „Biographie universelle de musiciens et bibliographie générale de la musique“, erschienen von 1837 bis 1844, und „Histoire générale de la musique“ von 1869 bis 1876.

¹ Jerome Roche-Henry Roche, Moscheles Ignaz, in: *New grove Dictionary of Music and Musicians* , Bd.17, S.163.



Kloppenburg sagt in seinem Buch „De Ontwickkelingsgang van de Piano methoden“ dazu:

„François Joseph Fétis (geb. 25. März 1784 in Bergen (Mons) und starb in Brüssel am 26. März 1871), war ein vielseitiger Theoretiker, Historiker und Kritiker.

In 1827 wurde er Bibliothekar des Konservatoriums in Brüssel. Er verfasste zahlreiche Werke über das Gebiet der Kontrapunktik, Harmonik, Solfège usw. Er schrieb ein *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (1837-1844, acht Bände) sowie ein *Histoire générale de la musique* (1869-1876, fünf Bände), die jedoch nur bis zum 15. Jahrhundert reicht.“¹

¹ W.C.M. Kloppenburg, *De Ontwickkelingsgang van de Piano methoden*, Utrecht, 1951, S. 177.

9.2 Werke von Fétis und Moscheles

Neben seiner Tätigkeit als Musikschriftsteller schuf Fétis einige Sonaten zu vier Händen, Fantasien, Variationen, Präludien und Etüden.

Im Folgenden seien die Kompositionen von Moscheles genannt, die viele Elemente des sogenannten brillanten Konzertstils enthalten. Moscheles war übrigens einer der Hauptvertreter dieses brillanten Stils: 8 Konzerte, 4 Sonaten, 2 Sonatinen, Fantasien, Rondeaux, Divertissements, Tänze, Märsche, Allegri di bravura op. 51, 2 Sonaten zu 4 Händen, „Grand Duo“ („Hommage à Händel“) op. 92 für 2 Klaviere, Kadenz zu Beethovens Klavierkonzerten, 24 Studien op. 70, neue charakteristische Studien op. 95, „Quatre grandes Etudes de Concert pour piano“ op. 111, Violin-Stücke, Cello-Sonate op. 121, Trio op. 84, Quartett op. 46, sowie andere ausgezeichnete Werke.

Adolphe Kullak hat in seinem Buch „Ästhetik des Klavierspiels“ geschrieben, dass die Werke von Moscheles sich durch große Bravour und ebenfalls durch Zierlichkeit und Eleganz auszeichnen:

„Moscheles ist in der Nüancierung des Tones vielseitiger, in der Bravour grösser, strebt im ganzen aber ebenfalls nach Zierlichkeit und Eleganz mehr als nach tieferem Inhalt, zeigt in seinen besten Werken, z.B. den grossen Etüden-bänden Op.70, 95, seinen acht, dreisätzig ineinander ohne Pause übergehenden Klavierkonzerten einen ausgeprägt ritterlichen, pathetischen und grossen Zug bei weit grösserer Klangfülle. Seine Opernphantasien waren Eintagsgrössen, sein Hommage à Haendel, seine mit poetisierenden Überschriften versehenen Charakterstücke und Etüden sind Tondichtungen von oft ungleichmässiger Intensität des Ausdrucks.“¹

9.3 Veröffentlichung der Klavierschule

Im Jahre 1837 erschien die Klavierschule von Moscheles und Fétis unter dem Titel „Méthode des Méthodes“. Nach Kloppenburg erschien 1841 auch eine italienische Ausgabe:

„In het jaar 1837 zag een bijzonder werk het licht. Het was de *Méthode des Méthodes* van Moscheles – Fétis, waarvan in 1841 zelfs een italiaanse vertaling verscheen.“²

¹ Adolphe Kullak, *Die Ästhetik des Klavierspiels*, Leipzig, 1916, S. 18 – 19.

² W.C.M.Kloppenburg, *De Ontwikkelingsgang van de Piano methoden*, Utrecht, 1951, S.177.

Nach einer solchen Überschrift „Pianoforteschool aller Pianoforteschoolen“ vermutet man ein Werk, das sich vor den bisher erschienenen Klavierschulen durch seine einzige Art auszeichnet.

Und in der Tat erkennt man, dass dieses Werk sich von den vorigen unterscheidet. Was dieses Werk einzig in seiner Art macht, ist der Versuch, alle bisher veröffentlichten großen Klavierschulen zusammenzufassen.

Aus der Sicht beider Autoren wurde erstmalig ein Urteil über die älteren Klavierschulen in einem geschlossenen Werk gegeben. Das Werk behandelt die Klavierschulen von Bach, Marpurg, Türk, Müller, Dussek, Clementi, Smidt, Adam, Cramer, Czerny, Hummel und Kalkbrenner. Ganz im Einklang schrieb Adolphe Kullak dazu:

„Die „Méthode des Méthodes“, Paris 1837, von Moscheles-Fétis, ist keine eigentliche originale Klavierschule, sondern, wie schon ihr Titel besagt, zugleich eine eingehende kritische Analyse der besten älteren Klavierschulen von Bach, Marpurg, Türk, Müller, Dussek, Clementi, Smidt, Adam, Cramer, Czerny, Hummel und Kalkbrenner, die das Wichtigste aus ihnen für ihre rein praktischen Zwecke verwertet und eine grosse Reihe Originalstudien von Czerny, Cramer, Scarlatti, Bach, Moscheles, Chopin, Döhler u. a. Beifügt.“¹

9.4 Der Inhalt der Klavierschule

Was nun den Inhalt der Klavierschule betrifft, so ist sie gleichzeitig in zwei Sprachen verfasst: in Deutsch und in Französisch, was sicher als Verdienst anzurechnen ist. Auf der rechten Seitenhälfte befindet sich der Text in Französisch und auf der linken die deutsche Übersetzung.

¹ Adolphe Kullak, *Die Ästhetik des Klavierspiels*, Leipzig, 1916, S. 95 - 96.

Am Anfang steht die Behandlung der „Anfangsgründe der Musik“. Was in diesem Teil gesagt wird, behandelt die Lehre von den Tönen und Noten, von den Schlüsseln, von den Kreuzen, Been und dem B-Quadrat, von der Verschiedenheit der Tonleitern und Tonarten, von der Dauer der Töne und dem Wert der Noten, vom Zeitmaß oder Tempo, von den Noten, welche keinen bestimmten Wert im Zeitmaß haben, von den Zeichen für den Ausdruck und von einigen anderen zugehörigen Zeichen.

Den nächsten Abschnitt mit der Überschrift „Einleitung“ zu versehen, bringt uns in Verwirrung. Man sieht aus dieser Überschrift, dass beide ersten Abschnitte nicht aneinander gereiht sind. Man könne daran denken, dass der Inhalt des ersten Teils nicht einheitlich zusammengehöre.

Man sollte alles Vorgeschiedene genau beobachten. Hier muss man vollständig die Überschrift des nächsten Abschnitts angeben: „Pianoforteschool aller Pianoforteschoolen, Einleitung, Eintheilung der Kunst, das Pianoforte zu spielen, in verschiedene Schulen, besondere Eigenschaften einer jeden, Nothwendigkeit, sie zu vereinigen, und, was ihnen Eigenthümlich angehört, in ein einziges Lehr-System zusammenzufassen“.

Was in diesem Teil gesagt wird, gibt einen Überblick über die von den Meistern und berühmten Klavierspielern wie Ph. Emmanuel Bach, Dussek, Steibelt, Cramer, Hummel und Kalkbrenner veröffentlichten Klavierschulen. Hier wird ein wichtiger Punkt hervorgehoben, der auf das Verdienst der Klavierschulen verweist:

„Die oben ausgeführten Meister, die aus ihrer Schule hervorgegangenen Künstler, und viele Andre haben wohlverdiente Berühmtheit erlangt, und zwar durch verschiedene Mittel. Die Gewohnheit, ihre Kunst von einem einzigen Gesichtspunkte, nämlich von dem ihrer eigenen Studien, zu betrachten, hat sie im Allgemeinen von der Vortrefflichkeit der Methode, der sie gefolgt sind, überzeugt, und ihnen wenig Achtung für die andern eingeflößt, welche sich mehr oder weniger von der ihrigen entfernen. Sie vergessen, dass die Berühmtheit derjenigen, welche jenen Methoden gefolgt sind, oder darin einige Änderungen oder Verbesserungen angebracht haben, den Beweis liefert, dass dieselben nicht so fehlerhaft sind, als sie glauben, und dass sie nur die Resultate von Beobachtungen sind, welche über andere Gegenstände der Kunst, und bei einem andern Zwecke gemacht worden.

Ein Mann von Talent sieht auf nichts mit Geringschätzung herab, denn Alles kann mit Vortheil angewendet werden in dem ungeheuern Bereiche der Kunst. Es kommt nur darauf an, von jeder Sache den wahren Gebrauch zu machen, und das Nützliche herauszufinden“.¹

9.4.1 Stellung und Handhaltung des Spielenden

Nachdem im ersten Kapitel „Von der Klaviatur“ die Tastenanordnung gezeigt wurde, schließt sich das zweite Kapitel „Von der Stellung des Spielenden am Pianoforte und der Haltung der Hände auf der Klaviatur“ an.

Hier wird betont, dass die Stellung des Spielers beim Üben im Mittelpunkt der Klaviatur den höchsten und tiefsten Ton mit einer leichten Armentfernung erreichen lässt. Das Spiel mit einem leicht abwärts gegen die Klaviatur geneigten Vorderarm ist auch eine Forderung:

„Der Spieler sitzt der Klaviatur gegenüber. Die Höhe seines Stuhles muss seiner Grösse angemessen, und so beschaffen sein, dass sein Vorderarm sich gegen die Klaviatur leicht abwärts neige, die Füsse aber sich aufstützen können. Dieser Stuhl muss dem Mittelpunkt der Klaviatur gegenüber stehen, damit beide Hände die äussersten Tasten erreichen können“.²

Wenn vom Sitz im Mittelpunkt der Klaviatur gesprochen wird, wird auch erwähnt, dass der Klaviervirtuose Liszt der Einzige gewesen sei, der es für unmöglich hielt, immer seinen Platz in der Mitte der Klaviatur zu nehmen.

Die oben zitierte Regel muss angesichts dessen widersinnig klingen. Wie kann also diese Regel von Vorteil sein, wenn man daran denkt, dass der grösste Klavierspieler der Welt selbst nicht so gespielt hat. Vielleicht kann man keine feste Regel dafür aufstellen, wie man seinen Platz einnehmen solle:

„Liszt, der sich, vom augenblicklichen Gefühl leiten lässt, und der eine grosse Meisterschaft in der mechanischem Ausführung besitzt, ist der einzige Klavierspieler, der keine bestimmte Stellung hat, und, nach der Natur des vorzutragenden Stückes, seinen Platz bald mehr nach der linken, bald mehr nach der rechten Seite einnimmt. Sein Körper ist übrigens in einer immerwährenden Bewegung.“³

¹ Moscheles – Fétis, *Méthode des Méthodes*, Paris, 1837, S. 20 - 21.

² *Ibidem*, S. 23.

³ *Ibidem*, S. 24.

Man stelle die Finger auf die Tasten in runder, gebogener Stellung nieder, genau auf die Fingerspitze, wobei natürlich auf den Nägeln nie gespielt werden darf. So kann das Geklapper der Nägel auf den Tasten vermieden werden. Ebenso wäre eine Handstellung mit ausgestreckten Finger fehlerhaft, die während des Übens leicht geschieht.

Nur wenn die Finger derart ausgebildet sind, dass sie, wie schon erwähnt, sich natürlich in schön gebogener Rundung stellen können, kann man Kraft und Geschmeidigkeit aus den Fingern nehmen:

„Die Stellung der Hand muss natürlich, gerundet, und so beschaffen sein, dass die Tasten mit dem fleischigen Theile der Fingerspitze angeschlagen werden. Ausgestreckte Finger sind ohne Kraft und Geschmeidigkeit, gekrümmte Finger ziehen einen schlechten Ton aus dem Instrument, und lassen das Geklapper der Nägel auf den Tasten hören.“¹

Da es verschiedene Meinungen über die Stellung der Hand gab, scheuen Moscheles und Fétis keine Mühe, um den Fehler verschiedener vorbestimmter Handhaltungen zu zeigen, vorausgesetzt, dass eine Begründung dafür gegeben ist.

Den Schüler zu einer gerundeten und leicht auswärts geneigten Handhaltung zu erziehen, wie es Hummel in seiner Klavierschule „Anweisung zum Pianoforte - Spiele“ forderte, ist für Moscheles und Fétis zu verwerfen. Stattdessen muss den Schülern als verbessertes Ziel das Spiel mit einer geraden Handhaltung gesetzt werden.

Würde man die Hände in der Von Hummel vorgeschriebenen Spielweise halten, so würde der Daumen schwerlich auf eine schwarze Taste gelangen können. In diesem Fall muss der Klavierspieler seine langen Finger beugen und scheinbar kramphaft einziehen, damit die Fingerenden nah zueinander gelangen.

Diese starke Beugung ist ohne Zweifel schädlich. Sie hat, wie Moscheles meint, eine gewisse Muskelausdehnung zur Folge:

„Die Hände halte man ein wenig gerundet, und etwas auswärts, jedoch frei und ungezwungen; denn hierdurch wird besonders auch der Gebrauch des Daumens auf den Obertasten sehr erleichtert. - Hummel hat, als er diese Regel gab, nicht bemerkt, dass;

¹ Moscheles – Fétis, *Méthode des Méthodes*, Paris, 1837, S. 24.

wenn man, um, nach seinen Worten, den Gebrauch des Daumens auf den Obertasten zu erleichtern, ihn etwas gegen diese Tasten vorwärts bringt, damit sein Missverhältnis zu den andern Fingern ausgeglichen werde, die Hand einen Winkel mit dem Vorderarm bilden, und eine gewisse Muskel – Ausdehnung hervorbringen muss. Die gerade Haltung ist die beste, und der Daumen muss die Obertasten durch eine leichte Bewegung nach vorne zu erreichen suchen.“¹

9.4.2 Üben mit mechanischen Hilfsmitteln.

Von besonderer Wichtigkeit ist es, noch während der ganzen Zeit der Handerziehung, mithilfe von mechanischen Hilfsmitteln zu üben. Nach einem langen Üben hintereinander empfiehlt sich besonders bei Kindern die Benutzung von bestimmten Instrumenten, wie dem Chiroplast von Logier und dem Handleiter von Kalkbrenner, insofern eine Berichtigung der Hände erfolgen soll.

So soll verhindert werden, dass durch die Länge der Übungszeit die erlernte Handstellung eine Ablenkung erleidet. Bei Anfängern ist eine Ermüdung der Hände leicht verständlich. Man muss deshalb als eine besondere Aufgabe betrachten, dass die Hände nicht ermüden, dass sie nicht tief sinken und dass sie mit dem Arm keinen Winkel bilden. Um eine richtige Handhaltung anzustreben, kann man den Gebrauch mechanischer Hilfsmittel in Anspruch nehmen.

Zweifellos ist es die einzige Lösung, die Hände auf eine Leiste zu stützen, um die Lage der Handgelenke dauernd waagrecht halten zu können.

Wenn man sich dagegen zu lange desselben bedient, wirkt sich das auf das Klavierspielen nachteilig aus. Man hüte sich davor, durch lange anhaltendes Üben mit mechanischen Hilfsmitteln, die Hände an eine Stütze zu gewöhnen.

In dieser Klavierschule wird viel über die Frage diskutiert, ob es richtiger ist, mit oder ohne mechanischen Hilfsmitteln zu üben:

„Beim Beginn der Erlernung des Pianoforte-spiels, und besonders in der Kindheit, müden sich die Hände in unnützen Anstrengungen ab, und sinken oft so tief ein, dass sie mit dem Arm einen Winkel machen, wodurch die Bewegung der Finger ungemein erschwert wird.

¹ Moscheles – Fétis, *Méthode des Méthodes*, Paris, 1837, S. 24.

Die Meister verbessern diesen Fehler in den Lehrstunden, allein die Schüler fallen wieder in denselben zurück, sobald sie für sich allein üben. Um diess zu vermeiden, kann man, in der ersten Zeit, den von Kalkbrenner erfundenen Handleiter mit Vortheil anwenden. Dieser Handleiter ist eine, am Piano forte durch Schrauben befestigte hölzerne Leiste, deren Erhöhung an der Klaviatur sich nach der Grösse des Schülers richtet. Der Vorderarm ruht auf dieser Leiste, so dass die Hand die erforderliche Neigung erhält, und die Finger gezwungen werden, sich ohne Nachhülfe des Armes oder der Hand zu bewegen. Die Finger erlangen dadurch Unabhängigkeit, Kraft, und Gleichheit. Jedoch glaube ich, dass es sich mit diesem Handleiter eben so verhält, wie mit allen mechanischen Hilfsmitteln, deren man sich in den Künsten bedient, und dass man nur mit Vorsicht und Auswahl davon Gebrauch machen soll. Würden die Hände zu lange an diese Stütze gewöhnt, so wäre zu fürchten, dass sie ihrer am Ende nicht mehr entbehren könnte.¹

Die Idee eines mechanischen Hilfsmittels zur Kräftigung der Finger, das natürlich eher schädlich als nützlich ist, ist in dieser Klavierschule auch erwähnt. Moscheles und Fétis zählen hier ein drittes Hilfsmittel auf, das sogenannte Dactylion von Henri Herz, das als eine Quälmaschine zu betrachten sei.

Unsere Autoren waren der Meinung, dass das Dactylion weniger ein Hilfsmittel wie der Handleiter sei, sondern vielmehr ein Hindernis. Diese Apparatur gilt hier als verwerflich.

9.4.3 Widerspruch mit Hummels Klavierschule

In der Moscheles-Fétisschen Klavierschule ist der Versuch gemacht worden, in klarer und verständlicher Sprache einige Ansichten anderer großer Klavierpädagogen über den Gebrauch mechanischer Hilfsmittel wiederzugeben.

Unter den Stimmen, die jeden Gebrauch mechanischer Hilfsmittel getadelt haben, befinden sich, dem vorliegenden Werk zufolge, berühmte Virtuosen wie Moscheles, Cramer und Hummel:

¹ Moscheles - Fétis, *Méthode des Méthodes*, Paris, 1837, S. 25.

„Cramer, Moscheles, Hummel und andre ausgezeichnete Klavierspieler tadeln jeden Gebrauch mechanischer Hilfsmittel, und selbst des Handleiters, weil man nach ihrer Meinung den Schülern nur solche Gewohnheiten beibringen soll, die sie immer beibehalten müssen.“¹

Wer nun meint, dass die Klavierschule von Moscheles und Fétis für den jungen Studierenden eine Quelle bedeute, die Aufschluss über die genauen Ansichten von berühmten Klavierpädagogen gibt, befindet sich im Irrtum.

Der Vorwurf, den man hier erheben sollte, betrifft Hummels Ansicht über den Gebrauch des Chiroplastes. Man muss die Genauigkeit des oben Gesagten in Frage stellen, wenn man erfährt, dass Hummel selbst in seiner Klavierschule „Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel“ für den Chiroplast plädierte.

Selbstverständlich steht die schon zitierte Anmerkung von Moscheles und Fétis ganz in Widerspruch mit Hummels Empfehlung des Chiroplastes:

„Hier kann Logier’s Finger und Handgelenkführer angewandt werden, und ist dem Schüler, besonders in Abwesenheit des Lehrers, der richtigen und ruhigen Haltung der Hände wegen zu empfehlen.“²

9.4.4 Entfernung des Sitzes vor dem Pianoforte

In dem vorangegangenen Absatz wurde die richtige Handhaltung gezeigt. Hier machen uns dagegen Moscheles und Fétis auf die Notwendigkeit der richtigen Entfernung vor dem Pianoforte aufmerksam.

Wie soll der richtige Sitz sein? Die Entfernung des Sitzes vom Klavier kann man nicht bestimmen. Sie kann nicht für jeden Schüler die gleiche sein. Die Länge der Arme muss dabei in Betracht gezogen werden.

Die Entfernung vom Instrument hängt von der Länge des Oberarms und des Unterarms ab. Hauptsache ist, dass sowohl die Oberarme als auch die Unterarme völlig frei und bequem gebraucht werden können.

¹ Moscheles - Fétis, *Méthode des Méthodes*, Paris, 1837, S. 26.

² Johann Nepomuk Hummel, *Ausführliche theoretisch - praktische Anweisung zum Piano-Forte - Spiel*, Wien, 1828, S.32.

Um die richtige Entfernung des Sitzes vor dem Klavier sicherzustellen, kann man die folgende Methode anwenden: der Spieler sollte so weit vom Klavier sitzen, dass der Daumen die Obertasten erreichen kann. Zur Bestimmung der richtigen Entfernung des Sitzes wird Folgendes gesagt:

„Man sitzt oft nachlässig vor dem Pianoforte, und diese Nachlässigkeit, sei es, dass man dem Instrumente zu nah oder zu entfernt sitzt, kann einen unangenehmen Einfluss auf das Spiel haben. Ist man zu nahe an den Tasten, so treten die Ellbogen zurück, u. die Bewegungen der Hand sind nicht frei, - ist man zu entfernt, so werden die Muskeln der Hand zu sehr ausgespannt, und dieser Nachtheil wird noch fühlbar, wenn die Hände vorwärts bewegt werden, um die Obertasten mit dem Daumen erreichen zu können. Die Entfernung von der Klaviatur muss mit dem Wuchse des Schülers in genauem Verhältnisse stehen, und so genommen werden, dass die Ellbogen um ein Geringes vor dem Körper zu stehen kommen. In dieser Stellung kann man alle Bewegungen frei und ungehindert ausführen.“¹

9.4.5 Vom Anschlag

Nach Meinung von Moscheles und Fétis darf man unter keinen Umständen mithilfe der Hand die Tasten anschlagen. Nur aus den Fingern muss der Anschlag ausgeführt werden. Die Autoren wählen den Ausdruck „wie das Abspringen einer Feder“:

„Der Anschlag der Tasten muss durch die Finger, ohne Hülfe und ohne Bewegung der Hand geschehen. Dieser Anschlag muss lebhaft, unabhängig und sauber, wie das Abspringen einer Feder, sein.“²

Bezüglich des Satzes in der Klavierschule, dass man die Tasten wie das Abspringen einer Feder anschlagen solle, sei gesagt, dass Moscheles und Fétis diese Bemerkung als Erste gemacht haben.

¹ Moscheles - Fétis, *Méthode des Méthodes*, Paris, 1837, S. 26.

² *Ibidem*, S. 27.

Einen ganz ähnlichen Ausdruck hat allerdings der berühmte deutsche Klavierpädagoge Ludwig Deppe (1828-1890) in seinem Klavierunterricht gebraucht. Er hat selbst schriftlich keine Klaviermethode hinterlassen. Die Prinzipien von Deppes Unterricht findet man dagegen in „Die Deppe’sche Lehre des Klavierspiels“ von seiner Schülerin Elisabeth Caland ausführlich erläutert:

„Die Hand soll leicht wie eine Feder sein“.¹

9.4.6 Regulierung der Lautstärke

Jetzt taucht aber die Frage auf, wie man durch den Anschlag die Lautstärke des Tons regulieren kann. Die Annäherung bzw. die Entfernung der Finger von der Taste ist in dieser Klavierschule das wichtigste Mittel für die Regulierung der Lautstärke.

Wenn man den Finger weit über die Oberfläche der Taste anhebt und dann anschlägt, so ist der erzeugte Ton stärker. Hebt man dagegen den Finger nur wenig an, ehe man die Taste anschlägt, so kann man nach dem Druck des Fingers einen leisen Ton erhalten:

„Die Stärke des Tones, den man aus dem Instrument zieht, steht im Verhältniss mit dem Drucke der Finger, welche die Tasten anschlagen. Je grösser die Entfernung des Fingers von der Taste ist, desto mehr Kraft hat der Hammer, und folglich auch der Ton mehr Stärke. Bringt man nach und nach die Finger näher an die Tasten, ehe man diese anschlägt, so vermindert man die Stärke des Tones, und erhält mehr Leichtigkeit. Nach diesem wird man leicht einsehen, dass sich die Bewegungen der Finger nach der Natur der Passagen richten müssen, die man auszuführen hat: erfordern sie Kraft, so müssen die Finger im Augenblick des Anschlags näher an die Tasten gebracht werden“.²

Wie Moscheles und Fétis oben festgestellt haben, hängt also die Lautstärke des Tons davon ab, mit welcher Entfernung des Fingers die Taste angeschlagen wird.

¹ A. Thilo, *Ludwig Deppe in seiner Methode des Klavierunterrichts*, in : *Der Klavier - Lehrer*, Berlin, 1. Juni 1900, Jg XXIII, Nr. 11, S. 154.

² Moscheles - Fétis, *Méthode des Méthodes*, Paris, 1837, S. 27.

Scheinbar ist ein solcher Ausdruck „je größer die Entfernung von der Taste ist, desto stärker ist der Ton“ nicht richtig, weil nicht von der Entfernung des Fingers von der Taste die Rede sein sollte, sondern von der Geschwindigkeit und von der Masse, mit welcher man die Taste anschlägt.

Sehr entscheidend ist der Einfluss der Schnelligkeit in der Bewegung des Fingers. Mag man den Finger so hoch heben, so gibt die Taste doch keinen starken Ton, wenn man die Taste nicht zugleich schnell niederdrückt. Das bedeutet praktisch, dass man schneller schlagen muss, um die Lautstärke erhöhen zu können.

Ebenfalls beeinflusst die Masse, mit welcher man die Taste anschlägt, die Lautstärke des Tones. So ergibt sich für den Stärkegrad des erzeugten Tones folgender Satz: je massiver die Hand ist, desto stärker wird der Anschlag.

Die Masse der Hand kann man übrigens beim Klavierspiel steigern, wenn sich beim Niederdrücken der Taste an Stelle des Fingers der Unterarm oder der ganze Arm betätigt.

Man kann also entweder mittels Steigerung der Masse oder durch größere Geschwindigkeit, die Lautstärke erhöhen. Über dieses Thema spricht József Gát in seinem Buch „Die Technik des Klavierspiels“:

„Die Bewegungsenergie steht im geraden Verhältnis zu der bewegten Masse und dem Quadrat der Geschwindigkeit. Die Menge der Bewegungsenergie können wir also entweder mittels Steigerung der Masse oder durch größere Geschwindigkeit erhöhen. Demzufolge kann man beim Klavierspiel die durch die einzelnen aktiven Schwungbewegungen erreichte Lautstärke auf zwei verschiedene Arten steigern:

1. Wir können die Masse steigern, das heißt an Stelle eines kleineren Organs, zum Beispiel des Fingers, führt der Unterarm oder der ganze Arm den aktiven Anschlagschwung aus.
2. Wir steigern die Geschwindigkeit des aktiven Schwungorgans, wir schlagen schneller, das heißt stärker, an.“¹

¹ József Gát, *Die Technik des Klavierspiels*, Budapest, 1973, S. 22.

9.4.7 Geschwindigkeit statt Kraft des Hammers

Wir haben vorher in der Klavierschule von Moscheles und Fétis bezüglich des Anschlags gesehen, dass wenn der Hammer mehr Kraft habe, der Ton mehr Stärke erhalte.

Das ist nicht ganz richtig. Den Fehler könnte man vermeiden, indem man sagt: wenn der Hammer mehr Geschwindigkeit habe, wird der Ton mehr Stärke haben. Hier erscheint der Ausdruck „Geschwindigkeit“ doch zutreffender zu sein, als die Verwendung des Wortes „Kraft“.

Jedem ist klar, dass die Klaviermechanik eine Hammermechanik ist. Der Moment des Anschlags besteht also darin, den Hammer an die Saite heranzubringen. Erforderlich ist dafür zu sorgen, dass der Hammer zur Saite geschleudert wird.

Der Hammer kann nur an die Saite schlagen, wenn seine Bewegung schnell genug ist. Ist die Bewegung des Hammers eine langsame, so kann er sich nicht der Saite nähern. Ist sie dagegen schnell genug, so kann der geworfene Hammer die Saite treffen.

Es ist also eine unbestrittene Tatsache, dass die Hammerbewegung nur eine Verschiedenheit aufweisen kann, die der Schnelligkeit. Eugen Tetzl spricht mit Recht von der Geschwindigkeit des Hammers:

„Der Klavierhammer kann also durch die verschiedensten Anschlagsarten nur eine Beeinflussung erfahren, die der verschiedenen Schnelligkeit. Die Schnelligkeit des Hammers ist aber nur die äussere Folgeerscheinung der Kraft des Anschlags. Die Kraft des Anschlags kann geregelt werden durch entsprechende Verhältnisse von Anschlagmasse, Muskelkraft und Bewegung. Je grösser erstere ist, desto leichter überwindet sie die mechanischen Widerstände, desto leichter verwandelt sie die ‚Trägheit‘ der ruhenden Gewichtsmasse des Hammers in lebendige Kraft, deren Intensität sich in der Schnelligkeit der Bewegung äussert. Da das Gewicht des einzelnen Hammers sich gleich bleibt, so hängt es nur von seiner Schnelligkeit ab, wie weit er die Saite aus der Ruhelage zu drängen vermag.

Von der Schwingungsweite hängt jedoch die Tonstärke ab. Also können die verschiedenartigsten Anschlagsweisen nur auf die Tonstärke einen Einfluss üben, welche von der Schnelligkeit der Hammerbewegung abhängt. Letztere wird wieder von der Schnelligkeit bedingt, mit der die Taste niedergedrückt wird.“¹

9.4.8 Theorie der Fingerbewegungen

Mit der folgenden Auffassung von Moscheles und Fétis muss man übereinstimmen, dass man an Kraft verliert, was man an Schnelligkeit gewinnt, und umgekehrt:

„Es gibt einen unbestreitbaren Grundsatz in der Mechanik, welcher sagt, dass man an Kraft verliert, was man an Schnelligkeit gewinnt, und umgekehrt. Bei raschen und leichten Stellen werden daher die kleinen Fingerbewegungen die bessern sein. Wenn aber die Noten accentuiert sein müssen, und der Ton stark sein soll, muss man auch die Finger erheben, und ihre Schnellkraft dadurch vermehren. Diese Bemerkung ist, wie mir dünkt, noch in keiner Piano-forte-Schule gemacht worden.“²

Aber diese Theorie, mag sie auf dem Papier noch so schön aussehen, muss begründet werden. Um diese Theorie richtig zu begründen, fehlt die Anwendung technischer Bezeichnungen wie „Fingertechnik“ und „Gewichtstechnik“.

Unter „Fingertechnik“ versteht man, dass die Finger ohne Mitwirkung des Armes die Anschlagsbewegungen ausführen. „Gewichtstechnik“ bedeutet dagegen, das Gewicht des Armes mehr oder weniger auf die Finger wirken zu lassen.

Beim Fortissimo wird die Gewichtstechnik notwendig und natürlich erscheinen, da es eine Kraftentfaltung des Armgewichts gibt. Dass es aber andererseits so etwas im Pianissimo nicht gibt, ist leicht verständlich. In Pianissimo-Stellen muss jede Belastung der Finger aufgehoben werden. Und das ist das beste Mittel zur Erlangung von Schnelligkeit.

Auch für die schnellen Passagen empfiehlt die Klavierschule den Anschlag mit niedriger Fingerhebung. Man achte darauf zu spielen, ohne die Finger von der Tastenoberfläche zu entfernen.

¹ Eugen Tetzl, „Alte“ und „Neue“ Methodik, in: *Der Klavier - Lehrer*, Berlin, 1906, Bd. 29, S. 277.

² Moscheles - Fétis, *Méthode des Méthodes*, Paris, 1837, S. 27.

9.4.9 Regel zur Klangerzeugung der Harmonien

Die folgende Regel bezieht sich auf die Noten, die eine Harmonie bilden. Sie heißt:

„Bilden die Noten einer Stelle eine Harmonie, so erhöht man oft die Wirkung, wenn man die Finger, so wie sie auf die Tasten fallen, liegen lässt, und zwar so lange bis die Harmonie sich wieder verändert.“¹

Bevor aber diese Regel näher untersucht werden kann, muss man erwähnen, dass alles zum Gehör kommen muss, was in dem Notenbuch steht. Dies ist ein wichtiger Punkt, der eine genaue Kenntnis aller Notenschriftzeichen verlangt.

Denn mit dem Zeichen hängt die Zeitdauer der Note zusammen und mit der Zeitdauer der Note das präzise Aufheben der Finger. Das bedeutet, dass der Finger nicht mehr geben darf, als die Note selbst fordert.

Es wurde aber in der oben zitierten Regel gemeint, dass der Finger mehr geben darf, als die Note selbst fordert. Sobald die Noten eine Harmonie bilden, haben die Finger darauf zu sehen, dass die Bindung der Noten so lange wie möglich erhalten wird. In solchen Fällen darf man also die Finger auf den Tasten liegenlassen.

Hier gilt die Bindung der Noten neben dem exakten Aufheben der Finger als das Wichtigste. Eine solche Spielweise gewährt, dass die Harmonie mehr in das Gehör fällt. Das Ohr muss strenge Kritik üben. Was das Ohr will, das muss ausgeführt werden. Der Klavierspieler muss also sein Gehör zu einem strengen Richter heranbilden.

9.4.10 Regel zur Akzentuierung der Melodie

Diese Regel ist eine Ausarbeitung dessen, was früher gesagt wurde. Zur Akzentuierung der Melodie, sobald sie in der oberen Noten einer arpeggierten Stelle liegt, wird das Liegenlassen des Fingers auf der der Melodie zugeordneten Taste als vortreffliches Mittel empfohlen. In zweiter Linie erweist sich auch das schnelle Aufheben der übrigen Finger, welche die Arpeggien ausführen, als vorteilhaft:

¹ Moscheles - Fétis, *Méthode des Méthodes*, Paris, 1837, S. 28.

„Wenn die Melodie in den obern Noten einer harpeggirten Stelle liegt, so müssen die Töne dieser Melodie stärker accentuirt werden, als die übrigen. Der Finger, der sie anschlägt, muss auf den Tasten ruhen bleiben, während die andern Finger welche die Harpeggien ausführen, sich schnell und mit Leichtigkeit erheben, damit die Noten der Melodie freier fortklingen.“¹

9.4.11 Von der Unabhängigkeit der Finger

Was von der Unabhängigkeit der Finger gesagt wird, ist nur eine halbe Wahrheit. Denn es wird hier angenommen, dass der Daumen und der Zeigefinger keiner besonderen Ausbildung bedürfen, da sie von Natur die Kräftigsten seien.

An Stärke stehen eigentlich der Daumen und der Zeigefinger gegen den Dritten zurück. Die Schlimmsten aber sind der Vierte und der Fünfte.

Die Finger sind so verschiedenartig gebaut, dass sie ihre Eigenschaften und Kräfte gegen einander ausgleichen lernen sollen. Sie sollen unabhängig von einander werden. Nichts fördert die Unabhängigkeit der Finger von einander so wesentlich als die eifrigen Fingerübungen. In der Klavierschule steht Folgendes:

„Nun besitzen aber, gemäss der anatomischen Einrichtung der Hand, der Daumen u. der Zeigefinger viel Kraft, und sind von den andern Fingern unabhängig, denn sie können mit voller Freiheit wirken, ohne dass die Hand durch ihre Bewegungen erschüttert wird.

Allein die andern Finger sind in dieser Vorzüge nicht theilhaftig geworden. Der dritte ist gewissermassen vom Zeigefinger abhängig, und bewegt sich mit weniger Leichtigkeit. Diess erkennt man durch eine kleine Zusammenziehung, die sich an der Hand offenbart, wenn man die andern vier Finger aufstützt, während jener mit einiger Geschwindigkeit in Bewegung gesetzt wird. Der vierte und fünfte stehen wieder unter sich selbst in einer gewissen Abhängigkeit...

Bei solchen Mängeln in den Fingern ist kein guter Vortrag möglich. Ehe man daher irgend eine andere Arbeit vornimmt, ist es unerlässlich, lange Übungen zu machen, um allen Fingern an beiden Händen gleiche Geschicklichkeit, gleiche Kraft, und eine vollkommene Unabhängigkeit von einander zu geben.“²

¹ Moscheles - *Fétis, Méthode des Méthodes, Paris, 1837, S. 28.*

² *Ibidem, S. 28 - 29.*

9.4.12 Übungen mit Stütznoten, Logiers Erfindung.

Die Unabhängigkeit der Finger muss durch besondere Übungen, durch die sogenannten Fingerübungen mit Stütznoten angebahnt werden. Es empfiehlt sich hier, mit ihnen beginnen zu lassen.

Während ein Finger die Taste niederdrückt, bleiben die anderen Finger auf den niedergedrückten Tasten liegen. Sie müssen unbeweglich bleiben und dürfen die Tastenoberfläche nicht verlassen. Nur bei vollkommener Unbeweglichkeit der untenliegenden Finger bewegt sich der schwache Finger wirklich selbständig.

Diese Übungen dienen verschiedenen Zwecken, und zwar fördern sie die Beweglichkeit der Finger, die Ausgleichung der Fingerkraft, die Trennung der Fingermuskeln von einander. So wird die Unabhängigkeit der Finger von einander gewonnen.

Ganz irrig ist es zu behaupten, dass Kalkbrenner der Erste gewesen sei, der solche Übungen geschrieben hat. Eigentlich gilt Logier als Erster:

„Diess sah Kalkbrenner sehr wohl ein, als er eine Übung vorschlug, wo vier Finger auf den Tasten ruhen, während einer allein thätig ist, und mehrere Male hinter einander dieselbe Note, erst in langsamen Zeitmasse, nach und nach immer schneller bis zur grössten Geschwindigkeit anschlägt.“¹

Am Anfang wird dazu aufgefordert, die angegebenen Fünffingerübungen mit jeder Hand allein zu machen und dann mit beiden zugleich. Während bei ersterem Beispiel jeder einzelne Finger übt, bleiben die anderen Finger in ihren Stellungen auf den niedergedrückten Tasten liegen.

Besonders beachte man bei dieser Übung, dass der Ton schwach angeschlagen wird, und nach und nach suche man die volle Stärke des Tons zu erreichen. Jeder Ton muss vom leisesten Piano bis zum Fortissimo anwachsen und wieder zurückgehen:

„Diese Übung muss in allen Graden von Stärke gemacht werden, vom schwächsten angefangen, u. nach und nach fortschreitend bis zum stärksten Forte. Später spiele man sie mit den Abstufungen des Crescendo und Decrescendo in jedem Takte.“²

¹ Moscheles - Fétis, *Méthode des Méthodes*, Paris, 1837, S. 29.

² *Ibidem*, S. 30.

Fassen wir das Gesagte in wenige Worte zusammen, so ergibt sich, dass die ruhenden Finger in ihrer Stellung auf den niedergedrückten Tasten verbleiben müssen, dass sie die Stütze für die spielenden Finger bilden müssen.

Diese Übungen mit Stütznoten kombinieren sich in allen möglichen Zusammensetzungen der Finger. In keiner Weise dürfen die nichtspielenden Finger ihre Lage verändern. Die Übungen bestehen aus einer Kombination von zweien dann von dreien und schließlich von vieren.

Die Fingerübungen mit der Kombination von zweien enthalten Beispiele für Daumen und Zeigefinger, für Daumen und dritten Finger, für Daumen und Vierten, für Daumen und Fünfte, für Zweite und Dritte, für Zweite und Vierte, für Zweite und Fünfte, für Dritte und Vierten, für Dritten und Fünften und schließlich für Vierten und Fünften.

Dann wird man aufgefordert, mit den Übungen zu drei und vier Fingern zu beginnen:

„Wenn der Lehrer für gut findet, mit den Übungen zu zwei Fingern aufzuhören, lässt er allmählig zu der mit drei und vier Fingern übergehen. In diesen Übungen, wie bei den vorhergehenden muss man jeden Takt mehrere Male hintereinander spielen.“¹

Es gibt eine große Zahl von Fingerübungen mit der Kombination von dreien. Sie bilden sich aus folgenden Kombinationen:

- I. Der Daumen mit den Fingern 2 und 3, während der 4. und 5. Finger liegen bleiben.
- II. Der Daumen mit den Fingern 3 und 4, während der 2. und 5. Finger liegen bleiben.
- III. Der Daumen mit den Fingern 4 und 5, während der 2. und 3. Finger liegen bleiben.
- IV. Der Zeigefinger mit den Fingern 3 und 4, während der Daumen und 5. Finger liegen bleiben.
- V. Der Zeigefinger mit den Fingern 4 und 5, während der Daumen und 3. Finger liegen bleiben.

¹ Moscheles - Fétis, *Méthode des Méthodes*, Paris, 1837, S. 30.

- VI. Der Zeigefinger mit den Fingern 3 und 5, während der Daumen und 4. Finger liegen bleiben.
- VII. Der 3. Finger mit den Fingern 4 und 5, während der Daumen und Zeigefinger liegen bleiben.

Bedenkt man, dass diese Übungen sich in allen möglichen Zusammensetzungen der Finger kombinieren sollten, so wird man gut tun, folgende Übungen aus den fehlenden Kombinationen zu bilden:

- I. Der Daumen mit den Fingern 2 und 4, während der 3. und 5. Finger liegen bleiben.
- II. Der Daumen mit den Fingern 2 und 5, während der 3. und 4. Finger liegen bleiben.
- III. Der Daumen mit den Fingern 3 und 5, während der 2. und 4. Finger liegen bleiben.

Die Fingerübungen mit der Kombination von vieren sind gleich wichtig und notwendig. Sie bilden sich aus folgenden Kombinationen:

- I. Der Daumen mit den Fingern 2, 3 und 4, während der 5. Finger liegen bleibt.
- II. Der Daumen mit den Fingern 3, 4 und 5, während der 2. Finger liegen bleibt.
- III. Der Daumen mit den Fingern 2, 4 und 5, während der 3. Finger liegen bleibt.
- IV. Der Daumen mit den Fingern 2, 3 und 5, während der 4. liegen bleibt.
- V. Der Zeigefinger mit den Fingern 3, 4 und 5, während der Daumen liegen bleibt.

Da die Übungen mit Stütznoten außerordentlich wichtig sind, muss man sie als tägliche Übungen betrachten. Dabei achte man darauf, dass jeder Finger in seiner festen Stellung verbleibt und sich nicht höher als der andere hebt.

Besonders beim Anschlag des Daumens und des kleinen Fingers beachte man, dass sie nicht tiefer als die anderen sinken. Die Klavierschule von Moscheles und Fétis sagt:

„Wenn die vorhergehenden Übungen mit Geduld und Beharrlichkeit gemacht worden sind, werden die Finger unfehlbar eine gleiche Geschicklichkeit erlangt, und der Schüler nicht die Gewohnheit angenommen haben, den einen höher als den andern zu heben, oder den Daumen oder kleinen Finger tiefer als die andern sinken zu lassen . Dieser Anfang in der Kunst des Pianofortespiels wird ohne Zweifel mühsam scheinen, allein er kürzt die folgenden Übungen ab, und macht sie nützlicher.“¹

9.4.13 Von den Fünffingerübungen

Die Fünffingerübungen bilden auch ein umfangreiches Material und damit ist der erste Schritt getan, ehe man die Aufmerksamkeit des Schülers auf das Untersetzen des Daumens richtet.

Es muss überhaupt erst eine gewisse Gleichmäßigkeit des Anschlags und Egalität in den Noten erworben sein, bevor der Daumenuntersatz eingeführt werden kann. Diese Bemerkung stammt von Eberhard Müller:

„Eberhard Müller hat zuerst die Bemerkung gemacht, dass das Untersetzen des Daumens ein Moment der Krisis ist, mit dem man die Aufmerksamkeit des Schülers nicht eher beschäftigen muss, als bis die fünf Finger in allen Noten - Zusammenstellungen, die jenes Untersetzen nicht erfordern, gehörig geübt sind.“²

In der Fünffingerstellung auf c, d, e, f und g spiele man eine Folge von Übungen für das wechselweise Heben der fünf Finger, wobei man auf die Gleichheit der schnellgespielten Noten achte.

Um die Fünffingerübungen zu verschärfen, haben Moscheles und Fétis den Daumen und den kleinen Finger auf den Obertasten angewendet. Sie sollen in etwas schnellem Zeitmaß mehrere Male hintereinander gespielt werden. Dadurch soll auch die Gleichmäßigkeit gewonnen werden.

Einen zusätzlichen Gewinn bringen die Übungen für den Gebrauch des Daumens und des kleinen Fingers auf den Obertasten, da die Finger nicht mehr in einem Raum von fünf benachbarten Untertasten üben.

¹ Moscheles - Fétis, *Méthode des Méthodes*, Paris, 1837, S. 33.

² *Ibidem*, S. 33.

Die ersten Beispiele werden in der Normallage c, d, e, f und g durchgeübt. Weitere Lagen, in welchen die nächsten Übungen auszuführen sind, werden gebildet. Durch chromatische Besetzung der Tasten entstehen engere Lagen.

Wenn die fünf Finger in einem kleineren Raum als dem von fünf benachbarten Untertasten spielen, sollten sie sich zusammenziehen. Mit der Verengerung des Raumes haben der Daumen und der kleine Finger den ersten Schritt in der Bewältigung von zwei neuen Aufgaben getan, die darin bestehen, auf Obertasten als auch in einen kleineren Raum zu spielen, wie zum Beispiel in der folgenden Lage: des, es, f, ges und as.

In den eben angegebenen Übungen wird die Anwendung des Daumens lediglich auf den Tasten d und des, und die Anwendung des kleinen Fingers auf den Tasten a und as verlangt. Es ist hier zu bedauern, dass die Klavierschule nicht versucht hat, andere Lagen aufzuzählen.

Selbstverständlich ist es schwer, alle möglichen Fingerübungen in allen möglichen Lagen aufzuzählen. Es wäre besser, die Fingerübungen nur in Zahlen aufzuschreiben und ihre Lage anzugeben. Denn die Finger bedürfen vieler Übung, um die nötige Gleichmäßigkeit zu gewinnen.

Als nächste Übung sollen die Finger wechselweise sich heben und liegenbleiben. Die Bindung von Tönen beim Vortrag harmonischer Passagen wird durch genaues Liegenlassen des Fingers auf der angeschlagenen Taste bis zum neuen Anschlag derselben erzielt. Die Klavierschule sagt:

„Diese Übungen bezwecken ein gebundenes Spiel beim Vortrag harmonischer Passagen, und Vermehrung der Stärke im Klange des Instruments.
Bei ihrer Ausführung lässt man die Finger, nachdem sie die Tasten angeschlagen, so lange liegen, bis sie diese auf 's neue anschlagen müssen.“¹

9.4.14 Übungen mit wiederholten Tastenanschläge

Wenn nun Übungen wiederholte Tastenanschläge enthalten, so darf nicht vergessen werden, dass das Prinzip des Fingeraufhebens zu gleicher Höhe mit den andern, ohne welches schnelle wiederholte Noten ganz unausführbar werden, angewandt werden sollte:

¹Moscheles - Fétis, *Méthode des Méthodes*, Paris, 1837, S. 36.

„Oft wird dieselbe Note mehrere Male hintereinander, und in einem mehr oder weniger geschwinden Tempo wiederholt. Nun ist aber die mechanische Einrichtung des Pianoforte so beschaffen, dass eine Taste, nachdem sie angeschlagen war, den eben gehörten Ton nur in so fern wiederholen kann, als er der Finger sich hebt, um sie wieder zu gleicher Höhe mit den andern aufsteigen zu lassen. Die Bewegung des Fingers beim Aufheben muss sich daher nach dem mehr oder minder schnellen Zeitmasse der wiederholten Note richten.“¹

Es sei gestattet, an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass diese Art, die wiederholte Note mit demselben Finger zu spielen, eine Schnelligkeit des Fingeraufhebens und Kraft des Anschlags bedarf. Dieselben verleihen dem Ton Deutlichkeit und Sauberkeit. Die Klavierschule lehrt:

„Die erste Art besteht darin, dass man dieselbe Taste wiederholt mit demselben Finger anschlägt. Sie wird bei Stellen angewendet, wo die wiederholte Note in Verbindung mit andern steht. Der Ton dieser mehrmals angegebenen Note kann nur in dem Maasse sauber und fest sein, als der Finger mit Schnelligkeit sich wieder hoch genug hebt, um einen kräftigen Anschlag bewirken zu können.“²

Erst in einer späteren Übung wird eine zweite Art mit wiederholtem Anschlag einer Taste durch mehrere Finger empfohlen:

„Die andern Arten werden nur bei Noten angewendet, die nicht in Verbindung mit andern stehen, um eine gewisse Passage zu bilden. Sie bestehen darin, dass man abwechselnd mehrere Finger auf die nemliche Taste setzt. Allein sie erfordern schon eine gewisse Geschicklichkeit der Finger, die bei Anfängern noch nicht vorhanden sein kann, darum enthalte ich mich, hier davon zu sprechen.“³

9.4.15 Die Doppelgrifftechnik

Nachdem bislang den Fingern mittelst solcher Übungen, die aus einer Kombination von fünf einfachen aufeinanderfolgenden Noten bestehen, Kraft und Genauigkeit im Anschlagen beigebracht worden sind, fange man an, sich mit der Doppelgrifftechnik zu befassen.

¹ Moscheles - Fétis, *Méthode des Méthodes*, Paris, 1837, S. 37.

² *Ibidem*, S. 37.

³ *Ibidem*, S. 37.

Diese Meinung wird von Kalkbrenner und Hummel vertreten. Andere Klavierschulen wie zum Beispiel die von Müller, Dussek und Adam beginnen an dieser Stelle mit der Ausbildung von Tonleitern. Moscheles und Fétis sind entschieden dagegen.

Die Doppelgrifftechnik wird durch besondere Übungen in doppelten Noten wie Sekunden, Terzen, Quarten und Quinten angebahnt. In dieser Klavierschule wird erwähnt, dass der Lernende die Ausgleichung der Fingerkraft für schwierig halten wird. Zur Vervollständigung des hier Gesagten sei noch eine zweite Schwierigkeit erwähnt: die Genauigkeit im gleichzeitigen Anschlagen zweier Töne:

„Wenn die Finger in fünf einfachen, auf einander folgenden Noten geübt sind, wollen Hummel und Kalkbrenner, dass man die Schüler daran gewöhne, sich, vor jedem andern mechanischen Studium, in doppelten Noten mit Terzen zu üben. Diese beiden Autoren sind die einzigen, die diese Meinung aufstellen. Eberhard Müller, obschon seine Methode der jener beiden Meister sehr nahe kommt, Dussek, Adam, und Andere führen ihre Schüler, nachdem sie sie Übungen der Art machen liessen, wie wir sie eben gesehen haben, unmittelbar zu den Tonleitern über. Ich halte es für besser, Hummel's und Kalkbrener's System zu folgen, weil man doch erst Alles wissen muss, was man mit fünf Noten machen kann, bei denen die fünf Finger hinreichend sind, bevor man sich mit den Schwierigkeiten des Terzen oder doppelten Noten in Passagen besteht darin, beide Finger mit gleicher Kraft anschlagen zu lassen.“¹

Wenn man zum Beispiel auf S. 40 die folgende Stelle des dritten Taktes ausführt, so beachte man, dass die zwei Finger die Terz anschlagen. Wenn man auf Seite 39 die Übungen in Terzen ausführt, so sind in der Oberstimme die Finger 3, 4 und 5 beteiligt, in der Unterstimme die Finger 1, 2 und 3. Hat eine Stelle eine gehaltene Note, muss man in der Art üben, dass der betreffende Finger nach Möglichkeit liegenbleiben soll, was für ein derartiges Studium störend ist.

Über die Wiederholung von Terzen ist schon viel geschrieben und diskutiert worden. Dussek, Clementi und Müller haben sich in ihren Klavierschulen bemüht, die folgende Aufgabe bei Terzenfolgen zu stellen, nämlich der Arm steif zu halten. Kalkbrenner spricht sich dabei ganz anders aus und stellte die Beteiligung des Handgelenkes als Aufgabe für die Ausführung von solchen Übungen in Terzen.

¹ Moscheles - Fétis, *Méthode des Méthodes*, Paris, 1837, S. 38.

Moscheles und Fétis haben eine allen Anforderungen gerecht werdende Lösung gefunden und verlangen, dass Terzenwiederholungen auf beide von Dussek und Kalkbrenner empfohlenen Anschlagsbewegungen gemacht werden. Moscheles und Fétis sehen in dem ersten Fall ein Gegenmittel gegen Ungleichheit und in dem zweiten die Realisierung von glänzenden Klängen bei der Ausführung von schnellen Passagen:

„Kalkbrenner sagt ...dass die wiederholten Terzen mit der Hand gemacht werden müssen. Hummel schweigt über diesen Gegenstand; Dussek...will, dass man die Hand und den Vorderarm bis zum Ellbogen um einige Linien erheben, d.h., dass man den Arm steif halten soll. Diess war auch die Meinung Clementi's, E. Müller theilt sie ebenfalls. Die Sache ist, dass beide Theorien angenommen werden können, und dass es von Nutzen ist, den Schüler die wiederholten Terzen auf beide Arten üben zu lassen. In mässig geschwindem Zeitmasse werden sie mehr Leichtigkeit und besonders mehr Gleichheit haben, wenn sie mit der Hand gemacht werden; - in sehr raschem Tempo aber, auf die andere Art ausgeführt, viel glänzender sein.“¹

9.4.16 Über Dehnungen

Moscheles und Fétis geben jeder Hand Dehnübungen. Für diese Übungen gilt die Dehnung, wenn vom Daumen ausgegangen wird als die einfachste Dehnungslage. Gewöhnlich erfolgt die größte Dehnung der Hand zwischen dem Daumen und dem zweiten Finger. Die übrigen Finger können nur kleinere Streckungen ausführen.

Natürlich fällt das Auseinanderhalten des Vierten und Dritten schwer, da der Vierte ein schwacher Finger ist. Aber dies gilt nicht als die schwierigste Spannung. Gerade hier versagen Moscheles und Fétis.

Denn an dieser Stelle gilt die Auseinanderspreizung der Vierten und Dritten als die schwierigste Spannung. Ein Charakteristikum während der Übungen sei dieses Auseinanderspreizen von 3. und 4. zum Zwecke der größeren Unabhängigkeit.² An dieser Stelle zitieren wir die Bemerkung von Moscheles und Fétis:

¹ Moscheles - Fétis, *Méthode des Méthodes*, Paris, 1837, S. 39.

² Anna Hirzel- Langenhan, *Greifen und Begreifen, ein Weg zur Anschlagkultur*, Kassel, 1961, S. 10.

„Die wegen der natürlichen Anlage der Hand leichteste Ausspreitung oder Ausspannung der Finger ist die vom Daumen zum Zeigefinger, daher kommt es, dass beinahe immer durch diese beiden Finger die Passagen vorbereitet werden, deren Umfang die Grenzen einer Quinte überschreitet. Die schwierigste Spannung ist die vom 4ten zum 5ten Finger, und in einem guten Fingersatze vermeidet man sie, so viel man kann. Gleichwohl giebt es Fälle, wo man davon Gebrauch machen muss.“¹

Derartige Übungen bewirken außer der Vergrößerung der Spannweite auch Geschmeidigkeit, Kraft und Unabhängigkeit der Finger und Lockerung im Arm und in der Schulter:

„Alle vorhergehenden Übungen haben zum Zweck, den Fingern Geschmeidigkeit, Kraft und Unabhängigkeit zu ertheilen, sie den Anschlag ohne alle Nachhülfe des Arms und der Schulter machen zu lassen.“²

9.4.17 Vom richtigen Fingersatz

In dieser Klavierschule werden auch Grundprinzipien vom richtigen Fingersatz besprochen, die den Leser zum selbständigen Finden des richtigen Fingersatzes erziehen sollen. Das Wesentliche lässt sich in einen Satz fassen: Gut ist jeder Fingersatz, der die Ausführung von schwierigen Stellen erleichtert.

Moscheles und Fétis geben einige Stellen an, die mit Sorgfalt behandelt werden müssen. Der Fingersatz sollte zum Beispiel beim Anschlagen von Obertasten, welche viel kürzer und schmaler sind, als die andern, möglichst bequem sein. Auch scheint es nicht als die einfachste Stelle, wenn eine tadellose Ausführung den Daumen und kleinen Finger auf die Obertasten zu bringen erfordert. Nicht weniger schwierig ist die Stelle, wenn Untersatz oder Übersatz erforderlich sind, um die unzureichende Anzahl der Finger einer jeden Hand zu ersetzen.

¹ Moscheles-Fétis, *Méthode des méthodes*, Paris, 1837, S. 40.

² *Ibidem*, S. 41- 42.

In diesem Kapitel über den Fingersatz werden solche Schwierigkeiten sorgfältige Behandlung finden. Moscheles und Fétis haben sich bemüht, allgemeine Grundprinzipien und Regeln des Fingersatzes aufzustellen, im Zusammenhang mit den schwierigen Stellen, welche bei der Fingerfolge auf den Tasten vorkommen können.

In diesem Zusammenhang kann man alle Möglichkeiten der Fingersetzung vergleichen, um sich von vornherein einen guten Fingersatz anzueignen. Die Reihe der verschiedenen Stellen, in der Moscheles und Fétis ihre Grundprinzipien für den richtigen Fingersatz angeordnet haben, lässt sich in zwei Abschnitte gliedern. In dem ersten Abschnitt werden Fingersätze betrachtet, die ohne Unterlegung des Daumens erfolgen.

In dem zweiten Abschnitt beschäftigen sich beide Verfasser mit dem Fingersatz, der das Untersetzen des Daumens unter die Finger, und das Überschlagen der Finger über den Daumen enthält:

Fingersatz ohne Unterlegung des Daumens:

In diesem ersten Abschnitt mögen drei charakteristische Beispiele für die gegebenen Regeln zum Fingersatz ohne Unterlegung des Daumens zur Verdeutlichung dienen.

Die folgenden Beispiele, sei es für die gleichförmigen oder symmetrische Stellen, wo ein Finger an den Platz des anderen tritt, oder für die gleichförmigen Figuren mit Wiederholung von Noten und Wechsel der Finger auf einer Taste, oder für den Fingersatz durch Ausspannung der Finger, sollen uns den Weg zu einer sinnvollen Fingersetzung weisen:

1. Gleichförmige oder symmetrische Stellen, wo ein Finger an den Platz des anderen tritt:

- In allen aufsteigenden Figurenfolgen, wo die fünf Finger angewendet werden, nimmt in der rechten Hand der Daumen die Stelle des zweiten Fingers ein. In der linken Hand setzt man dagegen den dritten Finger an die Stelle des Zweiten, oder den Vierten an die Stelle des Dritten.

- In allen aufsteigenden Figurenfolgen, wo nur vier Finger beschäftigt sind, kann man den Daumen an die Stelle des Zweiten, oder den Zweiten an die Stelle des dritten Fingers treten lassen. In der linken Hand setzt man den fünften Finger an den Platz des Vierten, oder den Vierten an den Platz des Dritten.

- Wenn in der gleichen Passage Obertasten vorkommen, die weder die Tonika noch die Dominante bilden, muss man entweder dem Gebrauch des Daumens durchaus entsagen, um die Regelmässigkeit der Fingerbewegung zu erhalten, oder auf die Gleichförmigkeit des Fingersatzes verzichten, um den kräftigen Anschlag des Daumens nicht zu verlieren.

- In allen aufsteigenden Figurenfolgen, wo nur drei Finger angewendet werden, kann man, in der rechten Hand, den Daumen an die Stelle des zweiten Fingers, den Vierten an die Stelle des Dritten, oder den Dritten an die Stelle des Vierten treten lassen. In der linken Hand ist es besser, den dritten Finger an die Stelle des Zweiten, oder den Vierten an die Stelle des Dritten eintreten zu lassen.

- In absteigenden Figuren, wo die fünf Finger fortschreitend beschäftigt sind, wird in der rechten Hand der fünfte Finger an die Stelle des Vierten, oder der Vierte an Stelle des Dritten gesetzt. In den selben Figurenfolgen mit der linken Hand setzt man den Daumen an die Stelle des zweiten Fingers.

- In allen absteigenden Figurenfolgen, wo nur vier Finger beschäftigt sind, kann man in der rechten Hand den fünften Finger an die Stelle des Vierten, oder den Vierten an die Stelle des Dritten treten lassen. Bisweilen setzt man auch den dritten Finger an Stelle des Zweiten.

- In allen absteigenden Figurenfolgen, wo nur drei Finger beschäftigt sind, kann man in der rechten Hand den fünften Finger an die Stelle des Vierten, den Vierten an die Stelle des Dritten, oder den Dritten an die Stelle des Zweiten setzen. In der linken Hand setzt man den Daumen an die Stelle des zweiten Fingers, den dritten an die Stelle des Vierten.

2. Gleichförmige Figuren mit Wiederholung von Noten und Wechsel der Finger auf einer Taste:

- In allen aufwärts oder abwärts fortschreitenden Figurenfolgen, worin nur fünf auf- oder absteigende Noten vorkommen, und worin sich wiederholt anzuschlagende Töne befinden, muss man den Finger auf jeder Note, die wiederholt wird, mit einem anderen vertauschen. Der Finger, der den Platz des andern einnimmt, muss nach der Zahl der Noten, die folgen berechnet werden.

3. Fingersatz durch Ausspannung der Finger:

- In jeder Passage, in welcher das Intervall einer Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime oder Oktave vorkommt, kann man eine Ausspannung der Finger anwenden.

Untersetzen des Daumens unter die Finger und Überschlagen der Finger über den Daumen.

In diesem zweiten Abschnitt eignen sich besonders gut Tonleitern und ähnliche Stellen, die aus sieben aufeinander folgenden Noten bestehen, für das Studium der Probleme des Fingersatzes mit Untersetzen des Daumens unter die Finger und Überschlagen der Finger über den Daumen, weil man sich dann auf verschiedene Probleme der Fingersetzung konzentrieren kann.

Eigentlich bieten Tonleitern ein reiches Material, um allgemeine Prinzipien und Regeln für den Fingersatz aufstellen zu können, die man mit ähnlichen Stellen vergleichen kann. Im Zusammenhang mit solcher Stellen gelten die gegebenen Regeln in gleicher Weise, wie dies in dieser Klavierschule der Fall ist.

- Jede Stelle, welche mehr als fünf aufeinander folgende Noten enthält, erhält durch Untersetzen des Daumens unter die anderen Finger beim Aufsteigen und Überschlagen der Finger über den Daumen beim Absteigen in der rechten Hand einen Ersatz für die mangelnde Fingerzahl. Das Gegenteil findet in der linken Hand statt.

- Alle Stellen, die aus sieben aufeinander folgenden Noten bestehen sowie ganze Tonleitern, die eine Untertaste zur Tonika haben, fangen, in der rechten Hand, mit dem Daumen an.

- Alle Tonleitern, die eine Obertaste zur Tonika haben, fangen in der rechten Hand mit dem zweiten Finger an.
- Jede Tonleiter, die mit dem Daumen anfängt, und in welcher kein B vorkommt, muss in der rechten Hand den Daumen auf der vierten Note haben.
- Jede Tonleiter, die ein oder mehrere B enthält, muss in der rechten Hand den Daumen auf C und F haben.
- Wenn eine Tonleiter, die mit einer Untertaste anfängt, nur eine Oktave hat, so setzt man in der rechten Hand den kleinen Finger auf die höchste Note.
- In den absteigenden Tonleitern erhalten die Finger den gleichen Platz wie in den aufsteigenden.
- In den Tonleitern mit Been richtet sich der Fingersatz nach der Stellung des Daumens auf C und F, indem man darauf achtet, dass der Daumen nie auf eine Obertaste kommt.
- Jede Tonleiter, die eine Obertaste zur Tonika hat, muss in der linken Hand den Daumen auf der dritten und siebenten Note bekommen. Als Ausnahmen gelten nur die Tonleitern von Fis oder Ges, wo der Daumen auf die vierte und siebente Note gesetzt wird.
- Wenn die Tonleitern nicht mit der Tonika anfangen, und die zweite, dritte, oder vierte Stufe zur ersten Note haben, so ist der Fingersatz derselbe, wie bei den Tonleitern von der Tonika. Fängt sie mit einer Untertaste an, dann stellt man in der rechten Hand den Daumen auf die erste Note und setzt ihn bei der vierten Note unter, wenn diese auf einer Untertaste gespielt werden muss, oder auf die fünfte, wenn die vierte einer Obertaste angehört. Fängt die Tonleiter mit einer Obertaste an, so setzt man den zweiten Finger auf die erste Note.
- Dieselben Regeln des Fingersatzes wendet man bei den Tonleitern an, die man in der Terz und in der Sexte mit beiden Händen ausführt.

- Jede Tonleiter, die über die Grenzen einer Oktave hinausgeht, die aber, ohne die zweite Oktave zu erreichen, wieder auf sich selbst zurückkehrt, muss im Fingersatz so berechnet werden, dass man den Daumen nur so oft unterzusetzen braucht, wie es nötig ist.
- Bei einer aufsteigenden Tonleiter von zehn Noten lässt man den dritten Finger der rechten Hand auf der höchsten Note ankommen.
- Bei chromatischen Tonfolgen setzt man in der rechten Hand den Daumen auf die einzeln stehende Untertaste, den zweiten Finger auf die zweite Untertaste, wenn die zwei nebeneinander stehen, und den dritten Finger auf alle Obertasten. Der Fingersatz ist der Gleiche für die linke Hand, mit Ausnahme von C und F, worauf der zweite Finger zu stehen kommen muss.
- In den meisten fortschreitenden Passagen mit getrennten Noten kann man die tieferen Tasten mit dem zweiten Finger der rechten Hand anschlagen und dann den Daumen untersetzen.

Weitere Prinzipien und Regeln ergeben sich durch Betrachtung von folgenden Beispielen, sei es für den Fingersatz mit Auslassen von Fingern oder für den Fingersatz durch Vertauschen der Finger auf einer Taste bei nicht wiederholtem Anschlag oder für die wechselseitige Anwendung mehrerer Finger auf einer Taste bei wiederholtem Tonanschlag oder für den Fingersatz bei doppelten Noten:

Fingersatz mit Auslassen von Fingern:

- Das Auslassen von Fingern wendet man mit Vorteil an, so oft eine Passage, die nicht mehr als fünf aufeinander folgende Noten in gleicher Form hat, auf- oder abwärts fortschreitet.
- Da der Fingersatz mit Auslassen von Fingern leichter ist, als der mit Untersetzen des Daumens und Überschlagen der Finger, so wäre es besser, ihn zu wählen.

Fingersatz durch Vertauschen der Finger auf einer Taste bei nicht wiederholtem

Anschlag:

- Man soll den einen Finger mit dem anderen auf derselben Taste ohne wiederholten Tonanschlag vertauschen, um die Hand zur Ausführung irgendeiner Passage nach einer gehaltenen Note vorzubereiten, oder wenn es nötig ist, nach der gehaltenen Note die Stellung der Hand zu verändern.

Wechselseitige Anwendung mehrerer Finger auf einer Taste bei wiederholtem

Tonanschlag:

- Wenn eine Note wiederholt wird, und folglich dieselbe Taste mehrere Male hintereinander angeschlagen werden muss, und wenn das Tempo schnell ist, so wird es unmöglich für einen Finger, dieselbe Taste mehrere Male nacheinander anzuschlagen, dann schlägt man die Taste wechselweise mit 2, 3 oder 4 Fingern an, nach der Form und dem Rhythmus der Passagen.

- Handelt es sich um eine Passage, in der man auf einer der wiederholten Noten eine kleine Schattierung an Stärke anbringen will, so wird der Fingersatz mit dem dritten Finger und dem Daumen oder mit dem Zweiten und dem Daumen der Beste, weil der Daumen, der zweite und dritte Finger mehr geeignet sind, diese Schattierung an Stärke hervorzubringen.

Fingersatz bei doppelten Noten:

- Wenn die doppelten Noten, in diesem Fall die Terzen sich nur in der Zahl von dreien in auf- oder absteigender Progression folgen, so sind die fünf Finger hinreichend, ohne dass man den Daumen unterzusetzen, oder die Finger überzuschlagen braucht.

- Schreiten die Terzen in der Anzahl von viere auf- oder abwärts fort, so kann man das Untersetzen des Daumens auch vermeiden, indem man die untere Terz mit dem Daumen und dem zweiten Finger, und die Zweite mit dem Daumen und dem dritten Finger macht.

- Sind die Terzen, auf- oder absteigend, von größerer Anzahl, als von vieren, so können sie nur durch Untersetzen des Daumens oder Überschlagen der Finger ausgeführt werden.
- Bei gewissen Dur- und Moll-Tonleitern ist man gezwungen, den Daumen auf zwei hintereinander folgende Tasten zu setzen, um ihn nicht auf Obertasten bringen zu müssen.
- Der Fingersatz der chromatischen Tonleitern in Terzen gibt niemals Veranlassung, den Daumen zweimal hintereinander zu gebrauchen. Das Untersetzen desselben geschieht fortschreitend.
- Man führt gebundene Doppelnoten in Sexten wechselweise mit dem Daumen und dem vierten Finger, und mit dem Zweiten und Fünften aus.
- Man sollte dagegen gestoßene Doppelnoten in Sexten mit dem Daumen und dem fünften Finger ausführen, durch eine geschmeidige Bewegung des Handgelenks oder durch Steifhaltung des Vorderarms.
- Die chromatischen Tonleitern in Sexten machen die aufeinander folgende Anwendung des Daumens und des fünften Fingers notwendig.

9.4.18 Von den großen Spannungen

Normalerweise können hervorragende Pianisten große Intervalle mühelos greifen. Da man in erster Linie bei der Mehrheit der Schüler Hände von Mittelgröße sieht, sind ihre Hände nicht vorbereitet, große Spannungen und Doppelgriffe wie Dezimen, Nonen oder selbst Oktaven auszuführen.

In dieser Hinsicht werden Oktaveübungen wohltuend sein. Sie sind jedem Klavierspieler, egal auf welcher Stufe seines technischen Könnens, zu empfehlen, vorausgesetzt, dass die durch dieses Intervall bewirkte Spannung für die Hand eine Gewohnheit sei. Oktaveübungen fördern ein intensives Intervallgefühl. Das Herausspreizen des Daumen und des fünften Finger kann am Anfang leichte Muskelschmerzen verursachen.

Dann werden Übungen von größeren Spannungen wie Nonen und Dezimen ausgewählt, die aus dem Bestreben gemacht werden, die Spannweite zu vergrößern. Denn die Hand, welche solche Übungen täglich mit wahrer Konzentration und ohne Verkrampfung macht, wird in etlichen Wochen eine Taste weiter ohne Schmerzen spannen können.

Es nützt viel, zum Beispiel die Finger auf den Tasten täglich gespreizt ruhen zu lassen. Zuerst versucht man den Nonengriff von Daumen und Fünfter am Instrument beizubehalten. Mit der Zeit werden die Muskelschmerzen verschwinden.

Gelingt es auch mit den bereits besprochenen Spreizübungen, können Dezimenübungen am Klavier in Angriff genommen werden, bis man die Vergrößerung der Spannweite und Geschmeidigkeit in beiden Händen erlangt:

„Es wurde also zur Nothwendigkeit, die Hände nach und nach zu grossen Spannungen geschickt zu machen, indem man die Finger täglich einige Zeit lang so viel möglich dann zur Spannung der None, und endlich stufenweise zur kleinen und grossen Decime übergeht. Freilich scheinen diese Übungen anfangs mühsam u. beschwerlich; aber unmerklich wird man sich daran gewöhnen, und was beim ersten Anblicke unmöglich dünkt, wird zuletzt leicht sein.

Diejenigen Personen, welche die grossen Intervalle nicht rein anzuschlagen im Stande sind, müssen sich einige Zeit lang darauf beschränken, sie durch Ausspannung der Hand zu erreichen, und die Finger auf den Tasten, wodurch sie gebildet werden, so lange liegen lassen, bis die Empfindung zu schmerzlich wird.“¹

9.4.19 Vom Fingersatz mit Ausnahmen

Manche Stellen bedingen gewisse Fingersätze, die nicht eng mit dem schon besprochenen Fingersatz korrespondieren. Über den angewöhnten Fingersatz wurde ausführlich im vierten Kapitel berichtet, zum Beispiel über das Vertauschen der Finger auf wiederholten oder gehaltenen Tönen, das Substituieren eines anderen Fingers bei auf- oder absteigenden Figurenfolgen, die Spannungen, das Untersetzen des Daumens oder Überschlagen der Finger u.s.w.

¹ *Moscheles-Fétis, Methode des methodes, Paris, 1837, S. 91.*

Es ist aber nicht zu übersehen, dass man ausnahmsweise gezwungen ist, eine neue Befingerung zu verwenden, wie zum Beispiel die Anwendung desselben Fingers auf mehreren hintereinander folgenden Noten, oder das Abgleiten eines Fingers von einer Taste auf eine andere, oder das Über- oder Unterschreiten eines Fingers über oder unter einen Anderen, oder auch das gleichzeitige Anschlagen zweier Töne mit demselben Finger.

9.4.20 Von Sprüngen mit beiden Händen

Das Problem der Sprünge mit beiden Händen kann durch das mehrmalige Wiederholen von bestimmten Intervallen gelöst werden, wie zum Beispiel die Oktave von der Quinte.

Das anfänglich immer langsame und einzelhändige Üben des Intervalles ist Vorbedingung des Gelingens der später erfolgenden Sprünge mit beiden Händen. Die zu überspringende Distanz der Absprunglage und der zu ergreifenden Tastenlage soll stufenweise vergrößert werden, nachdem man im Anschlagen desselben eine gewisse Sicherheit und Schnelligkeit erlangt hat.

Die Treffsicherheit erfolgt zunächst visuell. Nach und nach gewöhnt man sich daran, die Tasten, welche angeschlagen werden müssen, nicht mehr mit den Augen anzusehen. Dies kann erst nach Erfassung des Tastenbildes geschehen.

Unsere Autoren weisen in ihrer Klavierschule auf den hervorragenden Klavierspieler Henri Herz hin, der die schönsten Effekte mit solchen Sprüngen hervorgebracht hat.

Man sollte einmal den Versuch machen, solche Sprünge abgestoßen zu spielen. Dies gelingt, wenn man die tieferen Töne mit Staccato ausführt. Anders kann man die Noten stark und accentuiert spielen. Dabei sollte man das Pedal niederdrücken, während man die tieferen Töne stark anschlägt:

„Es gibt zwei Arten, die Noten mit springender Hand vorzutragen, -die eine, brillant und abgestossen; die andere, stark und accentuirt. In der ersten werden die tieferen Töne, obwohl kräftiger angeschlagen als die höhern, doch nur mit einem gewissen STACCATO gleichsam weggehascht...

Die andere Art, springende Noten im Basse auszuführen, besteht darin, dass man die tiefste Note mit Kraft anschlägt, indem man das Pedal anwendet, das die Dämpfer hebt, und sie dann, um der andern Töne willen verlässt; endlich, dass man jenen Noten, die die Harmonie tragen, die ganze Klangkraft erteilt, der das Instrument fähig ist, je nach dem Grade des FORTE oder PIANO, der durch die Natur der Stelle bedingt wird. Manchmal hält man die Dämpfer gehoben, bis die Harmonie wechselt, dann verlässt man das Pedal und benützt es schnell wieder für die folgende Harmonie.“¹

9.4.21 Von den Arpeggien

Hier ist ausdrücklich vermerkt, dass die wichtigere Anwendung der Arpeggien in der Klavierliteratur nur als Erscheinungsform nach der progressiven Abnahme der melodischen Gedanken in der Musikgeschichte aufzufassen ist. Denn Arpeggien kommen in der alten Klaviermusik nur äußerst selten vor.

Die hier gegebenen Anweisungen beziehen sich auf die Spielweise der Arpeggien. Der Mechanismus in der Ausführung solcher Passagen besteht im Untersetzen des Daumens und in der Ausspannung der Finger.

Das Untersetzen des Daumens soll ausgeführt werden, wenn das Arpeggienspiel die Grenze einer Oktave überschreitet. Der Fingeratz wird im Zusammenhang mit der Notenzusammenstellung bestimmt.

Im Folgenden soll uns nur der übliche Fingersatz von den kleinen Arpeggien beschäftigen, bei denen die Akkordbrechung innerhalb einer Oktave bleibt. Natürlich empfiehlt sich hier bei ihnen die ausschließliche Anwendung der Handausdehnung.

Von den großen Arpeggien, bei denen man sich mit Hilfe vom Untersetzen und Übersetzen des Daumens in einer Richtung über mehrere Oktaven hinbewegt, wird weiter unten die Rede sein.

Die Regeln gehen vom Ideal der natürlichen Handstellung aus. Nach diesem Ideal konnten unsere Autoren die leichtesten Fingersätze bilden, die besondere Beachtung verdienen:

¹ *Moscheles-Fétis, Methode des methodes, Paris, 1837, S. 100-101.*

- Wenn das Arpeggio aus zwei großen oder kleinen Terzen, worauf eine Quarte oder Quinte folgt, zusammengesetzt ist, so ist es empfehlenswert, die Tasten mit dem ersten, zweiten, dritten und fünften Finger zu spielen.

- Wenn das Arpeggio aus einer Quarte oder Quinte und zwei nachfolgenden Terzen besteht, so ist es empfehlenswert, die Tasten mit dem ersten, zweiten, vierten und fünften Finger zu spielen. Hier möchten unsere Autoren ein Auswärtsdrehen der Hand vermeiden, welche beim Anschlag der höchsten Note mit dem kleinen Finger entstehen könnte. Die gleichen Anweisungen, welche für die Arpeggien mit der großen Spannung am Anfang aufgestellt wurden, sollen auch in den Arpeggien mit der großen Spannung in der Mitte befolgt werden.

- Wenn die Arpeggien fünf Noten von großen Entfernungen umfassen, ohne wieder auf sich selbst zurückzukehren, gelingt dem Spielenden eine korrekte Ausführung nur wenn die Hand eine Wendung von einem Viertelkreise macht.

- Das Untersetzen des Daumens unter den zweiten Finger und das Überschlagen des Letzteren über den Daumen in den Arpeggien sollte bei den Sekunden- und Terz-Intervallen verwendet werden.

- Das Untersetzen des Daumens unter den dritten Finger oder das Überschlagen des letzteren über den Daumen sollte in den Intervallen der Terz oder der Quarte verwendet werden.

- Das Untersetzen des Daumens unter den vierten Finger, oder das Überschlagen dieses Letzteren über den Daumen sollte im Allgemeinen nur bei einem Terz-Intervall verwendet werden, da sonst größere Intervalle zu einer beträchtlichen Drehung der Hand hinführen könnten.

Es ist möglich, dass man findet, dass diese Regeln recht kompliziert seien. Das ist nicht unrichtig. Doch man kann nicht zu einer so ausführlichen Darstellung gelangen, wenigstens nicht, wenn man vom üblichen Fingersatz ausgeht.

9.4.22 Von den Akkorden

Besonders stichhaltig sind die Prinzipien des Fingersatzes von den Akkorden. Mögen sie auch durch Alter fast geheiligt erscheinen. Denn jeder Klavierspieler weiß, wie stark die Einteilung der Finger in den Akkorden von der Ausspannung der Hand abhängt.

Die Akkorde von drei Tönen sind eigentlich leicht zu befangern. Dagegen empfiehlt es sich zum Anschlag von Akkorden mit vier Tönen zu unterscheiden, je nachdem die größte Spannung auf Seite des kleinen Fingers oder des Daumens, oder endlich zwischen dem zweiten und dritten Finger wäre.

Hier müssen offensichtlich zwei verschiedene Fingersätze Anwendung finden, entweder mit dem Daumen, zweiten, dritten und fünften Finger zusammen oder mit dem Daumen, zweiten, vierten und fünften Finger zusammen. Untersetzen und Übersetzen des Daumens spielt hier keine Rolle. Um die vorkommenden Schwierigkeiten überwinden zu können, braucht man viel Übung, die aber der Hand ein besonders ausgeprägtes Gefühl der Reinheit und Sicherheit verleiht.

Man wird finden, dass es in der zweiten Etüde der ersten Sammlung von Moscheles und in der dritten Etüde von J. C. Kessler, welche von unseren Autoren ausdrücklich empfohlen werden, vortreffliche Beispiele gibt, die bei der Erziehung des Akkordenanschlages zu größerer Kraft, Reinheit, Bestimmtheit und Geschwindigkeit großen Vorteil haben. Bei solchen schnellen Akkordenfolgen ist man bestrebt, mit einer leichten und geschmeidigen Bewegung des Handgelenks zu spielen.

Eine weitere Besonderheit der Ausführung von Akkordfolgen besteht darin, dass der vierte und fünfte Finger bereit sein sollen, die Melodie in den oberen Noten der Akkorde zu spielen:

„Die obern Noten dieser Stelle, welche die Melodie führen, müssen abwechselnd mit dem vierten u. fünften Finger angeschlagen werden. Der Daumen und der zweite Finger dienen für die andern Noten, da, wo der Accord aus drei Tönen besteht, den Daumen, den zweiten und den dritten Finger gebraucht man für die Accorde mit vier Tönen, und lässt den vierten und fünften Finger immer für die Melodie frei.“¹

9.4.23 Vom Überschlagen und Eingreifen der Hände

Natürlich sind das Überschlagen und das Eingreifen der Hände ein dankbares Mittel für die Ausführung von gebundenen Arpeggien. Weil Untersatz und Übersatz wegfallen, erreicht man auf diesem Weg größere Geschwindigkeit als bei einhändiger Ausführung.

Die erforderliche Geschicklichkeit besteht darin, die rechte Hand bequem unter oder über der linken Hand einzusetzen. Die Hände befinden sich manchmal übereinander. In diesem Zusammenhang ergibt sich die Möglichkeit, auf zwei Hände dort zu verteilen, wo es ausdrücklich vom Komponisten gefordert wird. In der Praxis deutet die Richtung des Schwanzes der Noten an, mit welcher Hand zu spielen ist: abwärts mit der linken Hand, aufwärts mit der rechten Hand.

Einige der großen Meister, die zuerst von Überschlagen und Eingreifen der Hände Gebrauch gemacht haben, waren Scarlatti, Bach und Händel:

„Wie man oben gesehen hat, wurde das Überschlagen der Hände ursprünglich zu dem Zwecke erfunden, das Untersetzen des Daumens und das Überschlagen der Finger zu vermeiden. Scarlatti, Bach und Händel brauchten öfter diesen Kunstgriff, welcher zu ihrer Zeit als einfach u. leicht erschien, heut zu Tage für geschickte Pianofortespieler nicht ohne Schwierigkeit wäre, weil seine Anwendung in den Tonleitern sich verloren hat. In den Harpeggen hat dieser Gebrauch indessen länger erhalten. Mozart, Clementi, Dussek und andere grosse Meister bieten in ihren Werken zahlreiche Beispiele dar... Die Richtung des Schwanzes der Noten in diesen Stellen deutet die Veränderung der Hände an. Sind diese Schwänze nach unten gekehrt, so gehören die Noten der linken Hand; wenden sie sich nach oben, so zeigen sie die rechte an.“²

¹ Moscheles-Fétis, *Methode des methodes*, Paris, 1837, S. 110.

² *Ibidem*, S. 112-113.

9.4.24 Von den Verzierungen

Beide Autoren haben es sich versagt, in ihrer Klavierschule detaillierte Angaben und Beispiele für die Ausführung von den Verzierungen, sowie die gesamte Ornamentik in den Werken der vergangenen Epochen anzuführen.

Die einzigen vier Beispiele hier, welche sich auf die Verzierungen beziehen, haben unsere Autoren nur noch mit ihrer Ausführung ergänzt, ohne ein einziges Wort hinzuzufügen. Leider bieten sie uns kein richtiges Bild, wie sich Moscheles und Fétis die Ausführung der verschiedenen Verzierungen wünschen.

Vor allem ist aus der Aufzeichnung ersichtlich, dass das Übertragen der Stimme und die gebundene Bebung, heute gewöhnlich Pralltriller genannt, auftaktig voranzunehmen sind. In alle vier Beispielen ist die Ausführung gleich, nämlich mit der Hauptnote beginnend.

Über diese vier Fälle hinaus kommt man dann überhaupt nicht mehr zu den höheren musikalischen Fragen, die die gesamte Ornamentik betreffen. Und doch scheint es hier, dass das Studium der Verzierungen in den Werken aller Epochen eine Voraussetzung zum richtigen Klavierspielen sei:

„Da die Verzierungen eine nothwendige Analogie mit jeder Musikgattung haben, so würde man die Natur des Styles beeinträchtigen, wenn man Verzierungen anbringen wollte, die einer anderen Epoche angehören, als diejenige ist, in welcher das auszuführende Musikstück componirt wurde. Ein Klavierspieler, der sich zur Kenntnis der Werke der grossen Meister aller Epochen erheben, und sich nicht bloss mit Compositionen seiner Zeit begnügen will, muss also bei Ausführung älterer Musik den Charakter der Verzierungen derselben wohl studiren, um sie ihr anzupassen.“¹

9.4.25 Vom Gebrauch der Pedale

Wenn von Pedal schlechthin die Rede ist, ist das rechte gemeint. Der Einfluss des Pedals auf die Lautstärke des Tons soll infolge der Befreiung aller Seiten von ihren Dämpfern entstehen. Der Ton wird also verändert, sobald Pedal hinzukommt.

¹ Moscheles-Fétis, *Methode des methodes*, Paris, 1837, S. 117.

Eine erste Regel lautet hier: bei Harmoniewechsel, Pedal aufheben. Man dürfe das Pedal bei diatonisch und chromatisch aufeinanderfolgenden Tönen überhaupt nicht benutzen. Hier folgen ein Paar Bemerkungen von Moscheles und Fétis zum Gebrauch des Pedals:

„Die von den geschicktesten Pianofortespielern angenommenen Regeln für den Gebrauch dieses mechanischen Effectmittels bestehen darin, dass man den Fuss auf das den Ton verstärkende Pedal drückt, ihn jedoch wieder wegzieht, so oft die Harmonie wechselt, oder wenn die Stellen aus Noten bestehen, die sich in diatonischen oder chromatischen Reihen folgen.“¹

9.4.26 Vom Stil im Vortrag

Unter all den Problemen, die den Klavierspieler bedrängen, gibt es kaum ein größeres, als die Frage nach dem richtigen Stil im Vortrag. Leider wird diese Frage in dieser Klavierschule wenig berührt.

Aber das einzig Sichere, was Moscheles und Fétis über die Ausführung von Kompositionen großer Komponisten gesagt haben, ist dies, dass man eine gute Technik besitzen muss und die unzähligen Gefühle der Leidenschaft, des Feuers und der Empfindlichkeit kennen muss, um fähig zu sein, diese in der Musik zum Ausdruck zu bringen.

Man muss also imstande sein, diese Gefühle auf das Klavier übertragen zu können. Wichtiger jedoch und dringlicher als die Aufgabe, mit Emotion spielen zu können, ist die Pflicht, mit Vernunft spielen zu können.

Gemeint ist, dass man den Absichten der großen Komponisten gewissenhaft nachgehen sollte. Denn es gibt so viele Klavierspieler, die sich einer stilgemäßen Darstellung der Musik entgegenstellen.

Man sollte es immer für möglich halten, dass diese Tatsache der stilechten Ausführung der Musik gesichert ist. Von Moscheles und Fétis ist Folgendes überliefert:

„Eine mechanische Fertigkeit, so vollkommen als man sie nur denken kann, vereinigt mit einer Seele voll Leidenschaft, Feuer und Empfindung, sind Eigenschaften, die demjenigen, welcher sie besitzt, den schönsten Erfolg und die würdigsten Triumphe sichern.

Jedoch glaube ich behaupten zu dürfen, dass diese so schönen und seltenen Eigenschaften nicht hinreichen, um den Vortrag irgend eines Musikstücks zu dem zu machen,

¹ *Moscheles-Fétis, Methode des methodes, Paris, 1837, S. 113.*

was er sein muss. Die Vernunft muss der Einbildungskraft des Künstlers, welche er glücklicher Weise besitzt, ebenfalls zu Hülfe kommen.

Es kommen Fälle vor, dass Künstler erster Klasse sich durch Laune und Willkür verführen lassen, bei dem Vortage von Compositionen grosser Meister den Charakter der Musikstücke zu verändern, indem sie dieselben bald schneller bald langsamer nehmen, je nachdem sie sich dazu gedrungen fühlen.“¹

9.4.27 Von der Improvisation

Nach Moscheles und Fétis bedeutet der Begriff der Improvisation: das Komponieren und das Ausführen einer zugleich geschaffenen Musik. Wesentlich gelten hier das Abwandeln, das Variieren und das Ergänzen bereits vorhandener Themen als keine Improvisation.

Beim freien Improvisieren spielen viele Faktoren eine entscheidende Rolle, wie zum Beispiel die Einbildungskraft, die Kenntnis der Harmonie, die Verfügbarkeit einer guten Fingerfertigkeit, die Gabe der Analyse und die Konzentrationsfähigkeit.

Aus den hier nur fragmentarisch angedeuteten Faktoren ergeben sich die Eigenschaften, die man besitzen muss, um ein so großer Improvisator zu sein wie Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Chopin und andere.

Diese großen Komponisten der Vergangenheit waren zugleich bedeutende Improvisatoren. Moscheles hat, ebenfalls ausgehend von dieser Reihe von großen Komponisten und Improvisatoren, auch seinen eigenen Name hinzugefügt:

„...das Herunterspielen einiger alltäglichen, auf's Geradewohl zusammengestoppelten Phrasen über ein gegebenes Thema nenne ich nicht Improvisiren. Um ein grosser Improvisator zu sein, ist es nicht genug, eine fruchtbare Einbildungskraft zu haben, selbst eine vollkommene Kenntniss der Harmonie ist dazu nicht hinreichend. Der Mechanismus der Ausführung muss so vollkommen ausgebildet sein, dass die Finger mit Leichtigkeit wiederzugeben vermögen, was der Geist erfindet. Auch muss der Künstler die Gabe der Analyse besitzen, um mit einem schnellen Überblicke die Hilfsquellen zu entdecken, welche ihm der zu entwickelnde musikalische Gedanke darbietet. Endlich ist es nothwendig, dass er bei aller Aufregung, die erforderliche Ruhe bewahre, um sich nicht zu verirren, und in der Eile einen Plan entwerfen zu können, wie er seine Ideen nach einer gewissen Steigerung des Interesses zu ordnen habe.

¹ *Moscheles-Fétis, Méthode des méthodes, Paris, 1837, S. 118-119.*

Die Vereinigung so vieler von der Natur verliehenen und durch Kunst erworbenen Gaben ist so selten, dass man nur eine sehr kleine Zahl von Musikern anführen kann, die sie besessen haben. Unter den alten Klavierspielern waren die berühmtesten Improvisatoren J.S.Bach und Händel; von den neuern muss man Mozart und Beethoven in die erste Reihe stellen - nach ihnen Hummel, Moscheles u. Chopin.“¹

¹ *Moscheles-Fétis, Méthode des méthodes, Paris, 1837, S. 120.*

Kapitel 10

Henri Herz

10.1 Leben von Henri Herz

1804 erblickte Henri Herz in Wien das Licht der Welt. Gemeinsam mit seinem ältesten Bruder und seiner Schwester erhielt Herz seine musikalische Ausbildung am Pariser Konservatorium. Alle drei, das stand längst schon für ihren Vater fest, sollten berühmte Pianisten werden.



Henri Herz war ein Wunderkind unter vielen Wunderkindern seiner Zeit, wie Beethoven und Liszt. Sein Talent als Wunderkind war nicht nur von Vater Herz erfunden worden, sondern auch seine Lehrer wie Louis Bartholomé Pradher und François Hünten erwarteten Wunder von ihm.

Henri Herz war immer auf Konzertreisen. Mit der Zeit wurde er eine europäische Berühmtheit. Hier geben wir einen kurzgefassten Bericht über die ersten zwanzig Jahre aus dem Leben von Henri Herz:

„Heureux père! Père trois fois heureux! Son nom a parcouru le monde entier; ses trois enfants ont été pour lui une source de gloire et de célébrité. Tout trois couronnés au Conservatoire! et portant tout trois dignement leur couronne! Nous cherchons vainement un père aussi bien favorisé du sort, et, depuis *Bach*, nous n’en trouvons pas... H. Herz, né à Vienne en Autriche, dans l’année 1804, a débuté fort jeune comme instrumentiste; il s’est placé aussitôt au rang des pianistes distingués, et, chose rare, il est devenu, le petit prodige qu’il était, un des premiers pianistes de l’Europe.

Depuis Mozart, nous ne voyons guère que Beethoven, Listz et H. Herz, qui aient tenu ce que leur enfance promettait. Beethoven n’est plus. Puissent les autres nous êtres conservés long-temps!“¹

1888 starb Henri Herz.

10.2 Herz als Komponist

Es gibt eine Reihe an Kompositionen von Herz, die herausgegeben wurden. In Bezug auf den Wert seiner Konzerte, Rondeaux (op. 2, 27, 61, 63), Variationen (op. 1, 4, 9, 36, 51, 55, 60, 68, 78, 81, 88), Sonaten, Phantasien (op. 65, 75, 89, 115), Polonaisen, Walzer, 3 Nocturnen (op. 45), Bagatellen (op. 85) und Etüden (op. 21, 119, 143, 151/52, 179) ist viel geschrieben worden. Es wurde behauptet, dass die Musik von Herz in ganz Europa keinen Rivalen habe:

„Si la musique d’H. Herz était le fruit d’une chaleureuse inspiration, elle n’aurait pas de rivale en Europe. Elle favorise à un tel point l’effet qu’un exécutant cherche à produire, lorsqu’il se fait entendre, que son succès sans égal s’explique tout naturellement.“²

¹ Charles Chaulieu, *Jacques Herz Henry Herz Mademoiselle Herz*, in: *Le Pianiste*, Nr. 3, Paris, 1833-1835, S. 33-34.

² *Ibidem*, S. 35.

10.3 Das Dactylion

Henri Herz war wie schon erwähnt längst als ein ausgezeichneter Pianist unter den Virtuosen bekannt. Er hatte also ein Recht, eine eigene Klavierschule „Méthode complète de Piano“ op. 100 herauszugeben.

Gemeinsam mit seinem Bruder Jacques-Simon Herz (1794-1880), ebenfalls ein Komponist und Klavierlehrer, baute er außerdem ein Gerät, das sogenannte „Dactylion“, das beim Einstudieren der Klavierschule verwendet werden sollte.

Bei der außerordentlichen Verbreitung entwickelter Geräte hat das Dactylion selbstverständlich viele Freunde gefunden. Jedes Gerät muss einen gewissen Zweck haben. Im Verlaufe der Vorrede in der Klavierschule wird der Zweck des Dactylion angegeben. Dazu dienen eigentlich die Vorreden:

„Der vor einigen Jahren in England erfundene Chiroplast, und der in Frankreich bekannt geworden guide-mains haben bloß zum Zweck, die Stellung vorzuschreiben, welche die Finger und der Vorderarm bei dem Klavierspiel anzunehmen haben: bis jetzt aber war kein Hilfsmittel bekannt, um den Fingern Stärke, Gleichheit und Gelenkigkeit anzueignen. Ich darf mir schmeicheln, daß die Erfindung des Dactylion diese Lücke ausfüllen wird“¹.

Herz beklagt sich heftig über die Geräte von Logier und Kalkbrenner. Er prophezeit dann, wie sehr man mit seinem Dactylion den Endzweck erreichen werde. Er glaubt, dass er der einzige sei, der hält was er verspricht. Herz meinte, dass nur das Dactylion dazu bestimmt war, die Finger gelenkig, stark und voneinander unabhängig zu machen.

Es soll jetzt unsere Aufgabe sein, das Dactylion etwas näher zu untersuchen. Jeder Finger wurde einfach in einen Ring, der über den Tasten schwebte, gesteckt. Die Ringe müssen das erste Glied eines Fingers umschließen, um denselben eine senkrechte Stellung beizubringen².

Bei Niederdrücken der Tasten haben alle Finger die gleiche Stärke des Widerstandes zu überwinden. Man konnte auch die Stärke des Widerstandes nach Belieben vermehren oder vermindern. In diesem folgenden Zitat wird auf die Einrichtung des Dactylions hingewiesen:

¹ Henri Herz, *Clavierschule op. 100, o.J. (um 1838), in der Vorrede.*

² Henri Herz, *1000 Übungen für den Gebrauch des Dactylion, o.J., in der Vorrede.*

„Die Einrichtung dieses Instruments ist so beschaffen, daß wenn man die Finger in die Ringe bringt, welche über den Tasten schweben sich der Vorderarm und die Hand in der gehörigen Stellung befinden und es dem Spielenden unmöglich wird, sich nachteiligen Gewohnheiten hinzugeben.

Bringt man die Tasten in Bewegung, so hat jeder Finger eine völlig gleiche Stärke des Widerstandes zu überwinden, die man nach Gefallen vermehren oder vermindern kann, und wenn die Taste niedergedrückt worden ist, so führt ihn die Schnellkraft der Feder unmittelbar in seine erste Lage zurück.

Es ist klar, daß diese doppelte Bewegung den Fingern, sei es auch den steifsten und schwächsten, namentlich dem vierten und fünften, eine Unabhängigkeit und Gleichheit des Spiels mittheilt, welche durch die gewöhnliche Übung nicht zu erreichen sind¹.

Henri Herz widmete der Benutzung seines Geräts eine Sammlung von 1000 Fünffingerübungen und behauptete selbst:

„Derjenige Pianofortespieler welcher es mit Hilfe des Dactylion dahin gebracht haben wird die Tausend Uebungen welche diese Sammlung enthält ungezwungen in allen Bewegungen von Adagio bis Prestissimo auszuführen, wird eine solche Fingerfertigkeit erlangt haben, um die grössten Schwierigkeiten die das Piano-forte Spiel darbietet, ohne Anstrengung überwinden zu können.“²

Herz versprach durch die so notwendigerweise erhöhte Kraft beim Niederdrücken der Tasten ein Maximum an Effekt in einem Minimum an Zeit. Er versicherte, dass viel Kraft und Geschmeidigkeit der Finger durch sein künstliches Mittel in nur einer einzigen Übungstunde pro Tag zu erlangen seien:

„Die Erfahrung wird beweisen, daß eine tägliche Übung mit dem Dactylion während einer einzigen Stunde hinreicht, um die Zöglinge schnelle Fortschritte machen zu lassen, und das Talent der Künstler zu nähern“³.

Die Vorteile dieses Apparats wurden am 26. Dezember 1835 durch die Musikkommission der Akademie der schönen Künste des Königlichen Instituts von Frankreich bestehend aus den Herren Baron von Prosný, Cherubini, Lesueur, Paër, Auber, Reicha und Berton anerkannt:

¹ Henri Herz, *Clavierschule op. 100, o.J. (um 1838), in der Vorrede.*

² Henri Herz, *1000 Übungen für den Gebrauch des Dactylion, o.J., S. 33.*

³ Henri Herz, *Clavierschule op. 100, o.J. (um 1838), in der Vorrede.*

„Auf Antrag von Frankreich des Innern hat die Musik-sektion der Akademie der schönen Künste des Königlich Institut von Frankreich die Zusammensetzung des Dactylion des Herrn Henri Herz untersucht; und Herr Berton, als Bericht erstatter dieser Section, hat in der Sitzung Samstag den 26 Dezember 1835 einen Bericht verlesen, in welchem die Mitglieder dieser Kommission, bestehend aus den Herren Baron von Prosný, Cherubini, Lesueur, Paër, Auber, Reicha und Berton, dem Erfinder des Dactylion die Belobung ertheilen, welche derselbe nach ihrer Einsicht verdiente, und forderten die Akademie auf ihren Beschluß zu genehmigen. Die Akademie genehmigte denselben“¹.

An anderer Stelle erklärt Herz, wie man das Dactylion am Klavier befestigen solle, um die zehn Ringe auf ihrem Platz über den Tasten der betreffenden Noten anbringen zu können:

„Zwei kleine hölzerne Schiebleisten werden unter dem Boden des Piano, etwa 2 Zoll von der Vorderseite abstehend durch den Druck zweier Schrauben befestigt, um die Arme des Dactylion anzunehmen“².

Es sei auch hervorgehoben, dass das Dactylion sich allen Klavieren leicht anpasst. Es ist zum Erstaunen, wie weit eine Sache getrieben werden kann. Man hat schon die Ausnutzung des Dactylion auf einem Klavier vorgesehen, hat aber nicht bedacht, dass es auch auf einem Tisch wahrhaftig praktisch sei:

„Das Dactylion läßt sich leicht allen Klavieren anpassen, sie mögen gebaut sein, wie sie wollen; man kann, es selbst ohne ein solches bei einem gewöhnlichen Tische anwenden“³.

10.4 Der Inhalt der Klavierschule von Herz

Zunächst bemerkt man, wie schön die zwei Sprachen, Französisch und Deutsch auf dem Papier des ganzen Werkes aussehen. Um den wesentlichen Anteil, den diese Klavierschule hat, näher zu beleuchten, möchten wir einige Regeln anführen.

¹ Henti Herz, *1000 Übungen für den Gebrauch des Dactylion, o. J., in der Vorrede.*

² Henri Herz, *Clavierschule op. 100, o.J. (um 1838), in der Vorrede.*

³ *Ibidem, in der Vorrede.*

10.4.1 Die Höhe des Sitzes

Bezüglich der Höhe des Sitzes und seiner Entfernung vom Klavier verlangt die Klavierschule, gerade so hoch zu sein, dass der Ellenbogen beim Spiel sich etwas höher als die Tastatur befindet. Genau diese Haltung ist typisch geworden, da sie sehr vorteilhaft ist. Die Arme können sich mühelos nach rechts und links bewegen. Auch die Haltung der Finger ist zu berücksichtigen. Man versuche bei dieser Haltung der Hand die Finger natürlich zu beugen:

„Die Höhe dieses Stuhls und die Entfernung des Piano müssen dergestalt geordnet werden, dass der Ellenbogen, während der Hinterarm senkrecht an dem Körper herabfällt, sich etwas höher als die Tasten befindet.

Die Stellung des Vorderarms muß horizontal und die der Hand gerundet sein, die Finger müssen dabei natürlich und ohne Zwang gebogen so weit auf den weissen Tasten vorrücken, dass sie ohne Mühe die schwarzen erreichen können.“¹

10.4.2 Die Handstellung

Der nächste Schritt wäre nun, die Hand gegen den Daumen hinzuneigen. In der Klavierschule steht:

„Die Hand welches sich gegen den fünften Finger, als den schwächsten hinzuneigen gewöhnt ist, muss man, um dieser fehlerhaften Hineigung entgegen zu wirken, leicht nach dem Daumen hinwenden“².

Auch in „1000 Übungen für den Gebrauch des Dactylion“ ist dieselbe Regel zu beachten, dass man die Hand nach der Daumenseite etwas neigen sollte:

„Da die Hand naturgemäss dahin strebt, sich gegen den 5^{ten} Finger als dem schwächsten hinzuneigen so muss man diese fehlerhafte Bewegung sorgfältig vermeiden und dagegen bemüht seyn, sie gegen den Daumen hinzuneigen.“³

¹ Henri Herz, *Clavierschule op. 100, o.J. (um 1838), S.39.*

² *Ibidem, S. 40.*

³ Henri Herz, *1000 Übungen für den Gebrauch des Dactylion, o.J., S. 7.*

10.4.3 Die Dauer der Töne

Eine andere Regel gibt Herz dem Lernenden bezüglich der Tondauer. Der Spieler soll mit großem Bewusstsein die richtige Dauer der Töne geben. Die Finger sollten nicht auf den niedergedrückten Tasten zu lange liegen d. h. länger als vorgeschrieben, damit keine Unsaubarkeit während des Spiels entstehen kann. Sonst werden die Töne ineinander verschwimmen:

„So hebt man, um die Noten eine nach der andern anzugeben, jeden Finger nach der Reihe senkrecht nach der Taste hin, welcher er entsprechen soll, lässt ihn darauf niederfallen und beachtet wohl, daß er, um die Verwirrung der Töne zu vermeiden, nicht länger darauf ruhe als die durch die Geltung der Note angegebene Zeit erfordert.“¹

10.4.4 Die Finger und der Anschlag

An dieser Stelle wird über die Unabhängigkeit der Finger voneinander gesprochen. Sehr wichtig sei es, dass man beim Anschlag einer Note die anderen Fingerspitzen hauptsächlich während der Bewegung des betreffenden Fingers locker halte:

„Jeder Finger muß eine eigene und unabhängige Bewegung haben, d.h. wenn einer oder der andere sich hebt oder senkt dürfen die andern keinen Theil an diesen Bewegungen nehmen.“²

Auch wird festgestellt, dass ein Anschlag mit zu stark gekrümmten Fingern unmöglich sei. Zu beachten ist: wenn man das Spiel mit den Nägeln vermeide, vermindere sich das Nebengeräusch, welches durch den Anschlag des Fingers auf die Tasten entstehe:

„Auch dürfen die Finger, um nicht mit dem Nägeln oder mit dem platten Finger, zu spielen, weder zu viel, noch zu wenig gekrümmt sein.“³

Für Herz sind es einfach Naturgesetze, welche den wahren Künstler bei der Ausführung beeinflussen, und zwar sind es die Gesetze des Hebels. Obwohl Herz es nicht wörtlich formuliert, meinte er aber, dass die Hebel die Gelenke des Spielers sein sollten:

¹ Henri Herz, *Clavierschule op. 100, o.J. (um 1838), S. 20.*

² *Ibidem, S. 20.*

³ *Ibidem, S. 20.*

„Dagegen setzt das Piano zwischen die Finger und die Saite eine Taste einen Hebel, einen Hammer, und verursacht hierdurch die Schwierigkeit, dieses Instrument zu beleben.

Das Talent eines wahren Künstlers besteht daher darin, diesen Mangel durch die Vollkommenheit des Anschlags zu entfernen, so daß die Töne, obgleich durch einen Mechanismus hervorgebracht, doch aus der Seele selbst aufzutauchen scheinen.“¹

10.4.5 Die verschiedenen Arten des Anschlags

Es ist nun die Frage der verschiedenen Arten des Anschlags zu behandeln. Herz unterscheidet für das Klavierspiel fünf Hauptanschlagsarten, von denen sich alle übrigen ableiten. Dies erfordert viel Aufmerksamkeit, denn bei jedem Anschlag ist die betreffende Bezeichnung angegeben, die man anzuwenden hat. Herz beginnt mit den Ausführungsarten des Legato. Glücklicherweise erwähnt die Klavierschule, wie jede Ausführung tatsächlich stattfinden soll. Geht man von den längeren zu den kürzeren Gelenken über, kann man bei der folgenden Regel schon ahnen, welches Gelenk sich an dem jeweiligen Anschlag beteiligen darf. Mit welchem Gelenk soll man die Tasten anschlagen, mit einer ruhigen Hand und mit den Fingern allein, oder eher mit einer beweglichen Hand? In seiner Darstellung des Klavierspiels gibt Herz diese vortreffliche Lösung:

„Die Ausführung von Nr. 1 (...) besteht darin, die Noten einfach zu spielen, ohne sie weder zu binden, noch abzustossen. Nr. 2 verlangt Leichtigkeit (...). Die Finger allein bringen das weiche *détaché* hervor indem sie sich gegen das Innere der Hand zurückziehen. No. 3 (...) ist ein mehr hervorgehobenes und kürzeres *Staccato*, welches man besonders bei Fortstellen in Akkorden und für die Noten, welche mehr hervortreten sollen, anwendet. Die Ausführung geschieht durch einen lebhaften mit Schwungkraft verbundenen Anschlag und durch Hebung der Hand nach jeder Note oder jedem Akkord. Nr. 4 (...) zeigt ein gebundenes Spiel an, in welchem die verschiedenen Noten, aus denen die Phrase besteht, nur eine Reihe zusammen verschmolzene Töne darbieten dürfen. Manchmal bezeichnet man das gebundene Spiel mit einer doppelten Bindung. Nr. 5 besonders im Gebrauch, bei melodischen Perioden, wird mit einem leichten Akzent auf jeder Note, durch starken Druck der Finger auf die Tasten.“²

Auffallend ist, wie Herz manchmal das Legato mit einem doppelten Bogen bezeichnet. Dies hängt vielleicht damit zusammen, dass die Bögen einerseits Legato, andererseits den Anfang und Abschluss einer Phrase bedeuten. So versucht Herz eine schöne Lösung zu erreichen. Vielfach ist es nämlich nicht klar, ob die Bögen auf die Phrasierung oder auf die Artikulation hinweisen. Damit glaubt Herz die Hauptarten des Anschlags erklärt zu haben.

In den Werken findet man normalerweise diese Spielweisen ausdrücklich vorgeschrieben durch die folgenden Bezeichnungen: *leggiero*, *staccato*, *legato* und

¹ Henri Herz, *Clavierschule op. 100, o.J. (um 1838), S. 22.*

²*Ibidem, S. 22-23.*

portamento. Über die verschiedenen Anschlagsarten sind sich meistens die Autoren der Klavierschulen nicht einig.

Im Grunde genommen handelt es sich beim Klavierspiel um die folgenden Anschlagsarten: bei legato soll ein langer, gebundener Anschlag stattfinden, bei portamento ein nicht gebundener aber nicht kurzer Anschlag, wobei die einzelnen Töne zu trennen sind, während bei staccato ein kurzer Anschlag erforderlich ist.

Herz benutzt in seiner Klavierschule zur Bezeichnung eines sehr kurzen Staccatos einen senkrechten Strich über den Noten. Andere Autoren wie Louis Adam benutzen dagegen in ihren Klavierschulen zur Bezeichnung desselben einen senkrecht keilförmigen Strich über den Noten: nach Adam verkürzt diese Bezeichnung die Note um mehr als die Hälfte ihrer Dauer.

Eine andere Art als das Legato die Töne zu binden, ist die durch das Tremolo. Bei der Schnelligkeit, mit welcher das Tremolo gespielt wird, sollte man die ersten Takteile ein bisschen mehr akzentuieren:

„Bei der Ausführung von Stellen dieser Art zählt man nicht mehr die Noten, man lässt deren so viel als möglich in dem gegebenen Zeitraum erklingen. Um dazu zu gelangen, hebt man nur sehr wenig die Finger zur Hervorbringung der Töne auf und macht die Takteile durch eine leichte Akzentuation fühlbar.“¹

Man kann nicht bestreiten, dass die unterschiedlichen Bezeichnungen, die für das Staccato in den Klavierschulen Anwendung finden, für den Schüler oft verwirrend sind.

Es ist eine der wichtigsten Aufgaben für die Pianisten, die richtige Tondauer wiederzugeben. Deshalb müssen sie verschiedene Anschlagsarten mit allen ihren Möglichkeiten haben, auch im Bereich der Tonstärke, da einige Töne stärker angeschlagen werden, auch wenn sie früher verklingen sollen. In Anbetracht der Tonstärke und ihrer Möglichkeiten gibt Herz die verschiedenen Zeichen an:

„Rinforzando ist ein um so grellereres crescendo als seine Dauer kürzer ist. Will der Komponist nur eine einzige Note betont wissen, so markiert er sie mit dem Zeichen \wedge , welches im allgemeinen einen geringeren Grad der Intensität als der des Sforzando andeutet, wenn die starke Note sich unmittelbar vor einer schwachen befindet, gebraucht man dasselbe Zeichen horizontal $>$, und soll eine einzige Note sehr schwer akzentuiert werden, des Zeichens.“²

¹ Henri Herz, *Clavierschule op. 100, o.J. (um 1838), S. 22-23.*

² *Ibidem*, S. 28.

10.4.6 Über den Pedalgebrauch

Herz fügt dann hinzu, inwiefern das Forte-Pedal eine wertvolle Art die Töne zu binden bietet und empfiehlt den Gebrauch dieses Pedals bei der Ausführung des Tremolo:

„Das Forte Pedal, welches man bei jeder Harmonieveränderung verlassen muss, ist bei der Ausführung des Tremolo zur Vermehrung der Wirkung sehr in Gebrauch.“¹

Es dürfte klar geworden sein, dass es sich bei den meisten Regeln nicht um etwas Neues handelt, sondern um eine klarere, präzisere Fassung eines schon immer Angewendeten. Dies trifft namentlich zu bei der vorigen Regel. Alles was über den Pedalgebrauch beim Tremolo geschrieben ist, findet man schon in der Klavierschule von Adam enthalten. Herz hat nichts Neues entdeckt, sondern nur etwas Bekanntes erklärt und begründet.

10.4.7 Die Fingersetzung

Der Schüler, der die Grundprinzipien der Fingersetzung beherrscht, kann schnell gute Resultate erzielen. Herz behauptet, dass die Grundelemente der Fingersetzung am raschesten durch Tonleitern erlernt werden können. Die Tonleitern brauchen nicht eigentlich musikalisch zu sein, aber sie führen direkt zum Ziel, das heißt zur Erlernung der richtigen Fingersetzung:

„Der Schüler,..., muss, bevor er in spezielle Details eingeht, von Grund aus den Fingersatz aller Tonleitern kennen, um ihn bei den Passagen welche eine oder andern von ihnen angehören, anzuwenden.“²

Herz hat viele Anweisungen inbezug auf die Fingersetzung hinterlassen. Er bringt allerdings seinen Schülern nichts Neues bei, wenn er den Gebrauch desselben Fingers mehrmals nacheinander verbietet oder wenn er die Verwendung des Daumens und des kleinen Fingers auf die schwarzen Tasten erlaubt. Wir werden manche Regeln anführen, die dem Klavierspieler besondere neue Aufgaben stellen.

¹ Henri Herz, *Clavierschule op. 100, o.J. (um 1838), S. 24.*

² *Ibidem, S. 23.*

Die folgende Regel wurde früher nicht gelehrt, obwohl die daraus gebildete Spielweise seit langem von Virtuosen festgehalten wurde. Da könnte es nun sein, dass Herz durch Beobachtung an Klaviervirtuosen diese Regel gefunden hat:

„Wenn dieselbe Figur auf verschiedenen Stufen der Klaviatur wiederholt wird, so gebraucht man denselben Fingersatz, um eine vollkommen gleiche Ausführung zu erhalten.“¹

Bei der Fingersetzung achtete schon Friedrich Kalkbrenner in seiner Klavierschule „Anweisung das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen“ op. 108 darauf, alle schwierigen Passagen umzukehren. Herz gibt eine verbesserte Auffassung derselben Regel:

„Für Tonleitern, welche sich nicht bis zur Tonika erstrecken oder welche sie überschreiten, für Harpeggien in Dreiklängen oder Septimenakkorden und im Allgemeinen für alle Passagen, deren Fingersatz schwer zu finden, ist das beste Mittel, die Passagen umzukehren und den Fingersatz verkehrt zu suchen.“²

10.4.8 Vom Training

In dieser Klavierschule ist wieder die Frage behandelt worden, wie man ein Musikstück einüben solle, damit der Schüler sicher den gewünschten Grad erwerben kann. Beim Üben geht es um reine Wiederholungen. Auf keinen Fall darf das Wiederholen mechanisch sein.

Wenn man zum Beispiel ein bestimmtes Stück wiederholt, passiert es manchmal, dass man plötzlich nicht mehr weiter kann. Es ist selbstverständlich, dass ein zu langes Wiederholen zur Ermüdung und Abstumpfung der Aufmerksamkeit führt. In einem solchen Augenblick hat Herz empfohlen, für einige Tage Pause zu machen und das Stück liegen zu lassen. Möglicherweise könnten nach einer Zeit des „Liegenlassens“ noch andere Nuancen entdeckt werden:

„... Wenn man mit dem Einüben eines Musikstückes zu Ende gekommen ist, wird man wohl daran thun, es während einiger Tage liegen zu lassen und es dann mit erneuertem Eifer wieder vorzunehmen.

¹ Henri Herz, *Clavierschule op. 100, o.J. (um 1838)*, S. 25.

² *Ibidem*, S. 26.

Es ist dies ein Mittel, sich selbst zu beurtheilen und tiefer in den Geist des Komponisten zu dringen. Viele bei dem ersten Studium unbemerkt gebliebene Nüancen werden dann einer zweiten Prüfung nicht mehr entgehen.“¹

10.4.9 Ausdruck und Vortrag der Perioden

Das Wohl schwierigste Problem des Klavierspiels ist der Vortrag der Melodie. Durchschnittliche Pianisten, die nicht in die Monotonie des Vortrags verfallen wollen, werden gut daran tun, sich an Traditionen zu halten, die von Klavierpädagogen geschaffen wurden.

Es warten viele Aufgaben in der Klavierschule von Herz auf solche Pianisten, die nicht vollausgebildet sind, um die Musik besser zu interpretieren. Ab S. 33 beginnt seine Abhandlung von dem Ausdruck und dem Vortrag der Perioden mit der Aufstellung folgender Regel:

„Man muss den Anschlag der höher Töne mässigen und die Stellen, welche aufsteigend in der siebten Oktave sich endigen, gegen die Regel des crescendo bei aufsteigenden Passagen, eher weich als stark nehmen: besonders muss man sich hüten, einen einzeln stehenden Ton dieser Oktave all zu stark anzuschlagen. Ein feines Ohr macht übrigens auf alle Fehler dieser Art von selbst aufmerksam. Eine zu genaue und zu gleichförmige Bewegung erzeugt zuweilen Monotonie.“²

10.4.10 Tempo-Bezeichnungen

Was nun die Tempo-Bezeichnungen betrifft, so handelt es sich um einige in der Musik gebräuchliche italienische Benennungen, wie Allegro, lustig; Adagio, langsam, die die Geschwindigkeit des musikalischen Pulsschlags bestimmen. Irmgard Herrmann-Bengen vertritt in ihrem Buch „Tempobezeichnungen: Ursprung - Wandel“ die Meinung, dass man nicht nur im Takt spielen sollte, sondern mit der richtigen Bewegung:

„Man muß nicht nur den Tact richtig und gleich schlagen können: sondern man muß auch aus dem Stücke selbst zu errathen wissen, ob es eine langsame oder eine etwas geschwindere Bewegung erheische. Man setzet zwar vor jedes Stück eigens dazu bestimmte Wörter, als da sind: Allegro, lustig; Adagio, langsam usf...“³

¹ Henri Herz, *Clavierschule op. 100, o.J. (um 1838), S. 29.*

² *Ibidem, S. 33.*

³ Irmgard Herrman - Bengen, *Tempobezeichnungen: Ursprung - Wandel, 1959, S. 25.*

Ein Spieler, welcher ein Allegro möglichst ausdrucksvoll spielen möchte, sollte die Musik erst mit dem richtigen Gefühl, sei es Freude oder Aufregung empfinden. So kann es geschehen, dass ein weniger begabter Pianist ein Allegro schlecht spielt, wenn die richtige Empfindung fehlt: Herz gibt in seiner Klavierschule die folgenden Voraussetzungen für ein ausdrucksvolles Spiel:

„In dem Allegro, Ausdruck von Freude, Aufregung und heftiger Leidenschaften, herrschen wechselweise Kraft, Wärme und Ungestüm.

Das Allegretto, Typus von Grazie und Munterkeit, verlangt einen delikaten leichten Anschlag.

Andante weniger lebhaft aber zarter, malt sanfte Empfindungen, Melancholie, und verlangt eine mehr gefühlte Akzentuation und dunklere Farben.

Adagio entspricht ernsten Gedanken, erhabenen Gefühlen, tiefen Seelenbewegungen: langsames, feierliches Einerschreiten, volle gebundene Töne, durch einen edlen, gehaltenen Ausdruck belebt sind die Kennzeichen dieses erhabenen Stils der Musik.“¹

Es ist ein Nachteil, wenn der Spieler nicht merkt, dass er seine falsche Empfindung für richtig hält. In der Erkenntnis dieses Nachteils wurden mechanische Hilfsmittel erfunden.

Ein solches Hilfsmittel zeichnet sich dadurch aus, dass es durch das Ticken eines Pendels, das durch ein auf einer Skala verschiebbares Gewicht reguliert werden kann, die entsprechende Tempo-Bezeichnung feststellt. Nach den Zahlen, die auf der Skala stehen, sind die meisten Tempoangaben gewählt. Jede Zahl gibt an, wieviel Schläge das Pendel in einer Minute macht.

Hier muss man die zuverlässigsten dieser mechanischen Instrumente erwähnen: Das Chronomètre, das 1812 am Pariser Konservatorium durch Dépréaux angenommen wurde und 1816 das Metronom von Johann Nepomuk Mälzel. Bis heute übt man übrigens mit Hilfe metronomischer Tempoangaben. Charles Chaulieu behauptet:

„enfin Dépréaux, professeur au Conservatoire de musique, proposa en 1812, l'adoption d'un chronomètre composé d'un tableau indicateur des mouvemens, et d'un pendule ou balancier en cordonné de soie terminé par un poids, dont les différentes longueurs donnent, suivant des lois physiques très connues, les divers degrés de vitesse. Plusieurs musiciens allemands avaient déjà fait connaître des chronomètres de cette espèce, qui ont le double avantage d'être d'une construction simple et peu dispendieuse, mais qui ont l'inconvénient de ne point rendre sensible à l'oreille le *tact* ou le *frappé* des temps.

¹ Henri Herz, *Klavierschule op. 100, o.J. (um 1838), S. 34.*

Une invention que deux mécaniciens habiles, M.M. Winkle, d'Amsterdam et Maelzel, se sont disputée, a satisfait enfin à toutes les conditions voulues: je veux parler du *métronome*, qui a été soumis à l'approbation de l'institut en 1816, et dont l'usage est maintenant connu des amateurs.“¹

10.4.11 Die Unabhängigkeit der Finger

In Herz' Klavierschule wird angedeutet, dass die Unabhängigkeit der Finger voneinander durch Fingergymnastik erreicht werden könne. Spielt man mit allen fünf Fingern im Umfang von fünf Tönen, so kann man mit Aufmerksamkeit alle Muskelbewegungen beherrschen. Alle Finger sollen aus eigener Kraft ohne Mitwirkung des Armes spielen.

Die Klavierschule verlangt eine vollkommene Gleichheit während der Fingerübungen. Als von größter Bedeutung für die Gleichheit der Töne hebt Herz besonders hervor, dass die Finger dieselbe Kraftentfaltung haben sollen:

„Die untadelhafte Ausführung der Uebungen der fünf Finger, erfordert eine vollkommene Gleichheit, sowohl in der Dauer als auch in der Intensität der Töne und ausserdem noch die Unbeweglichkeit der Hand und des Körpers.“²

Herz lässt bei bestimmten Fingerübungen einzelne Finger auf ausgehaltenen Noten liegen, während er mit größter Aufmerksamkeit darauf achtet, dass die übrigen Finger gleichmäßig spielen. Das heißt, dass nicht ein Ton über den anderen dominieren soll.

Wenn der Schüler noch nicht imstande ist, eine vollkommene Gleichheit der Töne auf das Klavier zu übertragen, ist es nach Herz empfehlenswert, mit den Übungen aus seinem Notenbuch „1000 Übungen für den Gebrauch des Dactylion“ zu beginnen. Für die Entwicklung eines Gefühls für den gleichen Grad von Fingerstärke ist es für Herz wichtig, alle Übungen mit beiden Händen in Gegenbewegung anstatt in Unisono zu üben:

„Die Gegenbewegung welche in allen diesen Uebungen angewendet ist, scheint mir zweckmässiger als der allgemein gebräuchliche Unisonus, weil im ersten Fall die ähnlichen Finger beider Hände sich zu gleicher Zeit bewegen, und dadurch einen gleichen Grad von Stärke erwerben.“³

¹ Charles Chaulieu, *Du Metronome*, in: *Le Pianiste*, Paris, Nr. 12, 1835, S. 179.

² Henri Herz, *Klavierschule op. 100*, o.J. (um 1838), S. 40.

³ Henri Herz, *1000 Übungen für den Gebrauch des Dactylions*, o.J., S. 1.

Dass alle fünf Finger dieselbe Kraftentfaltung haben sollen, ist eigentlich ein Ding der Unmöglichkeit, denn es steht mit den Naturgesetzen im Widerspruch.

Hier erwähnen wir die verschiedenen Stärkegrade der fünf Finger: der stärkste ist der Daumen. Dann folgt der dritte, dann der zweite, fünfte und vierte. Der vierte ist der Schwächste.

Es gehört zu den wichtigsten Sorgen des Klavierspielers, die Ungleichheit der Finger zu beseitigen. Das wird nur gelingen, wenn man die Muskeltätigkeit der Finger empfindet, kontrolliert und beherrscht.

Anstatt die Finger gymnastisch zu üben, sollte jede Bewegung durchdacht sein. Wie dies am besten zu erreichen ist, beschreibt Oskar Raif in seinen Überlegungen zum Klavierspiel. Er hält die Ausbildung der einzelnen Finger für unnütz. Er behauptet, dass das Klavierspiel vielmehr auf psychologischem Gebiet als auf physiologischem liegt:

„Es geht somit zur Genüge hervor, daß wir die Ueberwindung der Schwierigkeiten im Clavierspiel nicht in der Ausbildung der einzelnen Finger zu suchen haben. Nicht in der Bewegung an sich, sondern in der Rechtzeitigkeit der Bewegung, d.h. in dem Zeitverhältniß von einer Bewegung zur anderen liegt die Schwierigkeit. Diese Rechtzeitigkeit kann zweifellos nur ein Product unseres Willen sein, wir haben also den Ausgangspunkt für die Fingerfertigkeit in den centraltheilen unseres Nervensystems zu suchen... Nicht Fingerfertigkeit sondern Denkfertigkeit haben wir bei unseren Clavierschülern zu erziehen.“¹

10.4.12 Von den Tonleitern

Sobald der Schüler mit gleichmäßigen Fünffingerfolgen vertraut ist, werden danach Tonleitern geübt. Um das Tonleiterspiel zu beherrschen, muss man auf eine ruhigere Bewegung der Hand, auf ein fließendes Spiel der melodischen Linie und auf eine deutliche Artikulation und Gleichmäßigkeit der Finger achten.

Die Hauptschwierigkeit des Tonleiterspiels liegt in den Untersatz- und Übersatzbewegungen. Bei dem sogenannten Übersatz geht es um die Versetzung der Hand über den Daumen. Diese, wie auch die Untersatzbewegung, bei der der Daumen auf natürliche Weise unter den anderen Fingern eine Taste anschlägt, wird nur mit täglichen Übungen immer unmerklicher.

¹ Oskar Raif, *Über die Fingerfertigkeit beim Klavierspielen*, in: *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, hrsg. v. Carl Stumpf, Heft 3, Leipzig, 1901, S. 67-68.

Von Anfang an muss der Schüler begreifen, dass die Bedingung eines richtigen Daumenuntersatzes ein Anschlag ohne aktive Druckbewegung der Hand ist. Sonst verliert man das Gefühl einer zusammenhängenden und fließenden melodischen Linie.

Bei der Bewegung der Finger muss man auch auf ihr rechtzeitiges Heben achten. Der Finger muss rechtzeitig nach dem Anschlag abgehoben werden. Es geschieht manchmal, dass ein Finger, statt sich zu heben passiv an der Taste klebt. Das Spiel der Tonleiter wird bei klebrigen Fingern undeutlich und ungleich. Im Prinzip pflegte Herz die Tonleitern täglich mindestens eine Stunde zu üben und sagt:

„Hat man durch vorhergehende Uebungen einen hinreichenden Grad von Gleichheit im Mechanismus der Finger erlangt, so kann man das Studium der Tonleitern, eines der nützlichsten für die Entwicklung der Hand anfangen. Ein schwieriger Punkt ist es hierbei, die Klaviatur so zu durchlaufen, dass das Untersetzen des Daumens und das Uebersetzen der Finger nicht die geringste Ungleichheit in der Ausführung verursacht...“¹

Das Untersetzen des Daumens wird in der Klavierschule anhand vorbereitender Übungen durchgenommen, wie in der folgenden Übung mit der rechten Hand:

g	a	g	a
2	1	2	1

Bei der Fingerstezung im Tonleiterspiel sind vier Dinge zu berücksichtigen:

„1° Bei jeder aufsteigender Tonleiter, welche mit einer weissen Taste beginnt, fängt der Fingersatz mit dem Daumen der rechten Hand an, die Tonart F, deren vierte Note sich auf einer schwarzen Taste (B) befindet, macht hiervon eine Ausnahme und gestattet die Anwendung des Daumens nicht.

2° Dieselben Tonleitern beginnen für die linke Hand mit dem fünften Finger und nach der fünften Note überschlägt der dritte Finger den Daumen; der Ton H, dessen fünfte Note eine schwarze Taste (Fis) ist, bildet hier bei eine Ausnahme und lässt die Anwendung des Daumens ebenfalls nicht zu.

3° Bei allen mit Been vorgezeichneten Tonleitern fällt der Daumen der rechten Hand auf die Tasten C und F.

4° Jeder Fingersatz, sowohl für die eine als die andere Hand, bleibt bei allen auf und absteigenden Tonleitern derselbe.“²

¹ Henri Herz, *Clavierschule op. 100, o.J. (um 1838), S. 56.*

² *Ibidem, S. 57.*

Es sei hier noch erwähnt, dass der Verfasser die Annahme, dass die Tonleiter von C-Dur die leichteste sei, für falsch hält. Bei der C-Dur Tonleiter fällt es ins Auge, dass sich die langen Finger mehr zusammenkrümmen.

Eigentlich sollten die langen Finger weder ganz gerade und steif noch in einer winkelrechten Form eingebogen an die Tasten gelegt sein.

Nach dem Bau unserer Klaviatur liegt keine Applikatur der Hand bequemer als der melodische Umfang von e, fis, gis, ais, h. Der Daumen schlägt den Hauptton an. Dann folgt der zweite, dritte, vierte und fünfte Finger in der natürlichsten Lage. Der Grad des Biegens der langen Finger ist hier zu vermindern, weil diese Finger Obertasten anzuschlagen haben. Herz erwähnt im Folgenden die auftauchenden Schwierigkeiten beim Tonleiterspiel von C-Dur:

„Die Mehrzahl der Anfänger betrachtet die Tonleiter von C Dur als die leichteste, weil sie weder Kreuze noch Bee in ihrer Vorzeichnung hat. Um diesen Irrthum zu entkräften, braucht man nur darauf aufmerksam zu machen: 1, wie die längeren Finger in dieser Tonleiter, um sich mit den andern gleich zu stellen, gerundet sein müssen und wie hierdurch die Gleichheit der Ausführung erschwert wird, 2, wie der Daumen auf alle darin befindliche Tasten gesetzt werden kann und hierdurch der beste Fingersatz weniger leicht als in den Tonleitern gefunden wird, bei welchen die schwarzen Tasten beinahe immer das Fortrücken des Daumens bezeichnen, 3, wie endlich bei den Tonarten mit schwarzen Tasten, diese letzteren höher, und dem 2^{ten}, 5^{ten} und 4^{ten} Finger näher liegen und wie hierdurch deren Anschlag erleichtert wird.“¹

10.4.13 Die Übungen in Doppelgriffen

Zur Ausbildung von Doppelgriffen gibt Herz die effektivste Übungsart: mit Hilfe des Dactylion sollten die Doppelgriffen geübt werden. Der Klang von Akkorden muss ausgeglichen sein und alle Töne müssen zusammen erklingen:

„Die Uebungen in Doppelgriffen bieten eins der Wirksamsten Mittel zur Vervollkommnung des Mechanismus der Hand dar. Es ist also wesentlich ihrer vollkommenen Ausführung die nöthige Sorgfalt und Zeit zu widmen, d.h. so lange sie zu üben, bis man ihren zu Akkorden verbundenen Tönen Gleichheit und vollkommnes Zusammenerklingen geben kann. Man wird ein schnelleres und zugleich entsprechenderes Resultat erlangen, wenn man die ersteren 20 Beispiele mit Hilfe des Dactylion übt.“²

Die Übung von Doppelgriffen in der beschriebenen Weise, das heißt mit dem Dactylion, kann einige Missverständnisse verursachen.

¹ Henri Herz, *Clavierschule op. 100, o.J. (um 1838), S. 57.*

² *Ibidem, S. 57.*

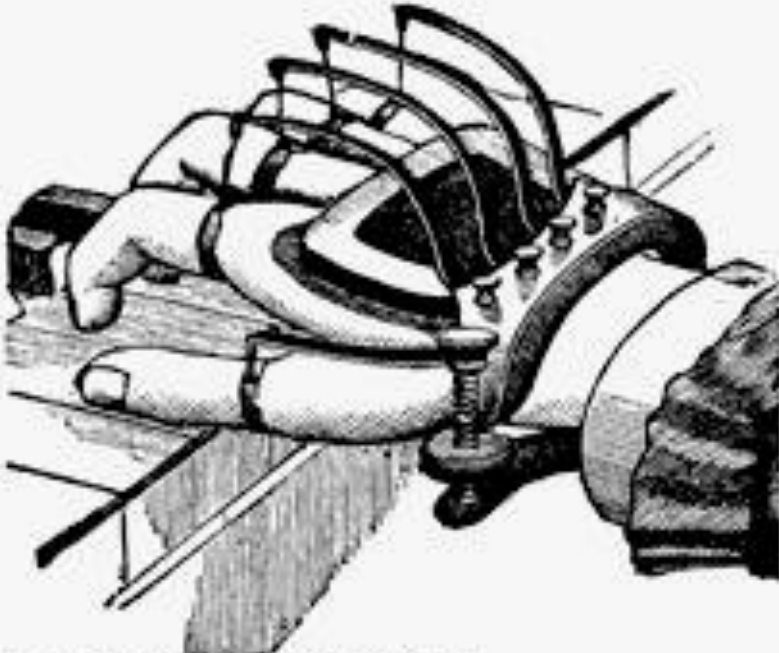
Was das oben Gesagte unverständlich macht, ist die Unmöglichkeit, das Dactylion zu verwenden, wenn man die folgende Aufgabe hat: einen Akkord so anzuschlagen, dass sein höchster Ton hervortritt.

Man übt das folgendermaßen: Man lässt den höchsten Ton stärker erklingen und erzeugt die übrigen Töne durch leichte Tastenberührung und hauptsächlich ohne die Verwendung des Dactylion.

10.5 Das Dactylion, ein gefährliches Hilfsmittel

DACTYLION.
FOR PIANO STUDENTS.

A new invention of great practical value and real benefit to the Piano Player.



The illustration shows a right hand positioned over a piano keyboard. A mechanical device, the Dactylion, is attached to the hand. It consists of several curved, overlapping metal plates that wrap around the fingers and the back of the hand. A central mechanism with a small wheel and a lever is visible, which appears to be designed to assist in pressing the keys. The hand is shown in a slightly flexed position, ready to play.

To strengthen the fingers.
To improve the touch.
To ensure flexibility and rapidity.
To give correct position of the hand.
To save time and a vast amount of labor.

PRICE \$3.50, NET.

Unqualified endorsement of leading artists and teachers, among whom are S. B. MILLS, DR. LOUIS MAAS, MADAME RIVE-KING, ROBERT GOLD-BECK, CARLYLE PETERSILEA, etc., etc.

Send for circular giving detailed information.
Address **THEODORE PRESSER.**

Hier ist der Fleiß von Herz nicht zu verkennen, aber man muss zugeben, inwiefern das Dactylion gefährlich ist. Nach zu vielen Anwendungen dieses Apparats kann man das Gefühl des richtigen Tastenwiderstands verlieren. Für die Entwicklung des Gefühls für die richtige Anschlagstärke ist es wichtig, dass man den Widerstand der Tasten einkalkuliert. Viele ausgezeichnete Klavierpädagogen wie Moscheles (1794-1870) tadeln deswegen den Gebrauch des Dactylions. Moscheles sagt dazu:

„In der letzten Zeit hat Herz den Versuch mit Ringen gemacht, die in Federn hängen, und wodurch man die Finger beider Hände steckt, um so seine Übungen zu machen. Der Zweck dieser Maschine, von ihrem Erfinder Dactylion genannt, ist, die Steifheit der Finger durch ein künstliches Mittel zu vermehren, um den Schüler daran zu gewöhnen, sie zu überwinden, und durch Übung eben so viel Kraft als Geschmeidigkeit zu erlangen.

Der Dactylion ist kein Unterstützungsmittel, wie der Handleiter sondern ein Hinderniss. Kurz er ist, was bei den Ältern die Bleisohlen waren, die man anschnallte um mehr Leichtigkeit im Laufe zu gewinnen.“¹

10.6 Andere Apparaturen

Obwohl die gleiche Klage immer wieder auftauchte, war es mit dem Gebrauch mechanischer Übehilfen noch nicht der Schluss.

10.6.1 Der Chirogymnaste von Casimir Martin

Einen weiteren Höhepunkt in der Erfindung solche Apparaturen bildet der Chirogymnaste von Casimir Martin, der aus eine Sammlung von 9 Übungen besteht. Man sollte unabhängig vom Klavier üben. Durch Fingergymnastik, die im Zusammenhang mit der Praxis des Klavierspiels steht, könne eine gute Technik erreicht werden.

¹ Moscheles-Fétis, *Méthode des méthodes de Piano*, Paris, 1837, S. 26.



In einem Brief 1842 von Liszt an Casimir Martin steht, dass jeder Klavierspieler sich des Chirogymnaste zu bedienen vermöge. Liszt behauptet, dass Martin einen kürzeren Weg zum Ziel gefunden habe, dass das Chirogymnaste notwendig sei, um am raschesten eine gute Technik erlangen zu können.

Ohne den Gebrauch des Apparats wäre nicht die Ausführung von schwierigen Klavierwerken wie denen von Chopin, Thalberg, Henselt und Döhler denkbar. Liszt hat sogar mit dem Unsinn gerechnet, dass die Herausgeber gleichzeitig mit solchen Klavierwerken einen Chirogymnaste verkaufen sollten:

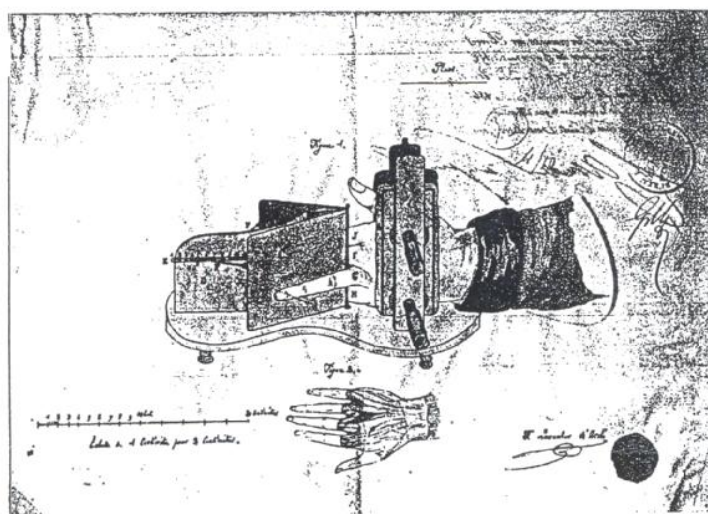
„Monsieur, je suis encore plus directement intéressé que la plupart de mes honorables collègues au succès de votre ingénieuse invention. Le Chirogymnaste me paraît effectivement destiné à rendre possible pour la majorité des pianistes, l'exécution d'un certain genre de compositions, inévitables par le temps qui court. Ne soyez donc pas surpris, si d'ici à peu, les éditeurs des oeuvres de Messieurs Chopin, Thalberg, Henselt, Döhler etc joignent aux nouvelles compositions de ces Messieurs, un exemplaire de Chirogymnaste, comme manière de s'en servir.“¹

¹ Mitteilung von Herrn Patrice Verrier in seinem Brief vom Oktober 1998.

10.6.2 *L'assouplisseur de doigts von Levacher d'Urclé*

Ein anderes Gerät, erfunden von Levacher d'Urclé, hieß „l'assouplisseur de doigts“. Was dadurch erzielt werden sollte war, dass die Finger durch gewisse Spreizübungen geschmeidiger gemacht wurden.

Beispiel 1: l'assouplisseur de doigts von Levacher d'Urclé.



Dass dieser Apparat gefährlich sei, kann man wohl behaupten. Die Spreizübungen können nämlich Verletzungen verursachen. Im Allgemein ist die Erfindung des „Assouplisseur de doigts“ im Interesse der Kunst des Klavierspiels zu bedauern.

Die Mühe durch die Spreizübungen findet sich gar nicht belohnt. Die Ursache davon ist, dass es unnötig ist, den Schüler zu beleidigen, wie man es in der Abbildung sieht, seinen fünften und vierten Finger zum Beispiel spreizen zu müssen. Der fünfte und vierte Finger werden nur gebraucht, wenn die Noten eine Sekunde oder eine Terz bilden. Bei einer Terz bleiben noch beide Finger in einer bequemen Spreizlage.

Die Spannung des Daumens vom zweiten Finger erlaubt die Ausführung von Quartan oder Quinten. Während die Spannung von den anderen Fingern nur um eine Terz geschehen kann.

Wenn die Noten aber eine Quarte bilden, können diese Finger nicht gebraucht werden. Das heißt, dass der vierte und dritte Finger nicht gebraucht werden können, wenn sie mehr als zwei Tasten entfernt sind. Diese Regel gilt auch für den Gebrauch des dritten und zweiten Fingers.

Natürlich wird mit dem Gebrauch des Daumens und des zweiten Fingers eine Ausnahme von derselben Regel gemacht. Gewöhnlich kann man mit dem Daumen und dem zweiten Finger eine Sexte spielen. Denn der Daumen ist von Natur so gebildet, dass er leicht entfernte Tasten greifen kann. Dies versteht sich von selbst, da die größte Spannweite zwischen dem zweiten Finger und dem Daumen liegt.



Die Anwendung von dem „Assouplisseur de doigts“ und alle anderer mechanischen Hilfsmitteln fand überall viele Anhänger, obwohl sie zahlreiche Schäden und Verletzungen verursacht hat.

Das berühmteste Opfer, durch einen selbst konstruierten Mechanismus, war Robert Schumann (1810-1856). Die Anwendung hatte eine Handlähmung zur Folge, die das Ende seines Wunsches, Konzertpianist zu werden, bedeutete.

Kapitel 11

Sigismund Thalberg

11.1 Thalbergs Leben

Zu den damals berühmten Virtuosen und Komponisten gehört auch Sigismund Thalberg. Er wurde am 7. Januar 1812 in Genf geboren und starb am 27. April 1871 in Neapel. In Wien erhielt Thalberg seinen Klavierunterricht.



Weil man die Namen der ersten Klavierlehrer in Ehren halten muss, sollten auch hier Thalbergs Klavierlehrer genannt werden: Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) und Simon Sechter (1788-1867).

Der erste Versuch, sich der Öffentlichkeit außerhalb Wiens vorzustellen fand 1830 in Deutschland statt, wo Thalberg einen vollständigen Triumph erringen konnte.

Die Franzosen hörten Musik von ihm zum ersten Mal 1835. Sofort wurde sein Renommee in Paris als vollendeter Künstler begründet.

1862 hat Thalberg erneut Konzerte gegeben mit dem Schwerpunkt Paris, besonders in Erards Konzertsaal.

Seine Wirkung am Klavier war unbeschreiblich. Thalberg, der wegen seines wunderschönen Anschlags berühmt war, hatte die reizende Spezialität, auf dem Klavier singen zu können.

Der englische Schriftsteller George Grove nannte mit Recht Thalberg den Ritter des Klaviers. Hortense Parent schreibt in ihrem „Repertoire encyclopédique du pianiste“, dass die Schönheit seines Klavierklangs, der beispiellos war, Thalberg einen großen Triumph einbrachte:

„Né à Genève (de parents autrichiens) en 1812, mort à Naples en 1871, fit ses études musicales à Vienne sous la direction de Hummel et de Sechter. En 1830, Thalberg entreprit sa première tournée de concerts en Allemagne. Paris l’entendit en 1835, il y revint ensuite à plusieurs reprises notamment en 1862, où de nombreuses séances à la salle Erard permirent aux jeunes pianistes de ce temps d’aller applaudir celui que Sir Grove, l’écrivain anglais, appelait ‚le Bayard du piano, le Chevalier sans peur et sans reproche‘. Dans l’histoire de la virtuosité pianistique, Thalberg occupe une place brillante. Les succès, au cours de ses tournées dans les deux mondes, furent étourdissants et, à plusieurs égards, justifiés par le prestige d’une exécution éblouissante. Comme pianiste, Thalberg fit sensation dans le monde musical par la beauté exceptionnelle de la sonorité qu’il obtenait du piano“¹.

11.2 Thalbergs Klaviertechnik

Thalbergs Klaviertechnik verspricht eine weitere Entwicklung des Klavierspiels für die Zukunft. Als ein Geheimnis seiner Klaviertechnik erwähnt Hortense Parent das Zusammenwirken der Finger und der Unterarme. So heißt es, dass Thalberg nicht nur mit kräftigen und präzisen Fingerbewegungen die schwierigsten Passagen ausführte sondern auch mit Unterstützung des Unterarms.

¹ Hortense Parent, Sigismund Thalberg, in: *Repertoire encyclopédique du pianiste*, Paris, 1994, S. 276-277.

Ein wesentliches Verdienst von Thalberg war auch die ständige Anwendung des Wechsels der Finger. Er bediente sich des stummen Fingerwechsels auf derselben Taste. Nicht zu vergessen ist die Zartheit seines ständigen Pedalgebrauchs:

„Ce résultat était dû à un ensemble de procédés qui à ce moment, lui étaient personnels: l'attaque de l'avant-bras se combinant avec l'attaque des doigts dans tous les passages chantants; l'usage permanent des doigtés, de substitution, l'emploi raffiné et constant aussi de la pédale“¹.

Generell zulässig war der Pedalgebrauch. Dass der Pedalgebrauch vom Komponisten nicht genau bezeichnet wurde, gehört eigentlich zu den kleinen Ungenauigkeiten der Schreibweise, die man in den Kompositionen der früheren Zeit häufig antrifft.²

Thalberg war sich von vornherein klar, dass ein schöner pianistischer Vortrag nicht bloß durch das Fingerspiel bedingt ist, sondern durch die Anwendung beider Muskelapparate der Finger und der Unterarme. Bei dieser Spielweise erreichte er eine bedeutende Tonfülle. Denn es ist besser das Armgewicht auf die Finger zu übertragen, so dass ein klangvollerer Anschlag gespielt werden kann.

11.3 Thalberg als Komponist

Man muss Thalbergs Kompositionen genau studiert haben, um ermessen zu können, welche neue Klavierkunsttechnik in ihnen erschlossen wurde. Der Schwerpunkt der Thalbergschen Kunsttechnik ist in der glänzenden, brillanten und eleganten Gliederung seiner Phrasen zu suchen.

Bei ihm finden wir eine große Vorliebe für gebrochene Akkordformen im Arpeggio-Charakter, mit denen er eine harfenartige Klangwirkung erzielt.

Besonders eigenartig sind diejenigen Fälle, die in den Passagen von gebrochenen Akkorden häufig anzutreffen sind, wo die Melodie gleichzeitig mit den Akkordharmonien gespielt wird. Die Melodie muss stets hervorgebracht werden, egal in welcher Stimme sie vorkommt. Die Nebenstimmen sollten auch leiser gespielt werden.

¹ Hortense Parent, *Sigismund Thalberg, in: Répertoire encyclopédique du pianiste, Paris, 1994, S. 277.*

² Klauwel Otto, *Der Vortrag in der Musik: Versuch einer systematischen Begründung desselben zunächst rücksichtlich des Klavierspiels, 1883, S. 108.*

Für den Anfänger scheint der klare Vortrag der Melodie gleichzeitig mit der Begleitung schwer zu sein. Das ist wohl das schwierigste Problem des Klavierspiels.

Zur Bewältigung dieses Problems wurde die Tonfolge der Melodie, der Kantilene von Thalberg mit dem kräftigeren ersten Finger allein ausgeführt, ein Fall, der in keiner Klavierschule bisher vorgesehen war. Die Töne der Melodie sind mittelst des Daumens auszuführen.

Wenn man ein echtes Legato fordert, wird normalerweise empfohlen, sich mit allen anderen Fingern zu begnügen. Ein echtes Legato ist mit dem Daumen unerreichbar, wo eine mühelose Bindung der Melodie nicht möglich ist. Bei gebundenen Noten muss man sich bemühen, die vom Daumen zu spielenden Töne streng zu binden, damit ein vollendetes Legatissimo erreichbar ist.

Diese Spielweise wandte auch der Virtuose Liszt an, übrigens ein Gegner Thalbergs. So ist die Verwendung des Daumens für melodische Tonfolgen nicht Thalbergs ausschließliches Eigentum. Denn gleichzeitig mit Thalberg verwandte Liszt dieselbe Spielmanier, die Melodie mit dem Daumen zu spielen. Über diese Spielweise schrieb Kloppenburg in seinem Buch „De Ontwickkelingsgang van de Pianomethoden“:

„Een specialiteit van Thalberg was het verdelen van gebroken accoordpassages over twee handen, welke wordt door de deummen (aufwisselend) gespeeld. Met dit zeer brillante effect wist het publiek jarenlang te verblinden“¹.

Als Komponist hat uns Thalberg ein reiches Erbe hinterlassen:

Konzert op. 5, Divertissement f-Moll op. 7 (für Klavier und Horn mit Orchester), Sonate op. 56, 2 Capricen op. 15 und 19, 9 Nocturnen, „Grande fantaisie“ op. 22, Scherzo op. 31, Andante op. 32, Romanze und Etüde op. 38, „Thème original et Etude“ op. 45, Walzer op. 4, 47, 62, 64. „Décaméron musical“ op. 57, 12 Etüden op. 26, „La Cadence et Étude de perfection“ op. 36 (Nr. 1 und 2), Trauermarsch mit Variationen op. 59 und viele Phantasien über bekannte Opernthemem, ein Trio op. 69 und Duos für Klavier und Violine.

In ihrem „Repertoire encyclopédique du pianiste“ gönnt Hortense Parent Thalberg den Ruhm, der Entdecker einiger neuer klaviertechnischer Kunstmittel zu sein. Sie verweist besonders auf seine Phantasien über bekannte Opernthemem. Speziell verdanke sie ihm die häufigere Verwendung von größeren Arpeggien.

Besonders wirkungsvoll erscheint die Thalbergsche Erfindung, die Melodie von Arpeggien umspielen zu lassen. Bei ihm spielen die Arpeggien einfach eine bedeutende Rolle.

¹ W.C.M. Kloppenburg, *De Ontwickkelingsgang van de Pianomethoden*, Utrecht, 1951, S. 234.

Ebenfalls behauptet Hortense Parent, dass das Arpeggienspiel mit alternierenden Händen Thalberg zuzuschreiben sei. Dann wird die historische Konkurrenz zwischen Thalberg und Liszt erwähnt:

„Comme compositeur, on remarque dans ses Fantaisies sur les opéras et dans ses transcriptions vocales pour le piano, des procédés d’écriture dont il fut le promoteur. Il eut l’idée de donner aux arpèges, considérés comme *broderie*, un rôle prépondérant et d’occuper ainsi toute l’étendue du clavier, laissant le chant, attaqué alternativement par les deux mains, s’épanouir au centre dans la région vocale du piano. Thalberg obtenait ainsi des effets pianistiques nouveaux et d’un éclat extraordinaire.

Tous les pianistes de son temps ont, plus ou moins imité ces procédés qui aujourd’hui, ont fait place à d’autres. En rappelant les succès de Thalberg il est impossible de ne pas évoquer le souvenir de Liszt, son redoutable rival, tous deux rois du piano et triomphant par des qualités différentes et presque opposées: d’un côté, la perfection pour ainsi dire sculpturale... de l’autre, l’originalité, la fougue, la fantaisie débordante de vie...“¹.

11.4 „L’Art du Chant appliqué au Piano“

Ebenfalls zu den französischen Klavierschulen muss „l’Art du Chant appliqué au Piano“ op. 70 von Thalberg gerechnet werden. Im ganzen Werk finden wir verschiedene Studien, die bei der Ausführung der Kantilene von großer Wichtigkeit sind. Kloppenburg sagt, dass die 24 Auflagen des Werks von 1853 bis 1863 veröffentlicht wurden:

„Hij behandelt vooral de “zangrijke” toon in *L’Art du Chant appliqué au piano*, Op. 70, vershenen in 24 afleveringen (1853-1863)“².

11.4.1 Die Vorrede des Werkes

Der Vorrede muss man große Sorgfalt widmen, weil sie allgemeine Grundlagen des Klavierspiels enthält. Für Thalberg war es wichtig, die Gestaltungsmöglichkeiten der Gesangsstimme auf das Klavier zu übertragen.

¹ Hortense Parent, Sigismund Thalberg, in: *Repertoire encyclopédique du Pianiste*, Paris, 1994, S. 277.

² W.C.M. Kloppenburg, *De Ontwikkelingsgang van de Pianomethoden*, Utrecht, 1951, S. 234. .

Um einen singenden Ton auf dem Klavier erzeugen zu können, solle man anfangen, singen zu lernen. Nach seinen eigenen Worten studierte Thalberg einige Jahre Gesang. Der Gesang ist hier das Vorbild. Es wäre eigentlich unmöglich, alle Pädagogen aufzuzählen, die wie Thalberg den Pianisten empfahlen, sich die Melodie vorzusingen und hervorragenden Sängern zuzuhören.

11.4.2 Ton und Anschlag

Es ist eine der wichtigsten Aufgaben für einen Klavierspieler, den eigenen Anschlag zu jeder Zeit unter Kontrolle zu halten, um einen schönen und gesangvollen Ton erzeugen zu können.

Im Grunde genommen handelt es sich bei dem von Thalberg angeführten Anschlag nicht um ein hartes Aufschlagen auf die Tasten, sondern um ein Niederdrücken der Taste. Dabei dürfen die Finger keine Schlagbewegung ausführen, sie sollen eher mit dem ganzen fleischigen Teil ihrer Spitzen die Tasten anfühlen.

Die Fingerbewegung solle an ein weiches elastisches Material erinnern. Selbstverständlich will Thalberg den Spieler in der richtigen Weise inspirieren, wenn er das folgende Gefühl unterstützt, dass die Finger von Samt überdeckt seien. Am auffälligsten ist allerdings die andere Meinung von Thalberg: man solle annehmen, dass die Hand aus keinem Knochen bestehe. Die Übersetzung von Thalbergs Anschlagsart, die in Breihaupts Klavierschule steht, ist ein Zeugnis dafür:

„In breiten, edlen, dramatischen Gesängen muss dem Instrumente viel zugemutet und so viel Ton als möglich aus ihm gezogen werden, dies jedoch nie durch hartes Aufschlagen auf die Tasten, sondern dadurch, daß man sie kurz anfasst und tief, mit Kraft, Entschiedenheit und Wärme niederdrückt. In einfachen, sanften Gesängen muss man die Tastatur gewissermassen kneten, sie auswirken wie mit einer Hand aus blossen Fleisch und Fingern von Samt; die Tasten müssen in diesem Falle mehr angefühlt als angeschlagen werden“¹.

11.4.3 Von den Handbewegungen

Auch in der Vorrede des Werkes „L’Art du Chant appliqué au Piano“ erläutert Thalberg, welche von den Handbewegungen bei der Ausführung der gesangvollen Töne anzuwenden sind.

¹ Rudolf M. Breithaupt, *die natürliche Klaviertechnik*, Leipzig, 1912, S. 375.

Im Großen und Ganzen meint Thalberg, dass ein gesangvoller Ton durch einen locker beweglich gehaltenen Arm bedingt ist. Jede Verkrampfung des Vorderarms oder des Handgelenks oder der Finger kann die Tonqualität beeinflussen.

Er empfiehlt, dass man die gesangvollen Töne mit einer lockeren geschmeidigen Bewegung des Vorderarms, des Handgelenks und der Finger ausführe. Eine Bewegung ohne Steifheit im Augenblick des Anschlags ist hier das Kriterium des Kantilenenspiels. Harry Stanton Spangler erwähnt 1950 in seiner Dissertation „History of Pianoforte Methods“ Thalbergs Anweisungen über den Anschlag:

„Sigismund Thalberg (1812-1871) was an artist who was recognized by contemporaries for his ability to draw a beautiful singing tone from the piano. Moreover his pamphlet l'Art du Chant appliqué au Piano or The Art of Singing on the Piano gives Thalberg's directions for acquiring this art. We quote the following passages:

1. „One of the first requisites for the acquisition of a sonorous style of playing, and a tone... full and adaptable to all nuances, consists in the attainment of perfect freedom from rigidity. It is, therefore, indispensable to possess in the suppleness and versatile flexibility that characterize the voice of a skillful singer“¹.

In der von Spangler verwendeten englischen Fassung findet sich auch der Hinweis, dass man den vollen Notenwert aushalten solle. Oft wurden die Noten nicht ihren vollen Wert hindurch gehalten. Sie müssen genau so lang eingehalten werden, wie sie sich in der Notierung befinden.

An dieser Stelle wird auch erwähnt, dass die Spielmanier, die Melodietöne nach den Noten des Basses anzuschlagen, eine allgemeine Tendenz gewesen sei. Dabei ist unbedingt anzustreben, diese geschmacklose Spielmanier zu vermeiden. Die Melodienoten und die Noten des Basses müssen gleichzeitig und nicht getrennt angeschlagen werden. Sonst kann der Eindruck getrennter Töne entstehen. Dies ergibt den klanglichen Effekt von Synkopenfolgen im ganzen Werk.

Im letzten Satz der englischen Übersetzung liegt eine Empfehlung von Thalberg vor: man solle sich auf den polyphonen Stil konzentrieren. Die Fugen seien die geeigneten Stücke um eine vollkommene Meisterschaft des polyphonen Stils anzustreben:

„Always avoid... that ridiculous and tasteless mannerism in which the melody-notes are struck at an exaggerated interval of time after their accompaniment, so that from the beginning to end of the piece the impression of a continuous succession of syncopations is produced...we urgently advise that the notes be sustained, giving to each its full time value. To this end, especially in playing polyphonic compositions, a change of fingers on keys already held down, we cannot too highly recommend to

¹ Harry Stanton Spangler, *History of Pianoforte Methods*, Diss. Uni. of North Dakota, 1950, S. 26.

youthful artists the slow and conscientious study for the proper mastery of the polyphonic style...“¹.

Von der großen Wirkung, die Thalberg als Pädagoge hatte, spricht Hortense Parent in „Repertoire encyclopédique du pianiste“. Sie behauptet, dass der Rat, der in „l’Art du Chant appliqué au Piano“ von Thalberg gegeben wurde, sowohl früher als auch heutzutage ein angenommener Grundsatz sei.

Auf die einsetzende Tendenz zum Spiel in schnellerem Tempo hat Thalberg hingewiesen. Im Gegensatz zu dieser allgemeinen Praxis empfahl Thalberg, beim Klavierspiel nicht zu eilen. Die Neigung, das Tempo beim Klavierspiel zu beschleunigen, lässt sich leider bis heute nachweisen:

„Citons, pour terminer, un conseil aux jeunes artistes qui se trouve dans la préface de l’*Art du Chant appliqué au piano*, et qui reste d’actualité aujourd’hui autant qu’à l’époque déjà lointaine où Thalberg le formula: En general on joue trop vite et l’on croit avoir beaucoup prouvé en déployant une grande agilité des doigts. Jouer trop vite est un défaut capital. Dans un mouvement modéré, la conduite d’une simple fugue à trois ou quatre parties et son interprétation comme correction et style, exigent et prouvent plus de talent que l’exécution du morceau de piano, le plus brillant, le plus rapide et le plus compliqué. Il est beaucoup plus difficile qu’on pense de ne pas *se presser* et de ne pas *jouer vite*“².

Was in der Vorrede in „L’Art du Chant appliqué au Piano“ geschrieben wurde, wird bis heute im Allgemeinen gefordert. Da die Forderungen Thalbergs bis ins 20. Jahrhundert Anwendung finden können, kann man wohl in ihnen eine zeitlose Gültigkeit sehen.

¹ Harry Stanton Spangler, *History of Pianoforte Methods*, Diss. Uni. of North Dakota, 1950, S. 26.

²Hortense Parent, *Sigismund Thalberg*, in: *Repertoire encyclopédique du Pianiste*, Paris, 1994, S. 277.

Kapitel 12

Marie Jaëll

Marie Jaëll gehörte zu den großen französischen Klavierspielern, die auch eine überragende Begabung als Klavierpädagogen bewiesen haben. Bevor man die Einzelheiten ihrer Klavierpädagogik nachvollzieht, ist man geneigt, sich etwas näher mit der Pianistin selbst zu beschäftigen.



12.1 Marie Jaëlls Leben

Ihr Leben ist genauso grandios, genauso spektakulär wie die Konzerte, in denen sie auf allen Bühnen der Welt brilliert hat. Wie ist diese einzigartige Künstlerin auf die Welt gekommen? Man ist überrascht, dass diese große Künstlerin eine Kindheit hatte, wie jeder normale Mensch.

Sie wurde am 17. August 1846 in Steinseltz, einem Dorf im Norden Elsass geboren. Die Trautmanns haben beschlossen, dem kleinen Mädchen den Vornamen Marie zu geben. Der Vater, Georges Trautmann, war sowohl Landwirt als auch Bürgermeister des Dorfs. Übrigens hat er das Dorf zu bescheidenem Wohlstand geführt.

Die Mutter, Christine Schopfer, hat die außergewöhnliche Begabung ihrer Tochter frühzeitig erkannt und ihr eine erstaunliche Karriere als Klavierspielerin prophezeit. Sie hat selbst die ersten Konzerte ihrer Tochter organisiert. Von J. C. Ingelaere erfahren wir, dass die Mutter eine starke Persönlichkeit hatte und hochgebildet war:

„Marie Jaëll-Trautmann est née le 17 août 1846 à Steinstelz, village du Nord de l’Alsace, proche de Wissembourg...Son père, Georges Trautmann, était agriculteur et maire du village, qu’il contribua beaucoup à moderniser. Sa mère, Christine Schopfer, forte personnalité très cultivé, avait la réputation d’être originale. Elle encouragea les dons musicaux de sa fille et organisa ses premiers concerts.“¹

Die Mutter hat ihre Tochter niemals zum Lernen angehalten, sie wollte schließlich eine gute Pianistin aus ihr machen. Mit sieben Jahren erhielt Marie Klavierunterricht bei Franz Hamma in Stuttgart.

Dann wurde die musikalische Begabung des Mädchens am Pariser Konservatorium gefördert. Dort wollte Henri Herz Marie nicht nur Privatstunden geben, sondern auch dafür sorgen, dass sie in seiner Klasse aufgenommen wird. Marie war noch nicht einmal elf. Und das Mindestalter für die Zulassung am Konservatorium beträgt sechzehn Jahre.

¹ J.C. Ingelaere, *Marie Jaëll de l'art du piano à la science du toucher*, Online im Internet: <http://perso.wanadoo.fr/jc.ingelaere/jaell/expofr/expo1p.htm> (Stand: 03.06.02)

Anfang 1862 konnte Marie offiziell mit dem Klavierstudium beginnen. Am Konservatorium zeigte sich bald und nach nur vier Monaten Unterricht, dass Maries phänomenale Begabung ihr erlaubte, den ersten Preis zu gewinnen:

„A sept ans, Marie devient l'élève du professeur Franz Hamma à Stuttgart. Sa mère l'emmène à Paris vers l'âge de dix ans, pour la présenter à Henri Herz, célèbre professeur de piano au Conservatoire de Musique de Paris. Ce dernier l'accepte comme élève en 1857, malgré son jeune âge. Marie travaille avec lui jusqu'à ce qu'elle puisse s'inscrire au Conservatoire. Après seulement quatre mois de cours, elle y obtient brillamment le Premier Prix de Piano en 1862, à moins de seize ans.“¹

Wie schon angedeutet verdankt Marie den ersten Schritt auf dem Weg zum Ruhm ihrer Mutter. Im Laufe ihrer Karriere wird sie viele Konzerte in Deutschland, in der Schweiz und in Frankreich geben.

1866 heiratete sie den weltberühmten Pianisten Alfred Jaëll. Mit seinem Auftreten eines dickbäuchigen Mannes und seinem zarten Anschlag konnte er als erster großer Pianist die Vereinigten Staaten erobern.

Es war dies für Marie der Anfang einer fruchtbaren Zusammenarbeit, die bis zum Tod des Ehemannes andauern sollte. Denn diese beiden genialen Künstler haben begonnen, bei ihren Reisen durch Europa Konzerte zu vier Hände oder für zwei Klaviere zu geben.

Nach nur fünfzehn Jahren Ehe stirbt Alfred Jaëll. Als wichtige Freunde, zu denen das Ehepaar viele Kontakte gehabt hat, kann man Franz Liszt, Johannes Brahms und Camille Saint-Saëns nennen:

„She had begun giving concerts when she was nine years old throughout Germany, Switzerland, and France. In 1866, she married the well-known pianist, Alfred Jaëll. Marie and Alfred toured Europe, playing duo piano and four-hand pieces as well as solo works. Their circle of friends and acquaintances included many of the musical giants of Europe: Franz Liszt, Johannes Brahms, and Camille Saint-Saëns, among others. Alfred died fifteen years into their marriage. He was an unusually large man, but known for his delicate touch, the first pianist with a big reputation to tour the U.S.“²

¹ J.C. Ingelaere, *Marie Jaëll de l'art du piano à la science du toucher*, Online im Internet: <http://perso.wanadoo.fr/jc.ingelaere/jaell/expofr/expo2p.htm> (Stand: 03.06.02)

² Lea Schmidt-Rogers, *Information about composer-pianist Marie Jaëll*, Online im Internet: <http://www.inetworld.net/piano1/jaell.htm> (Stand: 24.01.02)

12.2 Marie Jaëll als Klavierspielerin

Von Anfang an wurde Maries Talent als Klavierspielerin erkannt. Sobald man sie als Kind klavierspielen hörte, war es klar, dass sie eine einzigartige Begabung besaß. Man wusste sofort, dass man eine zukünftige große Klavierspielerin vor sich hatte.

Während ihre Mutter sie ermutigte und bis zu ihrer Ehe unterstützte, hat sie keine Gelegenheit versäumt, die Zeilen zu sammeln, die über Maries Klavierspiel geschrieben worden sind. Die Kritiker haben übrigens mit Lob nicht gespart.

Man sollte sie würdigen, wenn man Maries Weg zum Erfolg verfolgt. Allein bei der Aufzählung ihrer Auftritte gerät man außer Atem. Doch Marie gerät nie außer Atem. Sie hat die gesamten Klavierwerke von Frédéric Chopin 1891 bei sechs öffentlichen Vorträgen aufgeführt, 1891 und 1892 zwei Mal die Klavierwerke von Franz Liszt, 1904 die Klavierwerke von Schumann.

Von entscheidender Bedeutung für Maries Karriere ist im Jahr 1893 die Wiedergabe der zweiunddreißig Sonaten von Beethoven. Welch ein Gewaltakt! Ihr Erfolg ist noch größer, als allgemein bekannt ist, denn diese Sonaten wurden zum erstenmal vor einem begeisterten Publikum ausgeführt.

Sogar Liszt und Saint-Saëns waren über ihre grandiose Leistung erstaunt und haben ihr eigene Kompositionen gewidmet. Eine ähnliche Schilderung findet man im Folgenden:

„From the time she was a small girl, music critics were in awe of Marie's piano playing. Jaëll's mother saved her programs and reviews until she was married. Later after a long and distinguished performance career, Jaëll performed several monumental sets of concerts: all of the piano works of Frederic Chopin in six concerts in 1891, the piano works of Franz Liszt twice, in 1891 and 1892, and the works of Schumann in 1904. In 1893, she was reportedly the first pianist to play all of the thirty-two Beethoven piano Sonatas in Paris. Quite a feat! Liszt, Saint-Saëns, and many others dedicated pieces to her.“¹

¹ *Lea Schmidt-Rogers, Information about composer-pianist Marie Jaëll, Online im Internet: <http://www.inetworld.net/piano1/jaell.htm> (Stand: 24.01.02)*

Während dieser ganzen Zeit hat Marie in unvermindertem Tempo ihre Karriere als Pianistin fortgesetzt. 1856 gab sie neunzehn Konzerte, ein Jahr später zwölf Konzerte.

1858 fanden in Deutschland, Frankreich und der Schweiz achtundzwanzig Konzerte statt. Ein Jahr danach vierundzwanzig Konzerte, 1860 schon dreizehn, 1861 gab sie zwanzig Konzerte, 1862 waren es insgesamt 27 Konzerte, 1863-neunzehn; 1864-sechs; 1865-eins; 1866-siebzehn; 1867-zweiundzwanzig; 1868-fünfzehn; 1869-einunddreißig; 1870-fünfzehn; 1871-eins; 1872-achtzehn; 1873-sieben; 1874-zehn; 1875-siebenundzwanzig; 1876-acht; 1877-vier; 1878-sechs; 1879-sieben; 1880-vier; 1881-vier; 1882-drei; 1883-sechs; 1884-sieben; 1885-vier; 1886-vier; 1887-zwei; 1888-zwei; 1889-eins; 1890-eins; 1891-neun; 1892-sieben; 1893-neun; 1894-vier; 1895-eins; 1897-eins; 1900-eins; 1902-sechs; 1903-eins; 1904-eins; 1905-drei.

Man kann es nicht oft genug wiederholen: ein solches Tempo ist wahrhaft mörderisch. Nach dieser langen Folge von Konzerten erklärte sich Marie endlich zu einer benötigten längeren Ruhepause bereit und zog sich aus dem öffentlichen Leben zurück. Sie starb in Paris 1925 im Alter von neunundsiebzig Jahren. Jeanne Bosch schreibt:

„Marie Jaëll n'est plus. Nous ne reverrons plus cette tête sculpturale au front lumineux, les yeux transparents dans leurs orbites profondes, la bouche énergique dont un léger pli plein de charme relevait les coins. Et les mains, les admirables mains délicates dont la sensibilité était développée à l'extrême, dont la conscience vibrante était telle qu'elles en devenaient presque immatérielles et qu'aux jours où l'âge n'avait pas encore porté atteinte à leur expressivité elles captivaient l'œil par leur vie intense.“¹

12.3 Gründe fürs Opfern ihrer Karriere

Warum hat sie sich nach all dem Triumph entschlossen, ihre Karriere zu opfern? Diese Frage wird sich nie eindeutig beantworten lassen. Zum einen ist das natürlich das mörderische Tempo, mit dem sie ihre Karriere vorantrieb. Selbstverständlich musste diesem Tempo ein Ende gesetzt werden.

¹ Eduardo del Pueyo, *Entretiens sur le piano et son enseignement, Paris, 1990, S. 54 -55.*

Allmählich empfand Marie Jaëll den Drang, sich der Forschung als Klavierpädagogin zu widmen. Während ihrer kostbaren Momente mit Liszt als Lehrer, fing sie an, einige ihrer eigenen Unterrichts-Ideen zu formulieren.

Diese Momente mit Liszt waren lediglich einige beitragende Faktoren, um in ihr eine Neigung zur Forschung anzutreiben. Einen anderen Anstoß verdankte sie ihrem ersten Klavierlehrer, Franz Hamma, der ein Buch für Pianisten und für Sänger schrieb.

Henri Herz, ihr Klavierlehrer am Pariser Konservatorium schrieb eine Methode „Clavierschule op. 100“, wie in Kapitel 9 erwähnt, und erfand auch eine Fingerstützvorrichtung, bekannt als Dactylion.

Auch Louise Farrenc, die als erste Klavierlehrerin am Pariser Konservatorium gilt, schrieb während der Zeit, als Marie dort Kursteilnehmerin war, ein Buch der Etüden für Pianisten. Normalerweise werden Unterrichts-Methoden weitergegeben und verbessert von den Kursteilnehmern, die sich mit der Methode ihrer Lehrer verbinden. So wie ihre Lehrer hat sich Marie Jaëll für die Klavierpädagogik interessiert.

Es gibt aber vielleicht einen anderen wichtigen Grund, warum sie sich der Klavierpädagogik gewidmet hat: Tendinitis.

Die Kritiker fingen an, über die immer deutlicher hervortretenden Schwächen ihres Spiels zu schreiben. Zu diesem Zeitpunkt schrumpft die Zahl ihrer öffentlichen Auftritte immer mehr zusammen: Ihre Karriere als Pianistin nahm ab 1890 ab. Auch ist es nicht bekannt, ab wann Marie Tendinitis, also Sehnenentzündung gehabt hat, aber eins ist sicher, dass sie unter dieser Krankheit gelitten hat.

Dieses absolut verkrüppelnde Problem der Musiker ist zwar verbreitet. Tendinitis zu haben ist und war eine Quelle der Schande für die Pianisten. Es deutete an, dass man nicht die korrekte Technik anwandte. Einige der technischen Lösungen, wie das langsame Üben und nur für kurze Zeiträume, würden zweifellos jemandem mit Tendinitis wie Marie Jaëll helfen.

Für sie war das Studium der Klavierpädagogik ein alternatives Interesse und ein alternatives Mittel des Einkommens. Ihr Ziel war, das Klavierspielen wissenschaftlich zu beschreiben. Allmählich trat die Pianistin gegenüber der Pädagogin in den Hintergrund.

Falsch ist aber auf jeden Fall die Behauptung, Marie hätte ihre Karriere als Pianistin aufgegeben, weil sie nicht mehr die üblichen hervorragenden Kritiken bekommen habe, die früher ihre außergewöhnlichen Gaben gerühmt hatten.

Vielleicht sollte man besser behaupten, dass sie den pädagogischen Weg eingeschlagen hat, um das Problem mit ihrer Tendinitis erforschen zu können. Lea Schmidt-Rogers hat sich übrigens ganz ähnlich geäußert:

„Around this same time, Mme. Jaëll became intensely interested in piano pedagogy, possibly to better understand her bouts with tendinitis: Some reviews of her concerts at this time were uncomplimentary, Perhaps tendinitis contributed to unsteady performances.“¹

Marie Jaëll gehört zu den seltenen Erscheinungen, bei denen Genialität und Forschersinn in gleich hohem Maß sich vereinigen.² Franz Liszt bekannte es offen, dass Marie eine hervorragende Pädagogin sei:

„The Pianist Franz Liszt also remarked that she was a great thinker when it came to how to play the piano.“³

12.4 Veröffentlichung von Büchern

Sie hat sich eifrig mit wissenschaftlichen Forschungen beschäftigt und viele Bücher veröffentlicht. Sie versuchte wissenschaftliche Antworten darauf zu finden, wie die Hände und die Arme beim Klavierspiel sich bewegen.

Albert Schweizer, ein Student von Jaëll, hat eines ihrer Bücher ins Deutsche übersetzt: „Der Anschlag: neues Klavierstudium auf physiologischer Grundlage“. Schweitzer sagte selbst über Unterweisungen Jaëlls, dass sie vollständig seine Hände geändert hätten.⁴

¹ Lea Schmidt-Rogers, *Condensed introduction to the life and work of the French composer Marie Jaëll*, Online im Internet: <http://www.sdiegomtac.com/jaell.htm> (Stand: 24.01.2002).

² Marta-Lamm Natanssen, *Die Entwicklung der pianistischen Anschlagkunst*, Berlin, 1914, S. 21

³ Lea Schmidt-Rogers, *Information about composer-pianist Marie Jaëll*, Online im Internet: <http://www.inetworld.net/piano1/jaell.htm> (Stand: 24.01.02)

⁴ *Ibidem*.

Lea Schmidt-Rogers schreibt, dass „Le Toucher“ ein Buch der klaren Bilder sei und effektiv zeige, wie man jedes Stück oder jede Übung zu spielen habe. Die Tasten sind in derselben Größe wie die Klaviertasten angezeigt, damit der Pianist auf dem Buch üben konnte. Sie fügt dann hinzu, dass dies eine einzigartige Eigenschaft sei, die sie in kein anderes Buch gesehen habe:

„It is a book of vivid imagery, effectively showing how to play each piece or exercise. Actual key size is displayed with gliding marks on the keys so that the pianist could practice on the book. This is a unique feature that I have not seen in any other technique book.“¹

Franziska Kromayer hat ebenfalls eines ihrer Bücher ins Deutsche übersetzt: „Die Musik und die Psycho-physiologie“. Von Jaëlls Veröffentlichungen sind folgende Bücher zu nennen:

- „La musique et la psychophysiologie“, 1896.
- „Le mécanisme du toucher: l'étude du piano par l'analyse expérimentale de la sensibilité tactile“, 1897.
- „Le Toucher. Enseignement du piano basé sur la physiologie“, 1899.
- „L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques. L'éducation de la pensée et le mouvement volontaire, toucher musical, le toucher sphérique et le toucher contraire“, 1904.
- „Les rythmes du regard et la dissociation des doigts“, 1906.
- „Un nouvel état de conscience : la coloration des sensations tactiles“, 1910
- „La résonance du toucher et la topographie des pulpes“, 1912.

¹ . Lea Schmidt-Rogers, *Information about composer-pianist Marie Jaëll*, Online im Internet: <http://www.inetworld.net/piano1/jaell.htm> (Stand: 24.01.02)

12.5 Eigenschaften ihrer Klaviermethode

Eine Klaviermethode ist eine Studie über den Sitz am Klavier, die Handstellung, der Fingeranschlag, der Pedalgebrauch oder wie auch immer man übt, um das Spiel am Klavier zu verbessern. Marie Jaëll ist die erste hier betrachtete Autorin, die eine große Aufmerksamkeit auf die Kunst des Anschlags gerichtet hat.

12.5.1 Der Sitz vor dem Klavier

Marie Jaëll lässt beim Üben den Sitz niedrig einstellen. Der Stuhl ist für den Erwachsenen etwa 30 cm, für das Kind 40 cm hoch.

Beim Vorspiel dagegen nimmt der Pianist den Sitz so hoch, dass der untere Teil des Unterarms sich noch 1-2 cm über der Klaviatur befindet, sodass der Arm von der Handfläche bis zum Ellenbogengelenk eine horizontale Linie bildet. Dies ermöglicht die freie Bewegung des Arms über der Klaviatur:

„When practicing, it was advised to use a low bench (30-40 centimeters from the floor), knees together, feet apart; and no arm weight used from this low bench. Performing was on a bench of normal height, the feet supported more by the big toe than the little ones.“¹

Die Frage ist: Wie konnte jemand unbequem auf einem extrem niedrigen Klavierstuhl üben, aber vorspielen dann auf einem, der auf normaler Höhe ist?

12.5.2 Die Finger und Handstellung

In Jaëlls Buch „l'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques“ wird geraten, beim Üben mit der Hand zu denken, anstatt zu glauben, dass der Gedanke nur im Kopf sei. Man solle glauben, dass der Gedanke in der Hand und im Kopf sei, da es eine Gedankenparzelle überall gebe, wo Gefühl sei. Besser durch seine Hand fühlen zu lernen bedeute besser denken zu lernen:

¹Lea Schmidt-Rogers, *Information about composer-pianist Marie Jaëll*, Online im Internet: <http://www.inetworld.net/piano1/jaell.htm> (Stand: 24.01.02)

„Il s’agit, en somme, de former une espèce de décentralisation de la pensée; au lieu de croire que la pensée est dans la tête, on croira qu’elle est dans la main et dans la tête. C’est déjà un progrès puisque, à vrai dire, il y a une parcelle de pensée partout où il y a sensation; apprendre à mieux sentir par sa main, c’est apprendre à mieux penser.“¹

Für sie ist das Spielen mit dem fleischigen Teil des Fingers anstatt der Spitze sehr wichtig. Steibelt und Thalberg befürworteten schon vorher in ihren Klaviermethoden das Spielen mit dem empfindlicheren Bereich, also dem weichen Gewebe des Fingers und sagten, dass die Spitze des Fingers einen zu rauhen Ton produzieren würde.

Das Spielen mit dem fleischigen Teil der vier letzten Finger wurde schon in anderen Klaviermethoden gezeigt. Die Besonderheit aber in Jaëlls Buch „Le mécanisme du Toucher“ scheint uns die Tatsache, dass der Anschlag nicht nur auf der empfindlichsten Geweberegion der vier letzten Fingers erfolgt, sondern auch auf derjenigen des Daumens.

Sie erwähnt Liszt und seine einzigartige Handposition und sagt, er habe selbst diese Handstellung erfunden, indem er seinen Daumen gedreht habe. Liszt erreichte durch diese ungewöhnliche Handposition das Maximum der Empfindlichkeit, d. h. in der Drehung des Daumens:

„Un autre fait nous frappe, c’est que Liszt, grâce à la position de main créée par lui, a trouvé moyen de poser la partie la plus sensible de la pulpe des quatre derniers doigts sur les touches. Quand elle devient presque verticale, les contacts des pouces eux-mêmes peuvent se faire sur la région la plus sensible de la pulpe. Ce changement instinctif créé par Liszt a donc à la fois une justesse physiologique et une justesse esthétique. La tradition de cette position de main s’est perpétuée en principe, mais tandis que Liszt atteignait vraiment par elle le maximum de la sensibilité dans la pose des doigts, ceux auxquels sa force d’instinct faisait défaut, s’en servaient pour arriver à une approximation.“²

¹ Marie Jaëll, *l’intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*, Paris, 1904, S.5

² Marie Jaëll, *le mécanisme du toucher*, Paris, 1897, S. 7-8

Um diese Änderung der Berührungen zu erhalten, ist es nach Marie Jaëll notwendig, die Handstellung von Liszt nachzuahmen, die ständig durch ihn empfohlen wurde, und die darin bestehe, die Seite des fünften Fingers höher als die Seite des Zeigefingers zu halten.

Die Hand wird ein wenig nach außen gewendet, die Handseite des fünften Fingers wird nach oben gezogen. Friedrich Wieck lässt ebenfalls die Außenseite der Hand etwas erhöhen:

„Afin d’obtenir cette modification des contacts, il importe non seulement de s’assimiler la pose de main, sans cesse recommandée par Liszt à ses élèves, et qui consiste à tenir la main bien plus élevée du côté du cinquième doigt que du côté de l’index.“¹

Jaëll war der Meinung, dass jeder, indem er nacheinander einen Anschlag mit den drei verschiedenen Regionen des Fleisches des Zeigefingers macht, sich der Änderungen des Klangs bewusst sein kann. Nicht nur die Position des Fleisches des Fingers wandelt sich um, sondern auch die Position der Hand erfährt eine nicht weniger wichtige Umwandlung:

„Chacun pourra, en attaquant consécutivement une touche sur les trois différentes régions de la pulpe de l’index, se rendre compte de ces modifications de la sonorité. Non seulement la position de la pulpe du doigt se transforme par la substitution d’un contact à l’autre, mais la position de la main subit une transformation non moins importante.“²

Durch die bewusste Anwendung der Fingerflächen kann man eine Vervollkommnung in den Tönen bewirken. Die Vervollkommnung wird darin bestehen, den Finger an seiner empfindlichsten Region zu benutzen, wie zum Beispiel die Verwendung der empfindlichste Region des Zeigefingers, die auf der Daumenseite ist:

„Le perfectionnement consistera à utiliser plus particulièrement sa région la plus rapprochée du pouce, qui est aussi sa région la plus sensible.“³

¹ Marie Jaëll, *le mécanisme du toucher*, Paris, 1897, S. 76.

² *Ibidem*, S. 17.

³ *Ibidem*, S. 73.

Marie Jaëll plädierte nicht nur für die Handstellung, die unentwegt von Liszt empfohlen wurde, und die darin besteht, die Seite des fünften Fingers sehr viel höher als die Seite des Zeigefingers zu halten.

Sie hat auch die beste Anschlagstelle von jedem Finger auf der Taste bestimmt. Sie zeigt diese Tatsache in einem klaren Licht wie niemand vor ihr. Nach Marie Jaëll kann sich keine Bewegung der Finger ohne Krümmung des Daumens ausbilden lassen:

„Die Krümmung des Daumen-Tastgliedes bleibt eine unerläßliche und schwierige Bedingung des Anschlagsstudiums, ohne welche sich die Kreisbewegungen der andern Finger nicht in gehöriger Weise ausbilden lassen.“¹

Sie forderte, den Zeigefinger tiefer als der dritte Finger in den Tasten zu stellen. Das würde bedeuten, dass man den Zeigefinger auf der Klaviatur am weitesten hinten einsetzen sollte. Denn er ist der Stärkste Finger. Der dritte muss sich etwas weiter zurückhalten.

Sie plädierte aber dafür, den Daumen und den fünften Finger mehr am Rand der Taste zu stellen als der Vierte, der eine Stelle zwischen dem Dritten und dem Fünften nimmt. Der Daumen hat also den gleichen Anschlagpunkt, wie der Fünfte. Bei dieser Fingerstellung befindet sich jeder Finger hinter dem Anderen.

Ohne diese Art der Fingerstellung verliert die Handposition einen großen Teil des Einflusses, den sie auf dem Klavierspiel ausüben muss, weil ohne diese Verfahrensweise die empfindlichsten Regionen der vier letzten Finger nicht auf der Tastatur gestellt werden können.

Was den vierten Finger betrifft, hat sie bemerkt, dass die Verbesserung seiner Stellung besonders durch den Mangel an dem Wissen über seine Bewegungen gestört wird.

Wenn die verbesserte Stellung des Daumens und des Zeigefingers erworben wird, reicht eine beharrliche Anstrengung aus, um mit Genauigkeit die Stellung des vierten Fingers zu lokalisieren, denn besonders die Linien seiner Abdrücke haben eine Tendenz sich in die Richtung des Mittelfingers zu neigen anstatt sich in die Richtung des Fünften zu neigen.

¹ Marie Jaëll, *Die Musik und die Psycho-Physiologie*, Paris, 1893, S. 50.

Das beste Mittel, um gegen diesen Positionsfehler zu reagieren besteht darin, sich vorzustellen, dass der Vierte sowohl am Rand der Tastatur gesetzt werden muss als auch der Fünfte, um wirklich den Vierten richtig zu stellen.

Der Vierte und Fünfte greifen die Tasten fast am Außenrand, denn sie sind von Natur aus die schwächsten Finger. Marie Jaëll fügt dann hinzu, dass man in Anbetracht der Gestaltung der Hand nie das Ziel überschreiten kann, indem man versucht, den Vierten als einen fünften Finger funktionieren zu lassen:

„Afin d’obtenir cette modification des contacts, il importe non seulement de s’assimiler la pose de la main, sans cesse recommandée par Liszt à ses élèves, et qui consiste à tenir la main bien plus élevée du côté du cinquième doigt que du côté de l’index; mais de poser en principe l’index plus au fond des touches que le troisième doigt, de poser au contraire le pouce et le cinquième doigt plus au bord que le quatrième, qui prend une localisation intermédiaire entre le troisième et le cinquième. Sans ce genre d’agencement des doigts, la position de main perd une grande partie de l’influence qu’elle doit exercer sur l’exécution, parce que sans ces procédés, les régions les plus sensibles des quatre derniers doigts ne peuvent être posées sur le clavier. En ce qui concerne le quatrième doigt, nous avons remarqué que l’amélioration de sa localisation est particulièrement entravée par notre manque de conscience à l’égard de ses mouvements. Si l’évolution de la pose du pouce et de l’index est acquise, un effort persévérant suffit pour localiser avec justesse la pose du quatrième doigt, car surtout dans la première pose acoustique, les lignes papillaires de ses contacts ont une tendance à s’incliner vers le médium, au lieu de s’incliner vers le cinquième. Le meilleur moyen pour réagir contre cette erreur de position consiste à nous imaginer que le quatrième doit être placé autant au bord du clavier que le cinquième, afin de déployer l’effort de volonté nécessaire pour rectifier vraiment sa pose. En raison de la conformation de la main nous ne pourrions jamais dépasser le but en cherchant à faire fonctionner le quatrième comme un cinquième doigt.“¹

Was die Berührungsfläche des Fingers mit der Taste betrifft, kann man sie vergrößern, wenn der Anschlag mit dem ganzen ersten Fingerglied gemacht wird, um die Taste sozusagen mit dem ganzen Fleisch des Fingers herunterzudrücken.

¹ Marie Jaëll, *le mécanisme du toucher*, Paris, 1897, S. 76-77.

Dieses Hilfsmittel kann sehr praktisch sein, für die Spieler, die sehr schmale Finger und eine geringe Berührungsfläche haben. Anders gesagt, jeder Klavierspieler, der sehr schmale Finger hat, kann die Tasten in der Länge berühren, was ihm in der Breite fehlt.

Die Ausdehnung der Berührungsfläche kann eine Veränderung der Klangfarbe hervorbringen, sofern der Spieler weiß, bewusst die Vergrößerung der Berührungsfläche anzuwenden.¹

12.5.3 Die Fingerabdrücke

Marie Jaëll sprach auch davon, wie sehr sie es genoss, das Klavier zu spielen, die Erschütterungen von ihm, vom Ton und von den Tasten, sie sprach von ihrer Liebe zur Tastatur aus Elfenbein. Sie gelangte aber zu vielen merkwürdigen Ideen. Die Mehrheit ihrer Ideen ist nicht mehr Teil des heutigen Klavierunterrichts.

Zu den eigenartigen Ideen, die sie spät in ihrem Leben gehabt hatte, sagte Térèse Klipffel, eine Kusine, dass sie die Wahrnehmung ihrer früheren, stichhaltigeren Ideen womöglich negativ beeinflusst hätten:

„Térèse Klipffel, a cousin, also noted along with others, that she even became a bit crazy toward the end. Some of the peculiar ideas that she proselytized late in her life, perhaps affected how some of her earlier, sounder ideas were perceived.“²

Das Fingerspitzengefühl war für Marie Jaëll von großer Bedeutung. Auf jedem Finger gruppieren sich die Elemente des Fingerspitzengefühls in Linien. Jede dieser Linien zerfällt in einer Menge von Nerven, von denen jede ihre Funktionen hat. So dass man nicht nur mit jedem der zehn Finger unterschiedlich fühlt, sondern mit jedem geringsten Teil der Oberfläche der zehn Finger:

„Sur chacune de nos pulpes, les organes du tact se groupent en séries linéaires... Chacune de ces lignes digitales se décompose en une multitude d'éléments nerveux, dont chacun a ses fonctions et une vitesse de transmission spéciale. De sorte que nous sentons non seulement différemment avec chacun de nos dix doigts, mais avec la moindre surface de chacun de ces dix doigts.“³

¹ Marie Jaëll, *Die Musik und die Psycho-Physiologie*, Paris, 1893, S. 47-48.

² Lea Schmidt-Rogers, *Information about composer-pianist Marie Jaëll*, Online im Internet: <http://www.inetworld.net/piano1/jaell.htm> (Stand: 24.01.02)

³ Marie Jaëll, *l'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*, Paris, 1904, S.53.

Wie sie zu einer solchen Idee kam, dass die Linien von den Fingerabdrücken feststellen könnten, ob der Klang schön sei, bleibt uns unklar. Sie studierte also Fingerabdrücke auf einer Tastatur und auf Papier, in dem der Finger eine Taste berührte. Wenn der Fingerabdruck sauber war, sei der Akkord schöner. So behauptete sie. Sie war auch der Meinung, dass diese Analyse, die mit Hilfe der Fingerabdrücke erfolgt, die präzisesten Auskünfte gebe, was die Klangschönheit betrifft.

In „Le mécanisme du toucher“ erklärt Marie Jaëll, wie man diese Fingerabdrücke macht. Nachdem man ein wenig Tinte ausgebreitet hat, färbt man sich die Fingerspitzen ein, weder zu viel noch zu wenig, um die Klarheit der Übertragung des Anschlags nicht zu verderben.

Man kann sich der schwarzen oder der roten Tinte bedienen. Mit roter Tinte können die Fingerabdrücke direkt auf den schwarzen und weißen Tasten erfolgen. Die einmal untersuchten Abdrücke kann man mit einem feuchten Tuch entfernen, was erlaubt, die Erfahrungen schnell zu erneuern.

Immer wenn man die Fingerabdrücke beibehalten will, ist es notwendig, einen Stoff auf die Tastatur zu legen. Man solle sich lieber der schwarzen Tinte bedienen, welche die knotenförmigen Stellen des Anschlags besser zu erkennen gibt. Jedes Experiment muss wenigstens dreimal wiederholt werden, um die jeweiligen Fingerabdrücke vergleichen zu können:

„Après avoir étalé un peu d'encre d'imprimerie sur un petit tampon, on appuie les pulpes des doigts en veillant qu'elles se colorent ni trop ni trop peu afin de ne pas entraver la netteté de la reproduction du toucher réalisé.

On peut à volonté se servir de l'encre d'imprimerie noire ou rouge. Avec l'encre rouge les empreintes peuvent se faire directement sur les touches noires et sur les touches blanches. Les empreintes une fois examinées, on a l'avantage de pouvoir, à l'aide d'un tissu humide, les effacer, ce qui permet de renouveler rapidement les expériences.

Chaque fois qu'on voudra conserver les empreintes il faudra poser des cartons sur le clavier. On procédera dans ce cas selon les indications suivantes, et on se servira de préférence de l'encre noire, qui donne plus de relief aux dispositions papillaires des contacts.“¹

¹ Marie Jaëll, *le mécanisme du toucher*, Paris, 1897, S. 8-9.

Marie Jaëlls Meinung nach liefern die Fingerabdrücke in Anbetracht ihres Zusammenhangs mit der Musikalität den greifbarsten Beweis für die Tatsache, dass die Musikalität mithilfe des Studiums des Anschlags erworben werden kann. Hier ist aber ein Bild¹, wie solche Fingerabdrücke eigentlich aussahen:



¹ J.C. Ingelaere, Marie Jaëll de l'art du piano à la science du toucher, Online im Internet: <http://perso.wanadoo.fr/jc.ingelaere/jaell/expofr/index.htm> (Stand: 03.06.02).

Die Größe der Abdrücke ist das Ergebnis der Vervollkommnung des Anschlags und der Bewegungen von dem Klavierspieler.

Dafür gibt sie den folgenden Beleg: zum Zeitpunkt des gleichzeitigen Anschlags der vier Tasten machte der Pianist Gleitbewegungen und hat sofort die Hand durch eine gebogene Bewegung aufgerichtet, deren Richtung im Einklang mit jener der Linien des Daumenabdrucks steht.

Diese Gleitbewegungen, obwohl gleichzeitig gemacht, haben die Oberfläche der Fingerabdrücke um fast ein Drittel erhöht. Dieses Experiment sei der Beweis, dass die Vervollkommnung der Fingerabdrücke und die Vervollkommnung der Bewegungen im Zusammenhang mit dem schönen Klang jener Pianisten stehen, die immer geschmeidige Bewegungen machen, während die Pianisten, die einen fehlerhaften, harten und trockenen Klang haben, immer mit angespannten, versteiften Fingern spielen:

„La grandeur de ces contacts est le résultat du perfectionnement du toucher et des mouvements de l'exécutant. En voici la preuve: au moment d'attaquer simultanément les quatre touches il a fait des mouvements glissés, et a soulevé aussitôt la main par un mouvement courbe dont la direction est conforme à celle des lignes papillaires de l'empreinte du pouce. Ces glissés, quoique faits instantanément, ont augmenté la surface des contacts à peu près d'un tiers. Donc ces empreintes prouvent que le perfectionnement des contacts et le perfectionnement des mouvements tout aussi nettement en raison de quels faits physiologiques les exécutants dont la sonorité est belle, ont toujours des mouvements souples, pourquoi la sonorité défectueuse, dure, sèche, est toujours en corrélation avec les doigts raidis, crispés.“¹

Jedesmal, wenn Marie Jaëll die Verbesserung des Klangs während dem Vortrag eines Werkes bemerkte, habe sie durch die Analyse der Fingerabdrücken festgestellt, dass ihr eine Verbesserung der Kontakte entsprach.

Was die Verschiedenheit der Gleitbewegungen oder gerollten Bewegungen beim Anschlag betrifft, wirken sie sowohl auf die Kontakte als auch auf den Klang. Das gleiche gilt für die verschiedenen Handstellungen, die vom Pianisten erworben werden müssen, um die Tastenempfindlichkeit gemäß den Gesetzen von der Ästhetik benutzen zu können:

„Chaque fois que nous avons été frappée par l'amélioration de la sonorité dans l'exécution d'une œuvre, nous avons constaté par l'analyse des empreintes qu'elle correspondait à une amélioration des contacts.“²

¹ Marie Jaëll, *l'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*, Paris, 1904, S. 54

² Marie Jaëll, *le mécanisme du toucher*, Paris, 1897, S.143.

Je mehr Marie Jaëll die Unterschiede der Fingerabdrücke wahrnimmt, desto mehr wird sie ihren Anschlag und ihre Bewegungen fühlen, und desto mehr wird sie die Töne hören, die sie produzieren wird.

Sie schreibt, dass die so erstaunliche Korrelation der Fingerabdrücke und der Bewegungen mit der Schönheit und der Vielfalt des Klangs eine Perspektive auf das Vorhandensein einer unvermuteten Verwandtschaft eröffne.

Dank den Fingerabdrücke des Anschlags kann man den Händen und den Fingern Positionen mitteilen, die durch gleichzeitige oder aufeinanderfolgende Anschläge ausgeführt werden können.

Dadurch wird das auf den unterschiedlichen Charakteren von den Fingerabdrücken basierte Bild, dass unser Gehirn vom Fingergewebe gemacht hat, unendlich vervollkommnungsfähig. Unsere Tastengefühle werden beträchtlich durch die sichtbaren Darstellungen der Fingerabdrücke und durch die Diversifizierungen der Gehörwahrnehmungen verstärkt:

„Plus nous aurons vu de différences dans les dispositions des empreintes de nos contacts, plus nous en sentirons dans notre toucher et dans nos mouvements et plus nous en entendrons dans les sons que nous produirons.

Ainsi envisagée, l'analyse des empreintes est pour nous la révélation d'un mécanisme si merveilleusement délicat que l'étude de l'art se présente à nous sous une apparence singulièrement perfectionnée.

On peut dire que la corrélation si frappante de l'agencement physiologique des contacts et des mouvements avec la beauté et la variété du timbre évoquées dans la sonorité par l'exécutant, ouvre une perspective sur l'existence d'affinités insoupçonnées. Grâce aux empreintes du toucher, nous pouvons définir certaines *poses acoustiques*, par lesquelles nous communiquons aux mains et aux doigts des positions qui favorisent l'agencement des contacts dans tous les groupements de notes exécutés par des attaques simultanées ou successives. Par ces poses acoustiques basées sur les caractères divers de la sensibilité des contacts, l'image que notre cerveau a conçue de la pulpe des doigts devient infiniment perfectible. Nos sensations tactiles sont considérablement renforcées par les représentations visuelles des empreintes des contacts et par les diversifications des perceptions auditives.“¹

¹Marie Jaëll, *le mécanisme du toucher*, Paris, 1897, S. 64-65.

Wie sorgfältig Marie Jaëll arbeitet, zeigt sie namentlich in ihrem Buch „Le mécanisme du toucher“. Wie vielseitige Werte in ihrer Methode liegen, geht daraus hervor, dass durch die Abdrücke nicht nur die Anwendung jeder Fingerposition ausgebildet wird, sondern auch die Anwendung der verschiedenen Regionen der Tasten zum Verständnis gebracht wird.

Durch das bewusste Niederdrücken der Spitzen der Taste, der inneren oder mittleren Region der Taste kann man verschiedenartige Schattierungen des Klangs hervorbringen.

Um das jeweilige Aufsetzen der Finger verständlich zu machen, hat sie an jedem Zentimeter parallele Linien zum Rand der Tastatur gezogen.

Die Tastatur hat im allgemeinen fünfzehn bis sechzehn Zentimeter Tiefe, wenn man die erste Linie gerade auf dem Rand der Taste zieht, bildet man für die Lokalisierung der Kontakte Linien, die erlauben, die folgenden Tatsachen festzustellen: wenn man, indem er eine Terz mit dem Zeigefinger und dem vierten Finger spielt, die zwei Finger in der Mitte des Fleisches und auf parallelen Linien der jeweiligen Tasten stellt, ohne den Ellenbogen zu drehen, wird man Abdrücke mit gleichartigen parallelen Linien und einem wenig vibrierenden Klang erhalten.

Die Ergebnisse werden verschieden sein, wenn man den Zeigefinger auf die achte Linie setzt und den vierten Finger auf die zweite oder dritte, indem man die zwei Kontakte auf der empfindlichsten Region des Gewebes lokalisieren wird, denn die knotenförmigen Linien der Kontakte des Zeigefingers werden eine leicht aufsteigende schräge Neigung von links nach rechts nehmen, und unter dem Einfluss dieser Diversifizierung der Kontakte wird sich der Klang der zwei Töne harmonisch kombinieren:

„Nous rendrons l'explication de ces positions respectives des doigts plus aisée si, pour faire des empreintes, nous nous servons d'un centimètre par des lignes transversales. Les claviers ayant généralement de quinze à seize centimètres de profondeur, si nous traçons la première ligne sur le bord même des touches nous constituons, pour la localisation de nos contacts, des lignes de démarcation qui nous permettent d'établir les faits suivants:

Si, en jouant une tierce avec l'index et le quatrième doigt, nous posons les deux doigts au milieu des pulpes et sur des lignes parallèles des touches respectives sans contourner le coude, nous obtiendrons des empreintes avec des lignes transversales non diversifiées, et une sonorité peu vibrante. Les résultats seront différents si nous posons l'index sur la huitième ligne et le quatrième doigt sur la seconde ou la troisième ligne, en localisant les deux contacts sur la région la plus sensible des deux pulpes, car les lignes papillaires des contacts de l'index prendront une inclinaison légèrement ascendante de gauche à droite, et sous l'influence de cette diversification des contacts la sonorité des deux notes se combinera harmonieusement.¹

12.5.4 Die Rundung der Finger

Marie Jaëll compare la Tastatur mit einer Kugel, obwohl man die Berührung einer Kugel ganz anders als die Berührung der Klaviertastatur empfindet und versucht ihre Meinung mit folgenden Worten zu begründen: während der Berührung einer Kugel oder einer Taste wird ein ähnliches Phänomen eintreten, zum Zeitpunkt der Berührung rollen die Finger auf die Kugel als auch auf die Tasten. Man würde nicht Klavier spielen können, wenn das Gewebe der Finger viereckig wäre.

„Évidemment le toucher d'une sphère est en lui-même plus suggestif que le toucher d'une surface plane comme le clavier ; mais si la bille rentre pour ainsi dire dans les pulpes, le doigt entre, si l'on peut dire ainsi, dans la touche, parce qu'il la fait reculer. C'est par le caractère de ce recul que se produit peut-être un phénomène analogue à celui qui s'opère lorsque la bille devient le contenu et la pulpe le contenant ? Cela doit être mais rien ne le prouve, sinon l'harmonie qui se dégage du toucher musical ... Du reste, dans l'unité linéaire des groupes de touchers, les *voies ouvertes* dont nous avons parlé sont en principe sphériques puisqu'elles forment une courbe ; et, par l'orientation communiquée aux pressions, la position des doigts évolue corrélativement avec cette courbe ; donc, les doigts roulent sur les touches au moment de les enfoncer, et leur sphéricité doit laisser des traces dans ce roulement, aussi faible qu'il soit. Nous ne jouerions pas du piano si nos pulpes étaient carrées.“²

¹ Marie Jaëll, *le mécanisme du toucher*, Paris, 1897, S. 77

² Marie Jaëll, *l'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*, Paris, 1904, S. 120.

12.5.5 Die Bewegung der Finger

Marie Jaëll legte großen Wert darauf, den Schüler über die Identität von Bewegungen zu belehren. Leider ist der Einfluss der gedankenlosen Bewegungen beim Klavierstudium derart, dass vielen Begabten gedankenlose Bewegungen anwenden.¹

Sie gibt in ihrem Buch „Die Musik und die Psycho-Physiologie“ den Unterschied zwischen einer bewussten Bewegung und einer gedankenloser Bewegung an:

„Zwischen dem Studium einer Bewegung, welcher der Keim des musikalischen Gedankens innewohnt, und dem Studium gedankenloser Bewegungen besteht also eine Grundverschiedenheit. Im ersten Fall bemüht man sich mit einem Kraftaufwand des ganzen Körpers eine als leicht angesehene Bewegung auszuführen; d.h. man bemüht sich mit ganzer Kraft ein anscheinend geringes Gewicht zu heben. Im zweiten Fall sucht man im Gegenteil schwierige Bewegungen nach und nach mit Leichtigkeit auszuführen d.h. man ist bemüht ein schweres Gewicht mit Leichtigkeit heben zu lernen.“²

Im Allgemeinen ist die folgende Meinung verbreitet, dass die Unabhängigkeit der Finger des Pianisten durch die Erwerbung der Unabhängigkeit der vierten und fünften Finger bestimmt wird.

Marie Jaëll dagegen hat sich von dieser Meinung entfernt und sagt, dass die Unabhängigkeit der Finger durch den Daumen und den Zeigefinger bestimmt würde, und dass es vor allem wichtig sei, die Leistung dieser zwei Finger zu verbessern:

„Contrairement à l'opinion généralement répandue, nous avons établi dans la méthode du Toucher le fait, que l'indépendance des doigts du pianiste est déterminée par le degré d'indépendance acquis par les pouces et les index, et qu'il importe avant tout de développer les fonctions de ces deux doigts.“³

Die Unabhängigkeit der Finger voneinander wird nur dadurch erreicht, wenn die nichtspielenden Finger unbeweglich bleiben, was die ganze Aufmerksamkeit des Denkvermögens erfordert.

¹ Marie Jaëll, *Die Musik und die Psycho-Physiologie*, Paris, 1893, S. 10.

² *Ibidem*, S. 20.

³ Marie Jaëll, *le mécanisme du toucher*, Paris, 1897, S. 70.

Die Unbeweglichkeit der Finger ist ebenso notwendig für einen guten Anschlag wie auch für die Abschaffung der begleitenden Bewegungen, die unnötig und schädlich sind. Jeder Finger hat eine Persönlichkeit, die dem Befehl gehorchen muss, den er empfängt, ohne sich um die Befehle zu kümmern, die ihre Nachbarn erhalten.¹

Nur unter diesen Bedingungen wird der Finger wirklich dem Befehl gehorchen, denn jeder Anschlag eines Fingers wird fehlerhaft, wenn nicht die vier anderen Finger der Hand unbeweglich gemacht werden:

„L'immobilité préalable du doigt est aussi indispensable à tout bon mouvement d'attaque que sur la suppression des mouvements associés qui sont inutiles, c'est-à-dire nuisibles. Dans ces conditions seulement, le doigt obéira vraiment au commandement, car toute attaque d'un doigt devient défectueuse si les quatre autres doigts de la main ne sont pas immobilisés.“²

Marie Jaëll macht uns darauf aufmerksam, dass ein Finger, nachdem man ihn auf die Tasten niedersinken lässt, sich nicht erheben wird und der Impuls ohne Rückwirkung bleibt.

Die entfaltete Kraft dient nur dazu, die Taste niederzudrücken, sie ist für die folgende Bewegung von keinem Nutzen, denn ein zweiter Impuls ist notwendig, um den Finger wiederzuheben. Also muss man, um nur einen Ton hervorzubringen, den Finger zwei Bewegungen lehren, die einander entgegengesetzt sind.

Diese Verfahrensweisen stehen im Widerspruch zu den Gesetzen der Muskelelastizität, die sich auf die Verschmelzung der aufeinanderfolgenden Bewegungen gründen.

Statt dass man die Gewohnheit erwirbt, diese zwei widersprechenden Impulse mit Geschicklichkeit zu behandeln, kann man unendlich sein Muskelsystem verbessern, wenn man lernt, jede Fingerbewegung selbst bei der leichtesten Berührung der Taste, in der Art zu orientieren, dass die Kraft, durch welche sie hervorgebracht wurde, intelligent benutzt wird.

¹ Marie Jaëll, *Die Musik und die Psycho-Physiologie*, Paris, 1893, S. 41.

² Marie Jaëll, *le mécanisme du toucher*, Paris, 1897, S. 124-125.

Die Berührung sollte mit möglichst geringem Kraftaufwand geschehen. Die Feinheit des Anschlags kann nur durch leichte Berührung entwickelt werden.

Wenn man keine Kraft zum Niederdrücken der Taste verwendet, wird sich die Empfindsamkeit vermehren.¹ Zu diesem Zweck muss man während des Eindrückens der Taste die gewöhnliche Hin- und Herbewegung durch eine rotierende Fingerbewegung ersetzen.

Selbst J. S. Bach soll so einen Anschlag besessen haben. Der Ton wird durch Druck und ein Gleiten hervorgebracht. Dieser Anschlag kommt aber bei Marie Jaëll etwas modifiziert zur Anwendung.

Sie fordert, dass sich der Finger nicht senkrecht von der Taste erhebt, sondern, eher zart und langsam auf der Taste hingleitet, indem er sich allmählich in Richtung der Handfläche der Hand biegt:

„Si après avoir préalablement contracté un doigt, on le laisse tomber sur la touche, l'impulsion donnée reste sans ricochet. La force déployée sert uniquement à enfoncer la touche, elle est perdue pour le mouvement suivant, car une seconde impulsion est nécessaire pour soulever le doigt de la touche. Donc, pour un seul son à produire, on enseigne au doigt deux actions opposées l'une à l'autre! Ces procédés sont contraires aux lois de l'élasticité musculaire, basée sur la fusion des secousses successives; ils ne peuvent donc pas être utiles au progrès de l'organisme individuel que tout exécutant doit poursuivre et atteindre.

Au lieu d'acquérir l'habitude de manier ces deux impulsions contradictoires avec adresse, sans grand profit pour la tension musculaire, on peut perfectionner presque indéfiniment son système musculaire en dirigeant chaque mouvement du doigt, même avec la plus légère attaque de la touche, de façon à utiliser intelligemment la force qui le produit. On devra, dans ce but, substituer le *mouvement circulaire* tracé du bout du doigt avec *glissement* pendant l'enfoncement de la touche, au mouvement de va-et-vient généralement pratiqué pour les attaques... pour cela le doigt ne se doit pas lever perpendiculairement de la touche, mais bien plutôt glisser doucement le long de cette touche en se pliant graduellement vers la paume de la main.“²

Der Finger wird bei absoluter Ruhe der übrigen Finger und der Hand schnell ausgestreckt und gleitet langsam auf die Taste bis zum vordersten Rande in Richtung der Handfläche zurück.

¹ Marie Jaëll, *Die Musik und die Psycho-Physiologie*, Paris, 1893, S. 46.

² Marie Jaëll, *le mécanisme du toucher*, Paris, 1897, S. 125-126

Der Finger, der einmal in Richtung der Handfläche zurückgebracht wurde, kann nur durch aufeinanderfolgende Ausdehnung der Fingergelenke aufgerichtet werden und daraus wird sich eine Art von Kreisbewegung der Spitze des Fingers ergeben. Die Kreisbewegung der Fingerspitze setzt sich auch nach Verlassen der Taste noch fort, während der nächste Finger bereits seinen Anschlag ausführt:

„Nécessairement le doigt une fois ramené vers la paume de la main ne pourra être redressé que par l’extension successive de la phalange, de la phalange et de la phalange, d’où résultera une espèce de mouvement circulaire de l’extrémité de la pulpe.“¹

Die drei entgegengesetzten Elemente des Anschlags, d. h. die Senkung, der Stillstand und das Aufheben sollten nur in eine Kreisbewegung vereinigt werden, die drei Phasen umfasst:

1. Phase: Die Senkung, während deren der Finger allmählich verlängert wird.
2. Phase: Die Gleitbewegung, während deren der Finger allmählich gebogen wird.
3. Phase: Das Aufheben, während dessen der Finger allmählich halbgebeugt wiederhingestellt wird, in seiner Anfangsposition:

„Donc au lieu d’introduire dans l’attaque trois éléments différents : l’abaissement, l’arrêt, le relèvement, nous réunissons ces trois actions, plus ou moins contraire en un seul mouvement circulaire comprenant trois phases :

1^{re} phase : Abaissement pendant lequel le doigt est graduellement allongé

2^e phase : Glissé pendant lequel le doigt est graduellement fléchi.

3^e phase : Relèvement pendant lequel le doigt est graduellement remis en demi-flexion, c’est-à-dire dans sa position initiale.“²

Was die Dauer des Eindrückens und des Aufhebens des Fingers betrifft, hat Jaëll festgestellt, dass der Anschlag auf der empfindlichen Region sehr schnell erfolgt und das Aufheben ziemlich langsam sei:

„Dans l’analyse expérimentale de la durée de l’enfoncement et du soulèvement de la touche nous avons constaté que sur la région sensible les attaques se font très rapidement et les soulèvements relativement lentement.“³

¹ Marie Jaëll, *le mécanisme du toucher*, Paris, 1897, S. 126

² Marie Jaëll, *l’intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*, Paris, 1904, S.9-10.

³ Marie Jaëll, *le mécanisme du toucher*, Paris, 1897, S. 75

Wenn die Anhebung der Taste mit derselben Geschwindigkeit wie die Senkung erfolgt, verschwindet jeder Ton ungefähr mit derselben Geschwindigkeit, mit der er hervorgebracht wurde.

In diesem Fall, sofern es nicht um ein Staccato geht, können die Töne, die durch den Charakter der Senkung der Taste verursacht worden sind, durch den Charakter der Aufhebung gehemmt werden; damit die aufeinanderfolgenden Töne gut erklingen, darf der Finger die Taste, nachdem er sie mit einer großen Geschwindigkeit angeschlagen hat, nur sehr langsam verlassen, damit jeder Ton allmählich verklingt anstatt plötzlich abzureißen.

Marie Jaëll schreibt, dass der Finger, der auf die Taste durch eine schnelle Niedersenkung eingewirkt hat, gewissermaßen die Reaktion der Taste auf ihn selbst fühlen müsse, denn der Pianist muss das allmähliche Aufheben der Taste analysieren, als ob diese beim Erheben den Finger anhebe:

„Si le relèvement de la touche se faisait avec la même vitesse que l’abaissement, chaque son disparaîtrait approximativement avec la même vitesse que celle avec laquelle il a été émis ; dans ce cas, à moins qu’il ne s’agisse d’un *staccato*, l’harmonie qui a pu être provoquée par le caractère de l’abaissement de la touche sera contrecarrée par le caractère de son relèvement ; pour que les sons successifs s’harmonisent, le doigt, après avoir enfoncé la touche avec une vitesse maxime ne doit la quitter que bien plus lentement, afin que chaque son s’éteigne graduellement au lieu de s’arrêter brusquement. Pour bien définir ces rapports, il faudrait dire que le doigt ayant agi sur la touche par un abaissement rapide doit sentir en quelque sorte, la touche réagir sur lui, car le pianiste doit analyser le relèvement graduel de la touche comme si celle-ci, en se relevant, relevait le doigt.“¹

Von dem Charakter des Aufhebens des Fingers ist die Klangfarbe abhängig. Marie Jaëll spricht von der Wichtigkeit, das Aufheben des Fingers nach dem Anschlag zu vervollkommen, was eine große Wirkung auf die Ausdrucksfähigkeit des Spiels haben kann:

¹ Marie Jaëll, *l’intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*, Paris, 1904, S. 46.

„Die Fähigkeit mit einem absoluten Bewußtsein auf das Wiedererheben des Fingers zu wirken, übt eine Ausdrucksvervollkommnung ersten Ranges aus. Für die Verbindung oder das Abstoßen der Noten erhöhen oder vermindern die kleinsten Verschiedenheiten des Aufhebens ganz außerordentlich das Ausdrucksvermögen des Spiels.“¹

Für einen großen Pianisten kann die Mannigfaltigkeit des Grads der Senkung, die er der Taste durch die Kunst seines Anschlags geben kann, sie gehorchend machen als ob sie genauso viel verschiedene Federn hätte, wie er ihr verschiedene Anschläge gibt. Bei einem ungeschickten Pianisten wird die Taste einen einzigen Widerstand haben. Ihre Vertiefung fühlt er nicht und er sieht sie auch nicht:

„Pour le grand pianiste, les diversifications des degrés d'enfoncement qu'il sait communiquer à la touche par l'art de son toucher, la rendent aussi obéissante que si elle avait autant de ressorts différents qu'il lui communique d'attouchements différents. Chez l'exécutant inhabile, l'inconscience est telle que la touche ne présente qu'une seule résistance : son enfoncement total- il ne la sent et ne la voit autrement.“²

Wie sehr das Gefühl in den Fingerflächen ausgebildet werden kann, sieht man an dem folgenden Zitat. Marie Jaëll schreibt, dass die Klaviatur dazu diene, die Töne zu produzieren, aber es ist durch die Tastenfläche der Klaviatur, dass der Pianist den Tönen das Leben und die Schönheit geben kann:

„le clavier de l'instrument sert à produire les sons, mais c'est par les claviers de ses pulpes que l'exécutant communique aux sons la vie et la beauté.“³

12.5.6 Das Gewicht und die Geschmeidigkeit

Die Hand muss sich neu umbilden oder wie Marie Jaëll es sagte *se faire la main* und *former l'outil*⁴. Man muss mit zwei Kräften der Hand rechnen: dem Gewicht und der Geschmeidigkeit. Das Gewicht stellt die Unbeweglichkeit dar, die Geschmeidigkeit stellt die Fähigkeit dar, die Positionen zu variieren, ohne die diese Unbeweglichkeit uns nicht nützlich sein könnte.

¹ Marie Jaëll, *Die Musik und die Psycho-Physiologie*, Paris, 1893, S. 39.

² Marie Jaëll, *le mécanisme du toucher*, Paris, 1897, S. 33.

³ *Ibidem*, S. 13

⁴ *Ibidem*, S. 32.

Man kann im Prinzip annehmen, dass einige Finger zu ruhen haben und unbeweglich bleiben müssen indem andere aktiv sind. Für Marie Jaëll gründet sich die Klaviertechnik auf die Idee von der Unabhängigkeit der Finger, die gleichwertig mit dem Gewicht ist. Ihre Klaviertechnik gründet sich auch auf die Idee von der Geschmeidigkeit der Finger, die gleichwertig mit der Unbeweglichkeit der Finger ist.

Wenn dies verwirklicht wird, dann werden die Personen mit sehr flexiblen Händen ihren eigenen Weg finden, ihre Finger unbeweglich, gelockert und unter Kontrolle zu halten, wenn einzelne Fingergruppen bestimmte Tätigkeiten ausführen sollen.

Im Gegensatz dazu werden Personen, die für Geschmeidigkeit weniger begabt sind, nicht in der Lage sein, die unwillkürliche Bewegung der Finger unter Kontrolle zu halten.

Die Personen mit geschmeidigen Händen haben ziemlich wenig Einfluss auf die mehrfachen Positionsänderungen, die ihre Hände vornehmen können.

Dagegen haben die Personen mit kräftigen Händen einen präziseren Einfluss, aber die Natur ihrer Hände blockiert die Kapazität, diese Handstellungen nach ihrem Belieben umzuwandeln.

Es ist eine interessante Feststellung, dass dank der Studie von den Bewegungen die sehr flexiblen und geschmeidigen Hände durch die Unabhängigkeit der Finger eine Unbeweglichkeit erlangen können.

Auch kann die Geschmeidigkeit der Hände durch die Unabhängigkeit der Finger erworben werden, besonders bei Händen, die wenig für Fingerfertigkeit bestimmt sind. Es leuchtet ein: all das scheint dahin zu sein, wenn man das Wissen hat:

„l'activité des mains est agencée par une compensation de deux forces: la souplesse et le poids. Le poids représente l'immobilité, la souplesse représente la faculté de diversifier les positions sans laquelle cette immobilité ne pourrait nous être utile.

L'étude du mouvement crée le progrès par ce fait qu'elle agrandit l'influence réciproque des deux agents. On peut admettre en principe que les personnes aux mains très souples ont relativement peu de jugement sur les changements de pose multiples que leur mains peuvent prendre.

Par contre les personnes aux mains fortement musclées ont un jugement plus précis de leur attitude, mais la nature de leurs mains leur refuse la capacité de transformer ces attitudes à leur gré, de leur donner des adaptations aussi variées.

Grâce à l'étude des mouvements, on peut communiquer la force d'immobilité aux mains très souples par la dissociation des doigts, comme par la dissociation des doigts la souplesse peut être acquise aux mains peu destinées à l'agilité.¹

12.5.7 Ohne Armgewicht

Das Armgewicht soll in Jaëlls Methode nicht benutzt werden. Jedoch ist die Theorie des Verwendens und der Bevorzugung des Armgewichts in den neueren Methoden wie der Methode von Breithaupt überwiegend.

Wenn der Pianist nach Jaëlls Methode spielen würde, so muss er das Gefühl haben, den Ton aus dem Instrument herauszuziehen und nicht es durch das Gewicht seines Drucks zu produzieren. Dieses Gefühl eines Gewichts, das gegen eine widerstandsfähige Oberfläche reagiert, entspricht eher der Idee, den Ton ins Instrument eindringen zu lassen.

Marie Jaëll dachte, dass dies eine negative Wirkung sei, die die Pianisten produzieren, die ein wirkliches Gewicht, ein ungewogenes Gewicht in der Ausführung ihrer Bewegungen gebrauchen.

Sie gab zwei Gründe an, warum man vermeiden müsse, der Taste das Gewicht zu geben: 1. weil das ungewogene Gewicht, ein negatives Ergebnis auf dem Klang produziere. 2. weil es das Gehirn sei, das die Kraft geben muss, die diesem Gewicht entspricht und das Gewicht von der Bewegung so eliminiert werde. Die Bewegungen müssten unter der kontinuierlichen Kontrolle des Gedankens und ohne Armgewicht bleiben:

„Le pianiste doit avoir la sensation d'extraire, de tirer le son de l'instrument et non pas de le produire par le poids de ses pressions. Cette sensation d'un poids qui réagit contre une surface résistante correspondait plutôt à l'idée de faire *rentrer* le son dans l'instrument. C'est du reste, l'effet négatif réel que produisent les pianistes, qui dépensent un poids réel, un poids non pondéré dans l'exécution de leurs mouvements. Pour une double raison, on doit éviter de transmettre le poids à la touche:

1° Parce que le poids non pondéré produit, comme nous venons de le dire, un résultat négatif sur la sonorité. 2° Parce que c'est le cerveau qui doit dépenser la force qui correspond à ce poids, et il doit la dépenser précisément de façon à ce que le poids soit éliminé du mouvement.²

¹ Marie Jaëll, *le mécanisme du toucher*, Paris, 1897, S. 30-31.

² Marie Jaëll, *l'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*, Paris, 1904, S. 43-44

Das Spiel ohne Armgewicht war ein Hauptziel für Marie Jaëll. Die Schwerkraft muss von der Senkung des Fingers eliminiert werden, sie muss auch von der Senkung des Arms eliminiert werden, jedes Mal, wenn die Hand vor dem Anschlag auf einer gewissen Höhe über der Tastatur gehalten bleibt.

Es liegt noch am Gedanken, dem die Aufgabe zukommt, alle Bewegungen des Arms leicht zu machen: einen Teil des Gewichts, das auf der Taste durch die allmähliche Verlangsamung der Senkung des Arms gelegt wurde, als ob dieser in der Luft zurückgehalten würde, wird sich umwandeln, indem man den unbeweglichen Anschlag in einem beweglichen und elastischen Anschlag umwandelt.

Die Bewegung muss an Elastizität gewinnen. Der Arm darf nicht mit seinem ganzen Gewicht niedersinken, sondern man muss annehmen, dass der Arm durch ein Gegengewicht zurückgehalten würde. Ebenso darf er sich nicht langsam nach oben erheben.

Eine gewisse Beschleunigung findet während der Erhebung des Arms statt.¹ Man wandelt während des Aufhebens das Gefühl der Schwerkraft des Armes durch die allmähliche Beschleunigung der Bewegung um, als ob der Arm, trotz seiner Schwerkraft, sich in die Luft gezogen fühlte:

„Si la pesanteur doit être éliminée de l’abaissement du doigt, elle doit l’être à plus forte raison de l’abaissement du bras chaque fois que la main est maintenue, avant l’attaque, à une certaine hauteur au-dessus du clavier.

C’est encore à la pensée que revient la tâche de rendre légers tous les mouvements du bras :

1^e En transformant une partie du poids qui se transmettait à la touche par le ralentissement graduel communiqué à l’abaissement du bras comme si celui-ci était retenu en l’air par une attraction opposée à celle qui le fait tomber :

2^e En transformant le toucher fixe en un toucher mouvant et élastique ;

3^e En transformant, pendant la période de relèvement, la sensation de pesanteur du bras au moyen d’une accélération graduelle du mouvement, comme si le bras, malgré sa pesanteur, se sentait attiré en l’air.“²

Wenn man den Finger mit einer großen Geschwindigkeit senkt, ohne irgendeine Vorstellung einer Bewegung zu haben, die in umgekehrter Richtung erfolgt, gibt der Druck der Taste ein ungewogenes Gewicht, ein direktes Gewicht.

¹ Marie Jaëll, *Die Musik und die Psycho-Physiologie*, Paris, 1893, S. 37.

² Marie Jaëll, *l’intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*, Paris, 1904, S. 10

Wenn man dieselbe Senkbewegung hingegen nach Jaëll ausführt, stellt man sich gleichzeitig die fiktive Bewegung eines Anhebens vor, die durch denselben Finger ausgeführt werde und man macht durch dieses umgekehrte Vorstellen die Bewegung, die wirklich ausgeführt wurde, elastisch.

Die Beziehungen zwischen der Bewegungsgeschwindigkeit und der erworbenen Schwerkraft werden unterbrochen. Die Bewegung hört auf direkt zu sein, sie wird durch den Gedanken durchquert, das Gewicht ist nicht mehr dasselbe, er wird abgewogen, er wird künstlerisch:

„Ainsi, si j’abaisse le doigt avec une vitesse maxima sans avoir une représentation quelconque d’un mouvement fait en sens inverse, ma pression transmet à la touche un poids non pondéré, un poids direct.

Si pendant que j’exécute le même mouvement d’abaissement, je me représente simultanément un mouvement d’élévation fictif exécuté par ce même doigt, je rends, par cette représentation inverse, le mouvement réellement exécuté, élastique. Les rapports entre la vitesse du mouvement et la pesanteur acquise sont suspendus. Le mouvement cesse d’être direct, il est traversé par la pensée, le poids transmis n’est plus le même, il est pondéré, il est artistique.“¹

12.5.8 Die Geläufigkeit

Aus ihrer Klavierschule scheint übrigens hervorzugehen, dass sie großen Wert auf das Spiel ohne Gewicht legte. Alle schnellen Bewegungen, die ohne Gefühl der Beseitigung des Gewichts ausgeführt wurden, produzieren einen trockenen Klang. Im Gegensatz dazu wird von dem Zeitpunkt an, wo man das Gefühl hat, einen Teil des Gewichts zu beseitigen, der Ton sehr vibrierend:

„Donc, si nous disons que le mouvement transmet du poids, ou élimine du poids, c’est parce que tous les mouvements très rapides exécutés sans sensation d’éliminer du poids ne produisent qu’un son sec et sourd; au contraire dès qu’on procède de façon à avoir la sensation d’éliminer une partie du poids, le son devient à la fois fort, vibrant et bien timbré.“²

¹ Marie Jaëll, *l’intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*, Paris, 1904, S. 43-44

² *Ibidem*, S. 8

Bei jedem Senken des Fingers geht es darum, die Zeit, die zwischen dem Befehl der Bewegung und der Ausführung oder dem Erklingen des Tones abläuft, auf ein Minimum zu reduzieren.

Der Finger bleibt zuerst auf einer gewissen Höhe über der Taste gehalten, die er anschlagen muss; der Gedanke darf den Finger während der Dauer seiner Arbeit weder verlangsamen noch anhalten.

Sobald der Finger geschleudert wird, verliert der Gedanke jede Kontrolle bis zum Zeitpunkt, wo der Anschlag stattfindet.

Eine Entwicklung der geistigen Fähigkeiten fördert also das Klavierspiel, welches vom Gedanken aus seinen Ausgangspunkt nimmt. Die Fähigkeit blitzschnell zu erfassen, hilft dabei, dem Finger den Befehl zu geben, die Taste schnell niederzudrücken.

Aber der Einfluss dieser Geläufigkeit, die der Senkung des Fingers gegeben wurde, wird nur künstlerisch, wenn ein Teil des Gewichts, das die Bewegung während ihrem Anschlag erworben hat, eliminiert wird, zum Zeitpunkt, wo der Anschlag sich realisiert.

Dieses Gewicht muss umgewandelt werden, dank der Richtungsänderung, die der Bewegung gegeben wird, zum Zeitpunkt, wo der Finger sich auf die Taste stellt, wo er sie fühlt, um den Anschlag elastisch zu machen.

So vermindert der Vogel zum Zeitpunkt, wo er sich auf den Zweig setzt, die Bewegung der Flügel, um ein Schock zu vermeiden. Der Student muss ebenso den Schock zwischen dem Finger und der Taste vermeiden, aber durch eine andere Verfahrensweise.

Vom Beginn der Studie an kann in der Tat diese Elastizität erhalten werden, wenn man, anstatt den festen Finger während der Dauer des Anschlags aufrechtzuerhalten, den Anschlag selbst in eine Bewegung umwandelt, die unter der kontinuierlichen Kontrolle des Gedankens bleibt, mit einem verwirklichten Gleiten, indem der Finger während der ganzen Dauer des Tons in Richtung des Randes der Taste geht.

Diese der Bewegung zugewiesene Elastizität entspricht einem Gehirnphänomen, das der kontrollierten Bewegung korreliert ist, welche jederzeit beschleunigt, verzögert oder angehalten werden kann:

„Dans chaque abaissement d'un doigt, il s'agit de réduire au minimum le temps qui s'écoule entre le commandement du mouvement et l'exécution, ou l'émission du son. Le doigt étant préalablement maintenu fixe à une certaine hauteur au-dessus de la touche qu'il doit enfoncer, la pensée ne doit pouvoir ni ralentir, ni arrêter le doigt pendant la durée de son trajet. Une fois le doigt lancé, elle perd tout contrôle, jusqu'au moment où le toucher s'effectue.

Vitesse maxima avec élimination de la pesanteur.

- Mais l'influence de cette vitesse maxima communiquée à l'abaissement du doigt ne devient artistique que si une partie du poids, que le mouvement a acquis pendant son trajet, est éliminée au moment où le toucher se réalise.

Ce poids doit être transformé, grâce au changement de direction communiqué au mouvement où le doigt se pose sur la touche, au moment où il la sent, en vue de rendre le toucher élastique. De même que l'oiseau, au moment de se poser sur la branche, atténue le mouvement de ses ailes afin d'éviter un choc, l'élève doit, lui aussi, éviter le choc entre le doigt et la touche, mais par un autre procédé.

Cette élasticité peut être obtenue, en effet, dès le début de l'étude si au lieu de maintenir le doigt fixe pendant la durée du toucher, on transforme le toucher lui-même en un mouvement qui reste sous le contrôle continu de la pensée, au moyen d'un glissé réalisé en allant du fond vers le bord de la touche pendant toute la durée du son. Cette élasticité, attribuée au mouvement, correspond à un phénomène cérébral attribué au mouvement contrôlé peut être sans cesse, ou *accélééré*, ou *retardé*, ou *arrêté*.¹

Marie Jaëll reconnaît les possibilités de modification des sensations de poids par la ralentissement ou l'accélération du rythme. Grâce à cette connaissance et à la compréhension de ce fait, le pianiste est capable de maîtriser ces possibilités de modification.

Elle donne à cet effet l'exemple suivant: Si l'on a la sensation que le mouvement se ralentit, on peut le ralentir en soulevant un objet rectangulaire de 170 grammes à 3 ou 4 millimètres de hauteur, on lui donne le poids maximum, bien que la durée du mouvement soit assez courte.

Mais, dès qu'on se met à soulever l'objet de façon de plus en plus accélérée, il semble devenir de plus en plus léger, bien que l'on ait besoin d'un temps assez long pour accomplir ce mouvement global.

¹ Marie Jaëll, *l'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*, Paris, 1904, S. 8-9

Wenn man danach den Gegenstand durch eine Bewegung hinlegt, deren Geschwindigkeit allmählich verlangsamt wird, fühlt man sein Gewicht allmählich zunehmen:

„C'est si j'ai la sensation de ralentir le mouvement pendant que je soulève à 3 ou 4 millimètres de hauteur un objet carré, pesant 170 grammes, que je lui attribue le maximum de poids, quoique la durée du mouvement soit assez courte.

C'est le caractère spécial du fractionnement des sensations et des mouvements qui produit ce résultat ; plus j'arrive à subdiviser finement, plus l'effet produit est en harmonie avec l'augmentation des sensations de poids que je veux provoquer.

Mais à mesure que, par un mouvement ascendant graduellement accéléré je lève cet objet de plus en plus haut, il me paraît devenir graduellement plus léger quoique je mette un temps relativement long à exécuter ce mouvement total.

Si au contraire, je repose ensuite l'objet par un mouvement dont la vitesse est graduellement ralentie, je sens son poids graduellement augmenter.“¹

Marie Jaëll macht uns darauf aufmerksam, dass die Geschwindigkeit der Bewegungen größer ist, wenn man eine Folge von fünf Noten mit den fünf Fingern absteigend spielt, das heißt mit zuerst dem fünften Finger bis zum Daumen.

Im Gegensatz dazu wird sich die Bewegung der Finger verlangsamen, wenn man diese Reihenfolge aufsteigend mit zuerst dem Daumen bis zum fünften Finger spielt:

„Ainsi, si au lieu d'échelonner simplement des séries de pressions allant des pouces aux 5es doigts on échelonne, sans interruption, alternativement des pressions allant des pouces aux 5es doigts et 5es doigts aux pouces, c'est dans la direction allant des 5es aux pouces que la succession des pressions s'accélère, c'est dans la direction allant des pouces aux 5es doigts qu'elle se ralentit.“²

Sie gibt auch einen Grund, der die Geschwindigkeit der Bewegungen beeinflussen kann. Wenn der Pianist sehr kalte Hände hat, wird sowohl die Klangfarbe seines Klangs als auch seine Virtuosität verlorengehen. Man spürt beim Vorspiel eine gewisse Verlangsamung seiner Bewegungen:

¹ Marie Jaëll, *l'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*, Paris, 1904, S. 99.

² *Ibidem*, S.159.

„Si le pianiste, lorsqu’il a les mains très froides, est privé à la fois du timbre de sa sonorité et de sa virtuosité, nous voyons à quelle transformation des phénomènes cérébraux cette froideur des doigts correspond dans le toucher sphérique. Dans le toucher artistique de même, le ralentissement forcé des mouvements, l’incertitude, la faiblesse des passions doit correspondre à un agrandissement des dimensions corrélativement perçues dans l’exécution des intervalles, et ces dimensions nous dévoilent le ralentissement des fonctions cérébrales.“¹

12.5.9 Fingerübungen ohne Klavier

Absolut neu in der Methode von Marie Jaëll sind die kreisförmigen Fingerübungen ohne Klavier. Die Übungen bestehen gewissermaßen darin, die zwei Zeigefinger gleichzeitig in umgekehrter Richtung in Kreisen zu bewegen.

Die Spitze des rechten Zeigefingers führt die erste Kreisbewegung aus, indem er sich von der Handfläche entfernt, während die Spitze des linken Zeigefingers die zweite Kreisbewegung ausführt, indem er sich der Handfläche nähert.

Diese Bewegungen werden ohne Unterbrechung fortgesetzt bis zu einem gewissen Grad der Ermüdung. Man beschreibt also mit der Spitze beider Zeigefinger einen Kreis in derselben Richtung, indem man beide Handflächen und die Daumen, sowie die dritten, vierten und fünften Finger zusammengezogen hält.

Jaëll macht auch die Beobachtung, dass solche Übungen die Unabhängigkeit der Finger und das Bewusstsein befördern würden. Der Spieler solle schon geübte Finger haben, um sie ausführen zu können.²

Marie Jaëll rechnet damit, dass man sie nicht mehr als einigen Minuten fortsetzen kann. Infolge der Übung dieser Bewegungen hat sie mehrere funktionelle Besonderheiten bemerkt: Durch die Wiederholung der isolierten Bewegungen steigt allmählich die Starrheit der anderen Finger; nach zwanzig oder dreißig Bewegungen verschwindet jede Wahrnehmung des geringsten sichtbaren Zitterns.

Dagegen scheinen die Zeigefinger, die die Bewegungen machen, sich immer leichter zu bewegen:

¹ Marie Jaëll, *l’intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*, Paris, 1904, S. 122.

² Marie Jaëll, *Die Musik und die Psycho-Physiologie*, Paris, 1893, S. 127.

„L'exercice consiste en quelque sorte à enrouler et à dérouler les deux index simultanément en sens inverse. L'extrémité de l'index droit exécute le 1^{er} *mouvement circulaire* en s'éloignant de la paume de la main, tandis que l'extrémité de l'index gauche exécute le 2^e *mouvement circulaire* en se rapprochant de la paume de la main ...

Grâce à cet agencement inverse on trace simultanément du bout des deux index un mouvement circulaire dans les deux sens. Ces mouvements sont continués sans interruption jusqu'à un certain degré de fatigue. Généralement on ne peut les continuer plus de quelques minutes.

À la suite de l'exercice de ces mouvements, plusieurs particularités fonctionnelles nous ont frappée.

1° Par la répétition des mouvements isolés des index l'immobilité des autres doigts augmente progressivement; au bout d'une vingtaine ou trentaine de mouvements toute perception du moindre tremblement visible disparaît. Par contre les index qui tracent les mouvements semblent se mouvoir de plus en plus aisément.¹

Solche kreisförmigen Fingerbewegungen ohne Klavier sind sehr wichtig, um die Finger isolieren zu können. Denn, während der kreisförmigen Bewegung zweier Finger müssen die anderen Finger in absolut ruhiger Haltung bleiben.

Das Prinzip der Unabhängigkeit der Finger ist nicht neu. Viele Pädagogen haben sich seit langem nach ihm gerichtet und fordern, dass wenn ein Finger spielt, die anderen ganz ruhig bleiben. Bei Beendigung dieser Übungen zeigen die zwei Zeigefinger keine Ermüdung.

Die anderen Finger, die ruhig blieben, werden wie verkrampft. Wenn man dieselben Finger zusammenzieht, um mit den Zeigefingern weniger verwickelte Bewegungen zu machen, erkennt man wieder, dass es völlig unmöglich ist, dass die anderen Finger in so einer ruhigen Haltung bleiben; indem man dieselben Anstrengungen unternimmt, ist es unmöglich bestimmte kleine assoziierte Bewegungen abzuschaffen.

Wenn man erneut die verwickelten Bewegungen ausführen will, indem man jede Muskelzusammenziehung in den anderen Fingern abschafft, reduziert sich die Geschwindigkeit der Bewegungen beträchtlich.

Man ändert diese Übungen, indem man sie nach und nach auf die anderen Finger der zwei Hände anwendet. Dieses wirkt kräftig auf die Unabhängigkeit der Finger:

¹ Marie Jaëll, *le mécanisme du toucher*, Paris, 1897, S. 136-137

„2° Au moment d'arrêter ces mouvements, les deux index ne prouvent aucune fatigue; les 3°, 4°, 5° doigts et les pouces qui étaient restés immobiles, sont comme contracturés.

3° Si l'on contracte les mêmes doigts pour tracer avec les index des figures moins complexes, on reconnaît qu'il est absolument impossible de communiquer aux autres doigts d'autant d'immobilité; tout en faisant les mêmes efforts, impossible de supprimer certains petits mouvements associés.

4° Si l'on veut exécuter de nouveau les mouvements complexes en supprimant toute contraction musculaire dans les autres doigts, la rapidité des mouvements se réduit considérablement. On modifie ces exercices en les appliquant successivement aux autres doigts symétriques des deux mains. Ce qui agit puissamment sur la dissociation des doigts.“¹

12.5.10 Die Verstärkung der Finger

Solche Fingerübungen können die Finger stärken und geschmeidig machen. Sie werden außerdem auf das Gedächtnis und die Musikalität des Pianisten wirken. Für Marie Jaëll kann man nur in gewissem Maße durch die Komplexität der Übungen die Kraft der Finger erhöhen. Eine gleiche Kraft für alle Finger zu erwerben bleibt also unerreichbar:

„Cette Gymnastique fortifie et assouplit les doigts et développe la conscience des mouvements : elle agira donc sur la mémoire et sur la musicalité de l'exécutant qui sait mettre à profit ce perfectionnement de l'activité motrice.

Nous pouvons dans une certaine mesure rehausser par l'exercice tactile de nos doigts notre activité fonctionnelle, puisque nous augmentons la force statique des doigts par la complexité des mouvements, et réagissons inversement par cette augmentation de la force statique sur la dissociation des mouvements qui communique à nos doigts une agilité vraiment artistique.“²

12.5.11 Die Umwandlung der Hände

Ohne Umwandlung der Hand ist keine tatsächliche Ausbildung möglich. Nach Marie Jaëll ist jede Hand dazu fähig, umgebildet zu werden. Beim Erwachsenen kann nicht die geringste Umwandlung zur Pianistenhand erreicht werden ohne elementare Übungen, welche elementare Bewegungen enthalten.

¹ Marie Jaëll, *le mécanisme du toucher*, Paris, 1897, S. 138-139

² *Ibidem*, S. 141-142

Die Hand muss sich neu umbilden und als Folge lässt sich diese Umwandlung äußerlich erkennen. Diese Umwandlung lässt sich selbst in dem Foto¹ von Marie Jaëlls Hand erkennen:



Die wesentlichen Umwandlungen liegen in der äußeren Form der Hand von Marie Jaëll. Es scheint als ob ihre fleischige Hand mit relativ kurzen Fingern für das Klavierspiel ungeeignet wäre. Man sollte aber nicht der Form der Hände eine zu große Bedeutung geben.

¹ J.C. Ingelaere, *Marie Jaëll de l'art du piano à la science du toucher*, Online im Internet: <http://perso.wanadoo.fr/jc.ingelaere/jaell/expofr/index.htm> (Stand: 03.06.02)

Was auf den ersten Blick ihre Hand charakterisiert, ist die ungewöhnliche Handstellung. Marie Jaëll kam dazu, die Finger nach außen zu beugen und den doppelgelenkigen Daumen aus seiner natürlichen Haltung in eine gebeugte Position zu verwandeln.

Dies war Marie Jaëlls Hauptziel sowohl beim Erwachsenen als auch beim Kind. Allerdings zeigen sich beim Kind die Vorzüge und die Schwächen der Hand verschieden von den Erwachsenen, die anfangen, schlechte muskulare Gewohnheiten anzunehmen.

Denn die Hand beim Kind ist von Natur aus besser ausgestattet, um eine Klavierhand zu werden. Allmählich fangen beim Kind die Handvorzüge mit dem Wachsen zu verschwinden an, im Alter von elf bis vierzehn Jahren.

Dieses Verschwinden ist für sie ein Verlust. Denn der endgültige Erwerb der Handvervollkommnung wird durch allmähliche Umwandlungen der Hand erfolgen:

„Quoique cette polyphonie sensorielle des pressions transmissible au clavier, ne puisse être atteinte chez l'adulte qu'à la suite d'une transformation visible dans l'aspect général de la main, transformation acquise par l'éducation des mouvements élémentaires, néanmoins, c'est dans cette voie que l'effort de l'enseignement doit être dirigé chez l'adulte et à plus forte raison chez l'enfant, dont les admirables facultés manuelles s'amointrissent avec le développement de la croissance, de l'âge de onze à quatorze ans, et disparaissent généralement ensuite sans avoir été utilisée. Cette disparition est une perte pour l'existence ultérieure, on pourrait dire pour toutes les existences ultérieures, s'il y a procréation. Car les acquisitions définitives du perfectionnement manuel se feront à travers les générations par des transformations organiques graduelles de la main.“¹

Nach den persönlichen Eindrücken von Marie Jaëll scheint ihr die Behauptung, dass man es mit einer geschickten rechten Hand und einer ungeschickten linken Hand zu tun habe, fehlerhaft zu sein. Es scheint ihr, dass die linke Hand die ergänzende Hand sei.

Die linke Hand sei dazu da, um Funktionen auszuführen, die der rechten Hand entgegengesetzt sind. Die linke Hand scheint ihr zu der Ausführung einiger Bewegungen mächtig, die sie besser als die rechte Hand machen könne.

¹ Marie Jaëll, *l'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*, Paris, 1904, S. 71-72.

Hinsichtlich der Eigenschaften der zwei Hände ist ein Vergleich mit den Bogeninstrumenten erhellend. Bei den Geigern sind die Rückseiten der zwei Hände entgegengesetzt. Das heißt, dass die Rückseite der rechten Hand aufwärts gerichtet ist, die der linken Hand abwärts.

Bei den Pianisten sind beide Handrücken auf der Oberseite. Daraus ergibt sich eine Ungeschicklichkeit der linken Hand, die durch diese Haltung verursacht ist. Dass die linke Hand als eine ungeschickte Hand angesehen wurde, liegt darin, dass man ihre wahre Fähigkeit ignorierte:

„Il me semble que la main gauche est la main complémentaire, c'est-à-dire la main faite pour être couverte par l'autre, ou pour tendre vers un but orienté en sens opposé à celui vers lequel se tend la main droite.

Elle me paraît faite pour accomplir les fonctions opposées à celles de la main droite et elle me semble puissante dans l'exécution de ces actes qu'elle accomplit mieux que la main droite ne pourrait le faire.

On peut admettre que par rapport aux propriétés inhérentes à l'orientation des attitudes, l'adaptation des deux mains est infiniment mieux appropriée dans le maniement des instruments à archet que dans celui du clavier.

Chez les violonistes, les faces dorsales des deux mains sont orientées, en sens opposé, c'est-à-dire que la face dorsale de la main droite est orientée vers en haut, celle de la main gauche vers en bas. Chez les pianistes, c'est la face dorsale des deux mains qui reste orientée vers en haut et il en résulte une maladresse notoire de la main gauche, provoquée par les rapports antiphysiologiques inévitables de ses attitudes.

Il se pourrait que la main gauche n'ait été considérée comme *une main qui ne sait pas* que parce qu'on ignorait ses véritables aptitudes. A vrai dire, ce n'est sans doute pas elle qui ne sait pas, c'est nous qui ne savons pas ; car lorsque nous la trouvons maladroite, nous cherchons généralement à l'utiliser comme une main droite, c'est à-dire à rebours de ses véritables aptitudes fonctionnelles.“¹

12.5.12 Die Größe der Tastatur

Bezüglich der Klaviatur, mit welcher sich der Pianist sich vertraut zu machen hat, ist zu sagen: Dem großen Pianisten wird die Tastatur sehr klein scheinen. Im Gegensatz dazu wird sie dem schlechten Pianisten sehr vergrößert erscheinen, weil die geringsten Bewegungen ihn bewusste oder unbewusste Anstrengungen kosten, die ihn glauben lassen, dass die Spannweiten größer und die Tasten, die er anschlägt, widerstandsfähiger und schwerer seien:

¹ Marie Jaëll, *l'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*, Paris, 1904, S. 141-142.

„Au grand pianiste le clavier paraîtra d’autant plus petit que tous les mouvements qu’il transmet lui coûtent moins d’efforts. Au mauvais exécutant le clavier paraîtra au contraire très agrandi parce que les moindres mouvements lui coûtent des efforts conscients ou inconscients qui lui font croire que les écarts qu’il réalise sont plus grands et les touches qu’il enfonce plus résistantes, plus lourdes.“¹

Während allein die Saiten Abwechslung in die Größe und in die Höhe der Töne bringen, behalten die Tasten gleiche Dimensionen bei. Für den Gedanken des Pianisten entspricht die Spannweite der musikalischen Intervalle also ungefähr der Spannweite der Tasten und folglich der jeweiligen Spannweite, die er seinen Fingern während der Ausführung der Intervallen geben muss.

Aber außer der Spannweite der Tasten, welcher die Finger entsprechen müssen, dient die Weite der Tastatur dem Gedanken als Ausführungsfeld, hinsichtlich der Form und der Dimensionen der ausgeführten Bewegungen.

Die Gesamtheit dieses geistigen Ausführungsfelds, das in dem Raum abgegrenzt ist, erstreckt sich auf fast 113 Zentimetern in der Breite der Tastatur, auf 15 Zentimetern in der Länge der Tasten und auf 30 bis 40 Zentimeter in der Höhe für den zusätzlichen Raum:

„Comme chacun le sait, tandis que seules les cordes de l’instrument varient de dimensions, selon la hauteur des sons, les touches conservent des dimensions égales. Pour la pensée du pianiste, l’écart des intervalles musicaux correspond donc au plus ou moins d’écartement des touches et, par conséquent, à l’écart respectif plus ou moins grand qu’il doit communiquer à ses doigts dans l’exécution des intervalles. Mais en dehors de l’écart des touches auquel les attitudes des doigts doivent s’adapter, l’étendue du clavier sert de champ d’action à la pensée, par rapport à la forme et aux dimensions des mouvements exécutées au dessus du clavier par les bras. Cet espace supplémentaire qui doit rentrer dans la mentalité de l’élève est, comme celui se rapportant à la longueur des touches, des plus suggestifs, des plus puissants, pour maintenir la pensée en marche. La totalité de ce champ d’action mental, délimité dans l’espace, s’étend à peu près à 113 centimètres pour la largeur du clavier, sur 15 centimètres pour la longueur des touches, et à 30 à 40 centimètres en hauteur pour l’espace supplémentaire.“²

¹ Marie Jaëll, *le mécanisme du toucher*, Paris, 1897, in der Vorrede.

² Marie Jaëll, *l’intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*, Paris, 1904, S. 12-13

12.5.13 Überlegenheit der Kinderhand

Die so spezielle Eignung für die Koordinierung der Bewegungen sichert dem Kind eine unumstrittene Überlegenheit über den Erwachsenen. Sein Wille übt einen unmittelbaren Einfluss auf seine Organe aus, denn er ist genau in der Hand des Kindes, dass die Bewegung sich mit einer erstaunlichen Leichtigkeit lokalisiert.

Man kann sagen, dass im Klavierstudium die strenge Genauigkeit der Bewegungen eine ganz natürliche Sache für das Kind scheint. Beim Erwachsenen im Gegenteil ist es umsonst, eben dieselben Mittel anzugeben; ohne eine beträchtliche und verlängerte Anstrengung sind sie außerhalb seiner Reichweite. Bei ihm ist die Verfeinerung, die die Hand erwerben kann, durch die täglichen Anpassungen gestört. Die Muskeln des Erwachsenen können zwar an Spannkraft gewinnen, aber verlieren im Alter an Elastizität.¹

Unter dem Einfluss dieser erworbenen Gewohnheiten ähnelt seine Hand mehr einer Zange mit zwei Teilen als einem Zirkel, der nach fünf Teilen gebildet wurde und der fähig ist, unterschiedliche Positionen und Bewegungen zu machen, wie die Natur die Hand gebildet hat .

Marie Jaëll macht uns darauf aufmerksam, dass der Erzieher auf die Überlegenheit des Kindes während der Handausbildung aufmerksam sein müsse. Sie erwähnt auch den Einfluss des Klavierstudiums auf die Entwicklung der Intelligenz des Kindes:

„Son aptitude si spéciale pour la coordination des mouvements assure à l'enfant une supériorité incontestable sur l'adulte. Sa volonté exerce une action plus immédiate sur ses organes, car c'est précisément dans la main de l'enfant que l'arrêt et le mouvement se localisent, avec une facilité surprenante, de la manière la plus variée. On peut dire que, dans l'étude du piano, la précision rigoureuse des attitudes et des mouvements semble chose toute naturelle à l'enfant si, dès le début, on empêche l'idée de désordre de naître, en lui enseignant les moyens par lesquels, l'ordre peut s'établir.

A l'adulte, au contraire, on a beau indiqué ces mêmes moyens; Sans un effort considérable et prolongé, ils sont hors de sa portée. Chez lui, l'affinement fonctionnel que la main est susceptible d'acquérir a été entravé en partie par les adaptations journalières dans lesquelles les attitudes et les mouvements ne subissent que des différences grossières.

¹ Marie Jaëll, *Die Musik und die Psycho-Physiologie*, Paris, 1893, S. 28.

Sous l'influence de ces habitudes acquises, sa main ressemble plus à une pince à deux branches qu'à un compas formé par cinq branches capables de positions et de mouvements divers, tels que la nature a constitué la main ...

Cette supériorité de l'enfant dans l'éducation manuelle, devrait attirer l'attention des éducateurs; elle doit correspondre à une supériorité dans l'éducation intellectuelle; peut-être sait-on aussi peu en tirer profit pour le développement de son intelligence qu'on ne tire habituellement profit de ses aptitudes fonctionnelles admirables, en faveur de son développement artistique.“¹

Bemerkenswert in Jaëlls Methode ist die Verbindung zwischen dem Physiologischen und dem Psychologischen. Das Ziel ist, die Bewegungen bewusst zu machen. So meint Jaeken Riet in dem Buch „Evolutie van de speeltechniek en van de methoden voor piano van Mozart tot Varro“:

„Het waardevolle in de Jaëll-methode is de verbinding tussen fysiologische (mareïële en het psychologische (mentale). Het doel is de bewegingen bewust te maken om de mizikale expressie te kunnen identificieren.“²

Das Kind muss lernen, die Bewegungen bewusst zu realisieren. Am Anfang ignoriert es die künstlerischen Hilfsmittel seiner Hand, aber es benutzt sie, sobald man ihm die Freiheit der Bewegungen zeigt, die sie ihm geben können.

Wenn es zunächst einige auf die Tastatur schlecht angepasste Bewegungen ausführt, scheinen diese ihm schwierig, die Tasten scheinen ihm schwer anzuschlagen; aber sobald man ihm beweist, dass es, während es einen Finger bewegt, die Bewegungen der anderen Finger fixieren kann und so eine große Erleichterung in der Ausführung aller Bewegungen erworben wird, ist es davon überzeugt und macht es sofort.

Nachdem es sowohl an die Stilllegung als auch an die Bewegung denken lernte, lernt es mit nicht weniger Leichtigkeit an den anderen Charakter des Senkens und des Hebens eines Fingers denken, an die Abschaffung der Schwerkraft hinsichtlich der Geschwindigkeit, die durch die Bewegung erworben wurde, an den Abstand in der Bewegung hinsichtlich der Dauer.

¹ Marie Jaëll, *l'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*, Paris, 1904, S. 14-15

² Jaeken Riet, *Evolutie van de speeltechniek en van de methoden voor piano van Mozart tot Varro*, (ca.1770-ca.1930), Brussel, 1990, S.142.

Das Kind vereinfacht seine Bewegungen, indem seine Gefühle komplexer werden. Es schafft sich ein persönliches Wissen durch die Vervollkommnung seiner manuellen und geistigen Fähigkeiten:

„Il ignore les ressources artistiques de sa main, mais il les utilise dès qu'on lui démontre la liberté d'action qu'elles lui donnent. S'il exécute d'abord quelques mouvements mal adaptés sur le clavier, ils lui semblent malaisés, les touches lui paraissent lourdes à enfoncer ; mais dès qu'on lui démontre qu'il peut, pendant qu'il fait mouvoir un doigt, arrêter les mouvements des autres doigts et ainsi acquérir une grande facilité dans l'exécution de tous les mouvements, il est convaincu, aussitôt qu'il a constaté le fait pratiquement. ...

Car après avoir appris à penser à la fois à l'arrêt et au mouvement, il apprend ensuite avec non moins de facilité à penser au caractère différent de l'abaissement et du relèvement d'un doigt ; à la suppression de la pesanteur par rapport à la vitesse acquise par le mouvement ; aux fractions de la distance parcourue dans le mouvement par rapport aux fractions de la durée. Dans cet emploi varié de ses aptitudes, il fait œuvre d'artiste ; il simplifie ses actions à mesure que ses sensations deviennent plus complexes ; il utilise ses ressources et se crée un savoir personnel par le perfectionnement de ses facultés manuelles et mentales.“¹

12.5.14 Der Vorteil großer Hände

Nur die Erwachsenen, deren Hände sehr groß sind, können den Oktaven durch ihre Fingerabdrücke eine physiologische Genauigkeit geben. Angesichts der Spannweite der Finger, die im allgemeinen durch diese Intervalle erfordert wird, ist die Annäherung der Fingerabdrücke einer Hand von durchschnittlicher Größe bereits eine Vervollkommnung, die ihre Bedeutung hinsichtlich der Anordnung der Bewegungen hat:

„Les exécutants dont les mains sont très grandes pourront seuls communiquer une justesse physiologique aux contacts des octaves par la correspondance de leurs empreintes, donc vu l'écartement des doigts exigé généralement par ces intervalles, l'approximation de la correspondance réalisé par les contacts d'une main moyenne est déjà un perfectionnement qu'a son importance par rapport à l'agencement des mouvements.“²

¹ Marie Jaëll, *l'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*, Paris, 1904, S. 16-17

² Marie Jaëll, *le mécanisme du toucher*, Paris, 1897, S. 89.

14.5.15 Die Vibrationsgefühle

Marie Jaëll spricht nicht nur von den konstanten Vibrationsgefühlen, die beim Klavierspiel wahrgenommen werden können, sondern auch von den stärkeren Gefühlen, die noch in den Nägeln zu spüren sind, wenn man einen Druck realisiert:

„Chez ceux qui l’ont acquise volontairement cette harmonie correspond non seulement à des sensations de vibrations constantes perçues dans toute l’étendue des phalanges, mais il s’y joint aussi des sensations plus intenses encore éprouvées, dans les ongles, telles qu’on les éprouve réellement quand on réalise une pression.“¹

12.5.16 Der Blick und die Armbewegungen

Beim Spiel beobachtete Marie Jaëll ihren Blick, während sie einen Spiegel vertikal hinter die Tasten gesetzt hatte und herauszufinden versuchte, ob die Bewegungen ihres Blicks frei oder mit Zwang zu den Bewegungen der Hände und der Arme passten, die durch Hin- und Herbewegungen auseinandergingen und sich näherten.

Dank dieser Analyse hat sie festgestellt, dass das Verhalten ihres Blicks viel besser als das ihrer Arme den musikalischen Rhythmen entsprach, die sie in ihrem musikalischen Gedanken fühlte und die sie in ihrem Spiel verursachen wollte.

Also, anstatt ihren Blick den Hin- und Herbewegungen ihrer Arme entsprechend sich bewegen zu lassen, bewegte sie im Gegenteil ihre Arme der Bewegung ihres Blicks entsprechend.

Unter diesem Einfluss wandelte sich sofort der rhythmische Charakter der Versetzung ihrer Arme um. Sobald sie die Bewegungen ihres Blicks zu imitieren versuchte, war es für sie notwendig, die Geschwindigkeit der Bewegungen ihrer Arme zu variieren.

Im Prinzip müssen die Arme ihre Bewegungen verlangsamen sobald sie auseinandergehen und ihre Bewegungen beschleunigen, sobald die Arme sich nähern:

¹ Marie Jaëll, *l’intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*, Paris, 1904, S. 77

„C'est en plaçant verticalement derrière les touches un miroir, s'étalant sur toute l'étendue du clavier, que j'ai cherché à me rendre compte si, pendant l'interprétation d'une oeuvre musicale, la marche de mon regard s'adaptait librement ou avec contrainte, dans le miroir à la marche des mains et des bras qui s'écartent et se rapprochent par des mouvements de va-et-vient, selon les directions différentes communiquées à l'échelonnement des notes. Grâce à cette analyse, j'ai constaté que l'allure de mon regard était entravée par cette tentative de fusion ; son allure correspondait infiniment mieux que celle de mes bras aux rythmes musicaux que je sentais inhérents à ma pensée musicale et que j'aurai voulu provoquer dans mon jeu.

Donc au lieu de laisser mon regard se guider en suivant les mouvements de va-et-vient de mes bras, j'ai laissé au contraire, mes bras se guider en suivant le mouvement de mon regard. Sous cette influence, le caractère rythmique de leur déplacement s'est aussitôt transformé. Dès que j'ai tâché d'imiter l'allure de mon regard, la nécessité de varier sans cesse la vitesse des mouvements par lesquels mes bras se déplaçaient m'a paru évidente.

Donc, comme les pulpes produisent, dans l'interprétation musicale, les manifestations auditives harmonieuses au moyen des surfaces à travers lesquelles les perceptions des dimensions sont grandissantes ou diminuantes, les bras doivent en principe, ralentir leurs mouvements à mesure qu'ils s'écartent, et les accélérer à mesure qu'ils se rapprochent, afin d'établir à leur tour les rapports des oscillations rythmiques dans l'espace qu'ils parcourent.¹

12.5.17 Der Abstand zwischen den Noten

Marie Jaëll macht uns darauf aufmerksam, wieviel in unserer derzeitigen musikalischen Schrift die Augen mehr Sachen wahrnehmen als man weiß. Denn wenn einige Spieler ungerechtfertigte Stockungen im Bewegungsablauf einführen, während dessen ihre Finger einige Passagen ausführen, kann dieses Stocken genau bestimmten konventionellen Entfernungen entsprechen, die in der Notenschrift vorkommen.

Für das Auge produziert der Abstand die Verspätung für das Ohr. Wenn zum Beispiel in einer Passage von Sechzehnteln der Abstand zwischen der vierten Note und der fünften Note, zwischen der Achten und der Neunten, zwischen der zwölften Note und der dreizehnten Note größer ist als die anderen Noten, übersetzen die Finger unbewusst den Abstand, der durch das Auge wahrgenommen wurde, in Form einer Verspätung in das Niederdrücken der Tasten:

¹ Marie Jaëll, *l'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*, Paris, 1904, S. 93-94

„En faveur de la possibilité d’une éducation de ce genre, il est à noter combien, dans notre écriture musicale actuelle, l’œil perçoit plus de choses qu’on ne sait. Car, si certains exécutants introduisent des arrêts injustifiés entre les mouvements successifs par lesquelles leurs doigts exécutent certains traits, c’est que ces arrêts peuvent précisément correspondre à certains écartements conventionnels admis dans la gravure des notes. L’écart pour l’œil produit le retard pour l’oreille. Ces rapports faux dont les exemples sont multiples, se produisent lorsque dans un trait de seize doubles croches, par exemple, l’écart est plus grand entre les 4^e et 5^e, les 8^e et 9^e, les 12^e et 13^e notes, qu’entre les autres notes. L’œil s’accroche à ces différences, et les doigts traduisent inconsciemment l’écart perçu par l’œil, sous forme d’un retard dans l’enfoncement des touches.“¹

Man glaubt, dass durch den Abstand von Notengruppen die Lektüre der Musik vereinfacht werde, ohne sich an dem antimusikalischen Element zu stören, das sich in bestimmten Fällen während dem Vorspiel entwickelt. Man ist weit davon entfernt anzunehmen, dass ein kleiner Abstand in der Notenschrift, der in einer Notenpassage eingeführt wurde, das Auge ungünstig beeinflussen könnte, und dass dieser auch das Ohr ungünstig beeinflussen würde:

„On introduirait entre les notes un élément élastique infiniment plus subtil que celui inhérent aux mesures uniformes de l’écriture, même déduction faite de ses imperfections surajoutées inconsciemment. Car, par les genres d’écartement de groupes de notes, on croit faciliter la lecture musicale, sans se douter de l’élément antimusical qui, dans certains cas, s’en dégage pour l’interprétation, parce qu’on ignore la fusion des perceptions des sens et l’unification d’action qui s’en dégage.

On est loin de supposer qu’un faible écartement supplémentaire introduit dans la gravure d’une série de notes puisse influencer défavorablement l’œil, et que cette influence transmise aux touches par les mouvements des doigts finit par influencer non moins défavorablement l’oreille.“²

12.5.18 Wiederholung der gleichen Taste

Bei Wiederholung der gleichen Taste ist der oft verwendete Fingerwechsel zu vermeiden, weil man besser zwei aufeinanderfolgende Anschläge tun kann, ohne dass der Finger die Taste völlig hochkommen lässt, indem er ständig auf ihr ruhen bleibt. So fordert es Marie Jaëll.

¹ Marie Jaëll, *l’intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*, Paris, 1904, S. 96

² *Ibidem*, S. 97.

Beim wiederholten Anschlag derselben Taste ist es allgemein verbreitet, die gleiche Taste mit verschiedenen Fingern niederzudrücken.

Mit Marie Jaëll wird die Taste von dem Finger gar nicht verlassen, indem der niederdrückende Finger in ständiger Berührung mit der Taste bleibt, ohne dass der betreffende Finger seinen Platz auf der Taste verändert.

Während der aufeinanderfolgenden Anschläge hat der anschlagende Finger seine Anfangstellung eingenommen, damit die Bewegung, die zum Hochgehenlassen der Taste erforderlich ist, vollständig erfolgt.

Durch diese Verfahrensweise vermeidet man die Unterbrechung des Klangs, die oft durch die Fingeränderung als auch die Verspätung des zweiten Anschlags verursacht wird, auch wenn die zwei aufeinanderfolgenden Anschläge mit Schnelligkeit ausgeführt werden sollen. Aber diese aufeinanderfolgenden Anschläge, die durch denselben Finger gemacht werden, erfordern Geschmeidigkeit und Zartheit.

So sind die Bewegungen kleiner und in ihrer klanglichen Auswirkung zarter. So kann das Legatospiel erzeugt werden:

„L'usage de changer de doigt pour jouer deux fois une même note est si généralement répandu parce qu'on ignore avec quelle facilité on peut, sans laisser entièrement remonter la touche agencer deux attaques successives faites par un seul doigt.

Par ce procédé, on évite à la fois l'interruption de la sonorité souvent occasionnée par le changement de doigt et le retard de la seconde attaque, si les deux émissions successives doivent être réalisées avec rapidité. Mais ces contacts consécutifs faits par le même doigt exigent des attaques souples, c'est-à-dire certaines modifications de contacts.“¹

12.5.18 Der Gehörsinn

Der Gehörsinn kann durch die Verschiedenartigkeit des Anschlags entwickelt werden. Das Gehör wird sich dadurch entwickeln, dass man fähig ist, jeden Ton auf verschiedene Weise anzuschlagen. Marie Jaëll sagt dazu:

¹ Marie Jaëll, *le mécanisme du toucher*, Paris, 1897, S. 114.

„Bei der praktischen Anwendung dieser Theorie, wird man durch die Verschiedenartigkeit der Fingerbewegungen dahin kommen, dem schwächsten, ja sogar einem mißgebildeten Gehör eine Verschiedenartigkeit der Tonwahrnehmung zum Bewußtsein zu bringen.

Aber es handelt sich nicht mehr darum, dieses Resultat einfach durch Berührung verschiedener Tasten zu erreichen: es muß durch die unendlich verschiedenartige Berührung derselben Taste erreicht werden. Ehe man sich also bemüht, die Verschiedenheit der Töne zu unterscheiden, sollte man sich bemühen, die Verschiedenheit der Klangfarbe jedes einzelnen Tones zu unterscheiden; denn diese Unterschiede stehen in engem Zusammenhang mit der Ausbildung der verschiedenartigen Tastberührungen, welche das Anschlagsstudium hervorruft.“¹

12.5.19 Die Kunst der Pedalisierung

Mit der Kunst der Pedalisierung kann der Spieler sein musikalisches Talent beweisen. Beim Niederdrücken des Pedals ist man fähig, den Ausdruck des Klaviers durch die Bindung der Noten, die Verlängerung der Töne, die Erweiterung der Harmonie und die Hervorhebung von Betonungen zu erhöhen.²

Das Niederdrücken und das Aufheben des Fußes müssen schnell geschehen. Marie Jaëll gibt in ihrem Buch „Die Musik und die Psycho-Physiologie“ einige Grundregeln für eine präzisere Anwendung des Pedals:

„Am besten ist es, das Pedal prinzipiell ebensolange zu nehmen wie es aufzuheben ... Man glaubt ziemlich allgemein, daß es genügt das Pedal kurz vor dem Wechsel der Harmonie zu heben, um die unharmonische Verschmelzung der Akkorde zu verhindern. Man muß aber im Gegenteil den allgemeinen Wohlklang einer Harmonie vermindern, ehe man ihr eine andere folgen läßt; wenn also dieselbe Harmonie während eines Taktes festgehalten wird, so müßte man prinzipiell das Pedal nur während zwei Drittel des Taktes nehmen; wenn eine Harmonie nur den halben Takt vorhält. müßte man sich des Pedals nur für ein Viertel des Taktes bedienen. Die Klarheit der Harmoniefolge, diese so wichtige Stütze des musikalischen Spiels, wird dadurch erreicht.“³

Sie macht schließlich die Bemerkung, dass die schlechten Spieler sich unklar machen, da sie sich instinktiv des Pedals bedienen, um ihre Fehler zu verdecken.⁴

¹ Marie Jaëll, *Die Musik und die Psycho-Physiologie*, Paris, 1893, S. 51-52.

² *Ibidem*, S. 106.

³ *Ibidem*, S. 109-110.

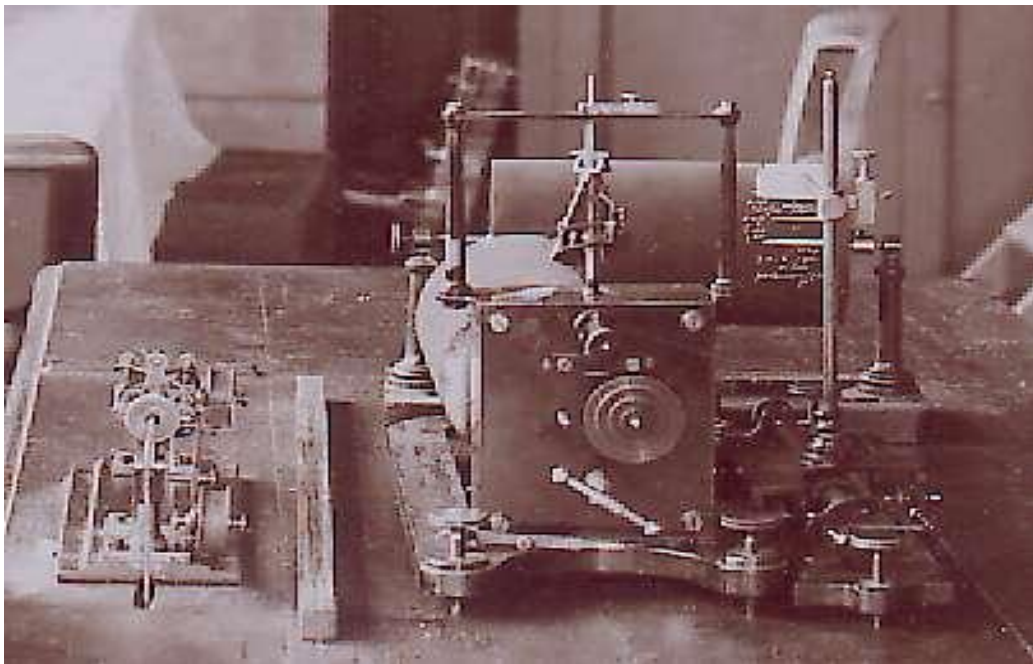
⁴ *Ibidem*, S. 112.

12.5.20 Das Üben

Marie Jaëlls Meinung nach, was die Übezeit betrifft, ist man geneigt, täglich ein bis zwei Stunden zu üben. Man darf auf keinen Fall drei Stunden überschreiten und sollte die Übezeit gegebenenfalls auf drei gleiche Zeiträume verteilen und jedes Mal nur eine Stunde hintereinander arbeiten.¹ Sie warnt auch vor der Fruchtlosigkeit des langen Übens:

„Mit 1½-2 Stunden täglicher Übung des Anschlags kann man den Mechanismus des Pianisten so ausbilden, daß er die schwersten Werke korrekt spielen kann; wenn als Maximum zum Üben 3 Stunden täglich angesetzt werden, so können sie nur dann von nutzen sein, wenn sie in zwei oder drei Abschnitte geteilt werden, um die Fruchtlosigkeit des langen Übens zu vermeiden.“²

Mithilfe von Dr. Charles Féré (1897-1907) konnte Marie Jaëll nachweisen, dass das Üben über zwei Stunden pro Tag unproduktiv sei. Sie konnte die Schnelligkeit des Fingers mit einem Gerät analysieren, mit dem sogenannten Chronomètre d'Arsonval.³



¹Marie Jaëll, *Die Musik und die Psycho-Physiologie*, Paris, 1893, S. 40-41.

²*Ibidem*, S. 63.

³J.C Ingelaere., *Marie Jaëll de l'art du piano à la science du toucher*, Online im Internet: <http://perso.wanadoo.fr/jc.ingelaere/jaell/expofr/labo.htm> (Stand: 03.06.02)

Durch die ausschließliche Anwendung dieses Geräts im Labor von Dr. Féré wurden die folgenden Fähigkeiten, wie die harmonische Ausbildung des Tastsinnes, das Gehör, das musikalische Gedächtnis untersucht. Die Fähigkeiten sollten den Schüler im Verständnis des Klavierspiels vorwärts bringen:

„J’ai cherché les mouvements justes et par ces mouvements, j’ai trouvé l’harmonie du toucher, la mémoire musicale, le perfectionnement de l’oreille, toutes les facultés qui semblent sommeiller en chacun de nous. Ces mouvements ont sans cesse été contrôlés expérimentalement au laboratoire du Dr. Féré à Bicêtre. Poursuivies à travers une dizaine d’années, ces expériences chronométriques ont établi le fait imprévu que les mouvements des doigts automatisés subissent des retards qui font ressembler certains pianistes à des arriérés, à des faibles d’esprit - tandis qu’au contraire, le mouvement pensé, le mouvement juste, accélère, à mesure qu’il se perfectionne, les temps de réaction de manière à permettre à mes élèves, de répondre au signal du chronomètre avec une précision acquise seulement par de fortes intelligences.“¹

Die Experimente zeigten, dass wenn die körperliche Ermüdung eintrat, sich als Folge die Reaktionen der Muskeln verlangsamen:

„Jaëll asserted that practicing over two hours a day was counter productive. This she and Charles Féré (a doctor at the Hospice Bicêtre from 1897-1907) proved by testing the quickness of the finger with a device called a Chronomètre électrique d’Arsonval. The experiments showed that fatigue brings on slower reactions. Therefore, systematic study would help reduce fatigue and be a more efficient means of learning the piano.“²

Die Pianisten sollten aufhören zu üben, denn Marie Jaëll hielt es für einen Fehler zu üben, wenn man müde ist:

„Da es beim Klavierspiel vor allem darauf ankommt, die Verzögerung zwischen dem geistigen Befehl und der praktischen Ausführung der Bewegung verringern, so sollte man

¹ *Hélène Kiener, Marie Jaëll, Problèmes d’esthétique et de pédagogie musicales, Paris, 1952, S. 72.*

² *Lea Schmidt-Rogers, Information about composer-pianist Marie Jaëll, Online im Internet: <http://www.inetworld.net/piano1/jaell.htm> (Stand: 24.01.02)*

unbedingt aufhören zu üben sobald die Muskeln langsamer reagieren, um die Fehler zu vermeiden, die aus diesen Bedingungen des Studiums entstehen.“¹

Marie Jaëll sagte selbst, dass die Pianisten, die glaubten, dass die Unabhängigkeit der Finger durch lange Übungen und durch andauernde harte Muskelarbeit entwickelt werden könnte, unrecht hätten. Für sie war das schlicht Unsinn. Eine gleiche Kraft für alle Finger zu erwerben, sei unerreichbar.

Für Marie Jaëll ist es auch ein Irrtum zu glauben, es sei nötig, bruchstückweise zu üben, indem man einzelne Stellen unzählige Male wiederholt. Eine solche Übung könne eine verhängnisvolle Wirkung auf das musikalische Gedächtnis haben.²

Sie übte manchmal ohne eine einzige Taste anzuschlagen. Sie versuchte die Musik ohne Klavier zu denken. Dafür hatte sie die Gewohnheit, sich vorzustellen, auf einem gedachten Klavier zu üben:

„Ich habe dabei sozusagen ein gedachtes Klavier vor mir, auf dem ich in Gedanken spiele. Ich stelle mir alle Bewegungsempfindungen beim Anschlag durch die Muskeltätigkeit vor, welche sich nicht über die Finger auf die Hand, sondern über den ganzen Körper erstreckt.“³

Sie machte dann die folgende Beobachtung, dass es viele Klavierspieler gebe, die sich selbst beim Üben nicht hören können, weil sie nicht gelernt haben, die Musik richtig zu denken:

„Die Kunst des Zuhörens ist nicht nur für den Hörer nötig, sondern vor allem für den Spieler, damit er selbst sein Spiel hören lerne. Um ein vorzüglicher Spieler zu sein, muß man vor allem ein vorzüglicher Hörer sein.“⁴

¹ Marie Jaëll, *Die Musik und die Psycho-Physiologie*, Paris, 1893, S. 65.

² *Ibidem*, S. 114.

³ *Ibidem*, S. 123-124.

⁴ *Ibidem*, S. 137.

12.5.21 Der Vortrag

Man soll auch sein Hauptaugenmerk auf die Kunst des Vortrags richten, die auf den folgenden Grundlagen ruht: erstens sollte der Pianist eine schöne Klangfarbe erzeugen können, zweitens sollte er viele Kenntnisse der Harmonielehre haben. Drittens sollte er eine Vorstellung vom Rhythmus haben.

Wenn alle drei Grundlagen vorhanden sind, kann das musikalische Gefühl in dem Vortrag entwickelt werden. Jedoch muss sich das musikalische Gefühl individuell bilden. Das bedeutet, dass man nicht versuchen darf, andere Pianisten nachzuahmen:

„Man muß im Prinzip annehmen, - und hier stoßen wir auf die wichtige Frage der künstlerischen Individualität - daß alles Nachgeahmte an sich selbst unkünstlerisch ist. Man kann immer nur ganz oberflächlich den Vortrag eines anderen wiedergeben. Gewisse Merkzeichen können beibehalten werden, aber alles, was den Reiz, das Leben, die Persönlichkeit ausmacht, wird ausbleiben. Die Nachahmung ist in sich eine Negation des Ausdrucks, denn wir können nur das nach außen zeigen, was wir in uns haben, was uns zu eigen gehört.“¹

Eines ist bekannt, Marie Jaëll war eine große französische Pianistin, die das Musikalische mit den Tastenempfindungen zu verbinden versuchte und die das Klavierstudium von den technischen Übungen befreite. Franz Liszt sagte treffend, sie habe das Gehirn eines Philosophen und die Finger eines Virtuosen:

„Un cerveau de philosophe avec des doigts de virtuose.“²

¹ Marie Jaëll, *Die Musik und die Psycho-Physiologie*, Paris, 1893, S. 95-96.

² Eduardo del Pueyo, *Entretiens sur le piano et son enseignement*, Paris, 1990, S. 55.

Kapitel 13

Blanche Selva

13.1 Das Leben von Blanche Selva

Blanche Selva wurde am 29. Januar 1884 in Brive geboren. Vom jungen Alter an zeigte sie eine außergewöhnliche Begabung für das Klavierspiel. 1891 beschloss ihr Vater, nach Paris zu fahren, um einen guten Klavierprofessor zu finden.

Dort wurde Blanche Selva von Sophie Chéné übernommen, um auf die Eignungsprüfung des Pariser Konservatoriums vorbereitet zu werden, wo das zehnjährige Mädchen 1893 angenommen wurde. Im ersten Jahr verließ sie das Konservatorium wieder, der Grund bleibt aber unklar:

„En 1893, en limite d'âge, elle est admise en classe préparatoire où elle obtient à 10 ans et à l'unanimité, une première médaille d'or et est admise en 1^{ère} année d'où elle démissionne, car la „façon de faire“ du Conservatoire ne lui convient pas du tout.“¹

¹ *Guy Selva, Blanche Selva, Online im Internet: <http://www.musimem.com/biographies.html>, (Stand: 02.08.2003)*

Im Juli 1896 verließ die Familie Paris, um nach Genf umzuziehen. Am Tag ihres dreizehnten Geburtstags gab Blanche ihr erstes wirklich öffentliches Konzert in Lausanne. In Valencia traf Sie am Sonntag, den 6. August 1899 Vincent d'Indy. Dieser war sofort durch die künstlerischen Qualitäten ihres Spiels überzeugt und beeilte sich, in der berühmten Musikschule, der Schola Cantorum, für sie zu sprechen und sagte, dass Blanche Selva ein ganz bemerkenswertes angeborenes musikalisches Gefühl habe:

„Une jeune pianiste extrêmement remarquable et vous savez que je ne m'emballe pas sur les pianistes, qui est douée d'un sentiment musical inné tout à fait remarquable.“¹

13.2 Ihre Konzert- und Lehrtätigkeit

Am 12. Dezember 1901 wurde Blanche Selva zum Klavierprofessor an der Schola Cantorum ernannt. Diese Anstellung an der berühmten Schule war für sie eine wichtige Gelegenheit, um im musikalischen Leben von Paris hervortreten zu können.

Während dieser Periode gab sie eine große Anzahl von Konzerten in Frankreich und im Ausland, hauptsächlich in Belgien, in der Schweiz, in England und in Russland. Vincent d'Indy übertrug ihr die besondere Aufgabe, das musikalische Niveau der Zuhörerschaften in der Provinz anzuheben, was sie mit Leidenschaft durch zahlreiche Kurse und zur gleichen Zeit mit ihren Konzerte machte. Manchmal gab sie ein Konzert pro Tag. 1904 spielte Blanche in siebzehn Konzerten das Gesamtwerk von Bach, was heute noch eine Leistung ist, denn sie hatte nur sechs Monate gehabt, um sie vorzubereiten.

Ab 1921 unterrichtete Blanche Selva gleichzeitig am Konservatorium von Straßburg und am Konservatorium von Prag, ohne ihre Konzerttätigkeit aufzugeben. Im Jahre 1922 traf sie die schwierige Entscheidung, die Schola Cantorum zu verlassen, um sich dem Unterrichten besser widmen zu können. Sie machte dann im Jahre 1924 die Bekanntschaft von Joan Massià, einem jungen katalanischen Geiger, mit dem sie in der Folge die Mehrzahl ihrer Konzerte organisierte.

¹ Guy Selva, *Blanche Selva*, Online im Internet: <http://www.musimem.com/biographies.html>, (Stand: 02.08.2003)

Für Blanche Selva waren die dreißiger Jahre eine schlimme Zeit. Im November 1930 wurde sie während eines Konzertes von einer Lähmung angegriffen, die sie später daran hinderte in der Öffentlichkeit aufzutreten. Es waren gewiss die Anstrengungen ihrer stetigen Arbeit, in denen eine direkte Ursache davon lagen.

Von nun an widmete sich Blanche Selva ausschließlich dem Unterrichten. Die Anzahl ihrer Schüler stieg so stark, dass sie anfangs ihnen Anweisungen durch Korrespondenz zu übermitteln und ihnen Übungen zu geben, die eigens für jeden von ihnen geschrieben wurden.

13.3 Ihre Veröffentlichungen

Schon während ihrer aktiven Zeit als Konzertpianistin hatte sie begonnen, Überlegungen über die Kunst und die Technik des Klaviers anzustellen. Im Jahre 1913 schrieb sie ein seither vielzitiertes Buch über die Sonate, das noch heute kein Äquivalent hat.¹

Andere Bücher sind hier zu erwähnen, besonders ihre Klavierschule „L'enseignement musical de la technique du piano“, die im Jahre 1925 vollendet wurde, ferner eine Biographie des Komponisten Déodat de Séverac, die 1930 verfasst wurde:

„La sonate, Paris 1913 ; Quelques mots sur la sonate, Paris 1914 : L'enseignement musical de la technique du piano, 3 vol., Paris 1922-25 ; Les sonatas de Beethoven, Barcelone 1927 ; Déodat de Séverac, Paris 1930.“²

Im November 1942 ging sie in ein Krankenhaus, da bei ihr Krebs festgestellt wurde. Sie starb am 2. Dezember.

13.4 Der Inhalt der Klavierschule

Blanche Selva erklärt, dass der Unterricht nur mündlich sein könne. Die Bücher dienen nur als Hilfsmittel des lebendigen Unterrichts. Es sei also falsch zu behaupten, dass man den Klavierlehrer entbehren könne:

¹ Guy Selva, *Blanche Selva*, Online im Internet: <http://www.musimem.com/biographies.html>, (Stand: 02.08.2003)

² Marc Honneger, *Dictionnaire de la Musique, les hommes et leurs œuvres, L-Z*, Paris, 1979, S. 1032.

„Un point capital, en effet, ne peut être communiqué sans contact immédiat : la sûreté du coup d’œil, du diagnostic, *la formation du jugement du professeur*. Pour savoir s’il *sait apprécier* la réalisation de l’élève et comprendre le sens réel de ce que le livre lui dit, il faut le voir à l’œuvre dans son enseignement. C’est pourquoi, comme il est dit dans la préface du 1^{er} tome de cet ouvrage, l’enseignement ne peut être qu’oral. Les livres sont faits pour être les auxiliaires de l’enseignement vivant. Prétendre se passer du contrôle personnel est erroné.“¹

Sie war sich also dessen bewusst, dass es unmöglich sei, dass es für alle eine einzige Klavierschule gebe. Trotzdem hat sie eine Klavierschule unter dem Titel „L’enseignement musical de la technique du piano“ veröffentlicht und bekennt, dass jeder seine eigene Persönlichkeit habe, und diese sei es zuerst, die man in Erwägung ziehen müsse, damit der Unterricht wirksam sein kann:

„Il est impossible, disent quelques-uns de ces écervelés, qu’il y ait *une* méthode bienfaisante pour *tous*. Chacun a sa personnalité et c’est d’abord elle qu’il faut prendre en considération pour que l’enseignement puisse être fécond.“²

Blanche Selva behauptet nicht, dass ihre Klavierschule die beste sei, um gute Ergebnisse zu erreichen. Sie bekennt aber, dass nur wenige Leute ein gutes Ergebnis erreichen können. Ganz wenige Leute hätten die Eigenschaften, die für die künstlerische Entwicklung notwendig seien, wenige auch die Ausdauer, um bis zur wahren Hervorhebung ihrer Talente zu gehen.³

Gute Fortschritte können sichtbar werden vorausgesetzt, dass man alles tue, was in der Klavierschule von Blanche Selva dargelegt ist. Ihre Klavierschule sei das Ergebnis der Erfahrung, die auf dem künstlerischen Sinn und der Forschung basiert. Sie sagt, dass die Ergebnisse konstant seien. Das hing mit der Treue der Professoren und Schüler zusammen, die genau machten, was sie gesagt hat, und nichts anderes:

„*Les résultats ont été constants, en proportion de la fidélité avec laquelle professeurs et élèves ont fait ce que nous avons dit, et rien que ce que nous avons dit.*“⁴

Blanche Selva schreibt auch, dass mithilfe ihrer Klavierschule ein Maximum des Fortschritts, der gemacht werden kann, in einem Minimum von Zeit zu erreichen sei:

¹ *Blanche Selva, L’enseignement musical de la Technique du Piano, Paris, 1922, S. 33.*

² *Ibidem, in der Vorrede.*

³ *Ibidem, in der Vorrede.*

⁴ *Ibidem, in der Vorrede.*

„C'est aussi pourquoi, au contraire, le travail, fait d'après la réalité corporelle est rapide et fécond, atteignant dans le minimum de temps, le maximum de résultat.“¹

13.4.1 Die Entspannung und Spannung der Muskeln

Für Blanche Selva ist das Erlernen der Handbewegungen die unentbehrliche Bedingung, um das Klavierspielen zu beherrschen. Darum müsse jeder Student wissen, dass das Studium der Anschlagsarten und der Handbewegungen nötig sei.

„Pour tout ceci, qui contient toute la diversité du toucher, tout le déploiement du jeu en étendue et en rapidité, c'est l'éducation des *mouvements* qui est l'indispensable condition de réalisation.“²

In dem vorangegangenen Abschnitt ihrer Klavierschule zeigt Blanche Selva, dass man also alle Bewegungen lernen muss, die für das Klavierspiel notwendig sind. Alles was die Muskelbewegungen betrifft, geht auf zwei grundlegendere Dinge zurück: Zwei Begriffe müssen hier erwähnt werden. Der eine ist der der Muskelentspannung und der andere angedeutete Begriff ist der der Muskelspannung. Beide sind die zwei hauptsächlichen Grundsätze aller Handbewegungen. Sie sind praktisch untrennbar.

In der Tat ist ohne Muskelentspannung jede Klaviertechnik furchtbar, und ohne Muskelspannung kann man die Bewegung nicht verwirklichen. Die große Kunst des Klavierspielens besteht darin, Spannung und Lösung der Muskulatur nacheinander zu erhalten. Der Wille kann auf der Stelle einzelne Muskelgruppen gespannter oder auch lockerer machen.

Blanche Selva gibt in ihrer Klavierschule eine genauere Beschreibung der Muskelentspannung und der Muskelspannung und betont, dass alles im Leben wie in der Bewegungen unseres Körpers zu zwei Sachen zurückkomme: 1. sich aufzugeben, 2. zu wollen.

„En résumé, décontraction musculaire et immobilisation volontaire innervée sont les deux pôles essentiels de toute éducation et de toute technique. Tout, dans la vie morale comme dans l'usage de notre corps revient à ces deux choses fondamentales : 1° s'abandonner, 2° vouloir.“³

¹ *Blanche Selva, L'enseignement musical de la Technique du Piano, Paris, 1922, in der Vorrede.*

² *Ibidem, S. 10.*

³ *Ibidem, S. 18.*

Es ist allgemein anerkannt, dass sich die heutige Klaviertechnik auf die Idee von Entspannung und Anspannung gründet. Für manchen Klavierpädagogen sei ein besseres Wort als Entspannung Elastizität.¹

Nachdem man die elementaren Bewegungen erkannt hat, macht uns Blanche Selva darauf aufmerksam, inwiefern das Körpergewicht im Klavierspiel auch eine große Rolle spielt. Man muss sich des Körpergewichts bedienen, das in Zusammenhang mit dem Klavierspiel die erste Bedingung für einen schönen Klang liefert. Demnach tritt das Gewicht des Arms als ein wesentliches Element beim Klavierspiel auf.

Als oberster Grundsatz gelte: die Entspannung der Muskulatur. Auch wenn das Gewicht des Arms fühlbar ist, sehe man besonders darauf, ob die Hand einen lockeren schweren Arm immer trägt.

Hier fängt Blanche Selva an, den Fachausdruck „Entspannung“ genauer zu untersuchen. Sie beschreibt was man zu tun hat, um eine Muskelentspannung zu verwirklichen. Man muss versuchen, das Gewicht des Körpers freizusetzen und den Gesetzen der Schwerkraft zu folgen. Der Arm soll nicht steif gehalten werden. Die Armbewegungen müssen ungezwungen mit den entsprechenden Hand- und Fingerbewegungen zusammenfließen. Der Arm muss locker sein und muss erscheinen als ob er sein Gewicht auf die Tasten wirken lasse.

Blanche Selva nennt im Gegenteil die Reaktion gegen die Schwerkraft: die Spannung der Muskulatur, das heißt wenn man das Armgewicht zu tragen versucht. Die Muskelspannung erlaubt also dem Körper zu reagieren, gegen das Gesetz der Schwerkraft. Sie ist deshalb notwendig für jede Bewegung.

Von Anfang an muss die Muskelentspannung gepflegt werden. Dies ist relativ leicht bei Kindern, die von Natur aus lockere Hände haben. Es ist aber nicht so einfach bei Erwachsenen. Die Muskelentspannung muss also zuerst erworben werden, obwohl sie die Gegenseite der Bewegung ist, ist sie trotzdem erforderlich für den künftigen Erwerb der Bewegung.

Die Muskelspannungen, die die Bewegung verwirklichen, müssen in der Tat an dieser angemessen sein. Falsche Spannungen machen sogar die Muskeln ganz ungeeignet, die gewollte Bewegung auszuführen und sind außerdem gefährlich, was die Widerstandskraft des Fingers betrifft:

¹ *Louis Kentner, Das Klavier, o.J., S. 64.*

„L'obéissance corporelle à la loi de la pesanteur a pour élément essentiel l'*inertie musculaire*.

La réaction contre cette même loi de la pesanteur a au contraire, pour facteur premier la *contraction musculaire*.

Comme, au piano, il importe avant tout d'être en contact avec l'instrument, c'est l'inertie corporelle, la décontraction, qui doit être acquise tout d'abord. De plus, quoiqu'elle soit le côté négatif du mouvement, elle n'en est pas moins indispensable à sa future acquisition. Les contractions musculaires réalisant le mouvement à sa future acquisition. Les contractions musculaires réalisant le mouvement doivent être, en effet, appropriées à celui-ci. De fausses contractions rendent même les muscles tout à fait inaptes à former le geste voulu et sont, de plus, dangereuses, quant à la santé du membre intéressé.¹

Ganz deutlich scheint die Tatsache zu sein, dass die Spannung der Muskeln nicht ausreichend ist. Die Muskeln, die an der Bewegung beteiligt sind, sollten gespannt und doch entspannt und gelockert bleiben. Während die anderen Muskeln, die nichts zu tun haben, unaktiv bleiben müssen.

Es ist die Muskelentspannung, die die Bewegung von allen unnötigen Spannungen befreit, die nicht an der Bewegung angemessen sind, die man verwirklichen will. Sie ist also unentbehrlich und muss vor allem ausgeübt werden.

Man sehe darauf, ob der Arm überflüssige Bewegungen in den Fingergelenken mitmacht oder das Handgelenk sich versteift. Blanche Selva behauptet, dass man durch die Muskelentspannung und Muskelspannung die Bewegung verfeinern kann.

Man kann durch die Entspannung die Steifheit der Muskeln bekämpfen und gleichfalls wird die Muskelschwäche durch die Spannung verschwinden:

„On le voit, la raideur et la faiblesse sont deux incapacités qu'il faut remplacer par les aptitudes contraires.

La raideur déjà combattue par la décontraction, le travail rythmique des diverses formes de mouvements achève de la vaincre. Quant à la faiblesse musculaire, c'est l'*immobilisation dans la contraction et la tension* qui la fait disparaître ...²

¹ Blanche Selva, *L'enseignement musical de la Technique du Piano*, Paris, 1922, S. 3.

² *Ibidem*, S. 4-5.

Natürlich gibt es dafür viele Übungen, die dazu nützlich sein können, um schwache Muskeln zu kräftigen und steife Muskeln in ihren natürlichen Zustand der Entspannung zu versetzen. Die große Kunst bestehe darin, Spannung und Entspannung der Muskulatur in fortwährender Bewegung zu erhalten.¹

Besonders zu beobachten ist das Handgelenk. Anscheinend muss das Handgelenk zwischen Spannung und Entspannung wechseln können. Das Handgelenk ist dann so zu halten, dass es mit einem möglichst freien und lockeren Armgewicht in lockerer Lage ist, wobei der Arm ruhig gehalten wird. Die Finger müssen also das Gewicht des Arms ertragen können.

13.4.2 Der Grundsatz aller Bewegungen

Es ist sehr wichtig den folgenden Grundsatz aller Bewegungen zu lernen und anzuwenden: Um einen Finger bewegen zu lassen, oder um eine gewisse Handstellung beizubehalten, sind zuvor wichtige Gedanken zu machen. Zum Beispiel: um den ganzen Arm bewegen zu lassen, muss man an den Ellenbogen denken; um den Unterarm bewegen zu lassen, muss man an das Handgelenk denken; um den ganzen Finger bewegen zu lassen, muss man an das Fingergrundgelenk denken; Blanche Selva fügt dann hinzu, dass man an das Knie denken muss, um den Schenkel bewegen zu lassen:

„Il est inutile de faire à l'élève un cours d'anatomie, mais il est indispensable de lui apprendre comment il peut aisément gouverner son corps. *Pour l'usage*, il faut bien connaître et appliquer les principes suivants : Pour faire mouvoir un membre, ou pour conserver une position acquise, *il faut concentrer sa volonté dans l'articulation qui suit celle que l'on veut faire mouvoir* (le point de départ s'entendant toujours du cerveau).

Pour faire mouvoir ou soutenir le bras entier, il faut penser dans le coude ;

-	-	-	l'avant bras	-	-	-	le poignet ;
-	-	-	la main	-	-	-	l'articulation métacarpo-phalangienne ;
-	-	-	le doigt entier	-	-	-	la 1 ^{re} articulation du doigt ;
-	-	-	la phalange	-	-	-	la 2 ^e articulation du doigt ;
-	-	-	la phalangelette	-	-	-	à l'extrémité du doigt ;
-	-	-	la cuisse				
-	-	-	ou jambe entière	-	-	-	dans le genou ;
-	-	-	la jambe	-	-	-	la cheville ;
-	-	-	le pied	-	-	-	l'articulation métatarso-phalangienne ;

etc., etc.²

¹ Josef Pembauer, *Von der Poesie des Klavierspiels*, in: *Pianopädagogik*, hrsg. v. Ludwig Striegel, Bd V, 1998, S. 10.

² Blanche Selva, *L'enseignement musical de la Technique du Piano*, Paris, 1922, S. 12.

Doch sei klargestellt, dass die Bewegung nicht nur im Gelenk geschieht, das folgt was man tatsächlich bewegen will, sondern es ist auch notwendig die Gedanken darauf zu richten, in welcher Richtung die Bewegung tatsächlich ausgeführt werden soll. Man muss an die Richtung der Bewegung denken.

Wenn man also den Arm nach vorne bewegen will, wird jetzt die Hand eine Neigung nach vorne annehmen. Die Bewegung sollte von der hinteren Seite des Ellenbogens ausgehen, indem man vorher an die hintere Seite des Ellenbogens denkt.

Wenn man den Arm rückwärts bewegen will, geht die Rückwärtsbewegung von der vorderen Seite des Ellenbogens aus.

Wenn man den Ellenbogen abspreizen will, geht die Bewegung von der inneren Seite des Körpers her. Wenn man ihn näher bringen will, sollte die Bewegung von der äußeren Seite des Armes ausgeführt werden:

„Et non seulement il faut penser à l’articulation qui suit celle que l’on veut faire mouvoir, mais encore, faut-il situer cette volonté *derrière le membre*, en calculant d’après le sens où on veut le mener.

Ainsi, le bras étant pendant, si on veut l’élever en le poussant devant soi, il faut mettre sa volonté *derrière le coude*.

Si on veut le pousser en arrière : volonté mise *devant* l’articulation du coude. Si on veut l’écarter : volonté mise au coude, *du côté du corps*. Si on veut le rapprocher : volonté mise au coude, *du côté externe du bras*.“¹

Bevor Blanche Selva mit der Erklärung der fundamentalen Handbewegungen beginnt, gibt sie für die Beherrschung der Handstellungen und der Handbewegungen zwei Übungen. Die beiden folgenden Übungen sind nach diesem Vorgang auszuführen:

1. Der Lehrer lässt selbst zunächst die Hand des Schülers bewegen, indem er sie sorgsam in die Hand nimmt, um deutlich das beteiligte Gelenk fühlen zu lassen. Er wird den richtigen Impuls geben, um die Bewegung auszuführen.

2. Wenn die Hand des Schülers genau dem Impuls des Lehrers gehorcht, bittet dieser dann den Schüler, dasselbe Gelenk mittels seiner anderen Hand bewegen zu lassen, wie er es selbst gemacht hat.

¹ Blanche Selva, *L’enseignement musical de la Technique du Piano*, Paris, 1922, S. 12.

Das beteiligte Gelenk des Schülers bleibt also immer noch passiv und nimmt den Impuls von der Außenseite. Er fühlt sich so in einem Zustand, der ihm noch unbekannt war. Aber, weil der Schüler sich mittels der anderen Hand bewegen lassen muss, ist er gezwungen, sich eine viel klarere und präziser auszuführende Bewegung bewusst zu machen. So wird sein Gehirn aktiv, das beteiligte Gelenk bleibt aber immer noch passiv:

„1° Le professeur fait mouvoir lui-même, tout d’abord, le membre de l’élève, *en le prenant soigneusement par les points moteurs*, de manière à faire *clairement sentir* les endroits intéressés. Il donnera ainsi une *première impulsion* dans la rectitude absolue du geste à faire.

2° Quand le membre de l’élève obéit très exactement à l’impulsion directrice du professeur, celui-ci demande alors à l’élève *de se faire mouvoir, à l’aide de son autre main*, comme il vient de le faire lui-même. Le membre intéressé de l’élève continue donc encore à rester passif et à *subir* l’impulsion et la forme par l’extérieur. Il apprend ainsi à *se sentir* dans un état qui lui était encore inconnu. Mais parce que l’élève doit, à présent, se faire mouvoir soi-même à l’aide de son autre membre, il est obligé de prendre une *conscience intellectuelle* beaucoup plus claire et précise du sens et de la situation du mouvement à exécuter. Ainsi son cerveau devient *actif* tandis que le membre intéressé reste encore *passif*, n’opposant pas à cette conception quelques résistances inconsidérées et nocives.“¹

Der Lehrer bittet dann den Schüler, die Bewegung aus dem beteiligten Gelenk auszuführen, wie man es normalerweise macht. Er zwingt dann den Schüler, mit dem notwendigen Willen und der vollen Aufmerksamkeit diese Arbeit zu machen, in absoluter Ruhe, und empfiehlt dem Schüler, die Arbeit nicht aufzugeben, solange er noch nicht die beiden Übungen mit Erfolg geübt hat. Diese Übungen sind von besonderer Wichtigkeit:

„Enfin, la conception intellectuelle et la situation physique étant devenues très vigoureuses et claires, le professeur demande alors à l’élève de réaliser le mouvement *par le membre intéressé seul*, comme il le faut pour l’exécution pratique du mouvement, en faisant usage de toute la science de conception et de la sensibilité de son organisme que le travail précédent lui a fait acquérir.

Obligé alors l’élève à tout l’effort d’attention et de volonté nécessaire, dans *le calme absolu* de l’esprit, il ne permet point à l’élève d’abandonner le travail voulu tant qu’il n’a pas obtenu la plus absolue correction de ce qu’il fait. *Ceci est capital.*“²

¹ Blanche Selva, *L’enseignement musical de la Technique du Piano*, Paris, 1922, S. 13.

² *Ibidem*, S. 14.

13.4.3 Die Wichtigkeit der Muskelspannung

Wie wichtig beim Klavierspiel die Muskelspannung ist, mag ein Beispiel aus Blanche Selvas Methode zeigen, bezüglich des nötigen Grades der Kraft, die man zu verwenden hat.

Dabei muss man eine kräftigere Entfaltung der ganzen möglichen Energie verlangen. Es sei hervorragend, den Schüler zu bitten, während der Muskelspannung die Augen zu schließen.

So hat der Klavierspieler schneller eine bessere Empfindung für die Muskelspannung. Der Schüler muss dann versuchen, den Zusammenhang dieses Gefühls mit dem Rest seines Körpers zu vertiefen, um schneller zu einem Zustand des Gleichgewichts und der Körperunabhängigkeit zu gelangen:

„1° Exiger, quand il s’agit de contraction ou d’innervation musculaire, *un déploiement de plus en plus vigoureux de toute l’énergie possible ...*

2° Il est excellent, pour favoriser la récollection des facultés, de demander à l’élève de fermer les yeux pendant l’immobilisation. Il arrive ainsi d’autant plus vite et mieux à prendre conscience de la sensation corporelle que comporte la position prise.

3° L’élève doit, par la suite, tout en maintenant fixe la position immobilisée, *s’attacher à relier la sensation de cette position avec le reste de son corps. C’est ainsi qu’il arrivera très vite à un état d’équilibre et d’indépendance corporelle ...*“¹

Auch später kann die Muskelspannung beim Einüben vom Crescendo und Decrescendo dienen. Man hat sich dabei daran zu erinnern, dass die Muskelspannung dem Ausdruck dienstbar sein kann.

Abgesehen davon, zeigt Blanche Selve uns, wie man ganz bestimmte Gefühle zum Ausdruck bringt und man lernt dadurch, bestimmte Tonstärken in die entsprechenden Gefühle umzudeuten. Aber diese Arbeit darf erst in der zweiten Phase der Studien unternommen werden.

Die normale Dauer einer Muskelspannung umfasst zehn Zählzeiten. Die Muskelspannung muss für den Erwerb der Stärke angewendet werden. Es ist die Verstärkungsverfahrensweise schlechthin.

Dabei muss die ganze Aufmerksamkeit auf das unbeweglich gemachte Körperglied gerichtet werden, um jedes Einsinken, jede Muskelentspannung, jede Abweichung zu verhindern.

¹ Blanche Selva, *L’enseignement musical de la Technique du Piano*, Paris, 1922, S. 14.

Am Anfang tritt, besonders bei schwachen oder sehr nervösen Menschen, mehr oder weniger während der Muskelspannung ein Zittern des Fingers ein. Es ist unnötig, sich darüber zu beunruhigen.

Dieses Zittern sei bei einigen fast notwendig, um die beste mögliche Spannung zu gewährleisten. Dieses Zittern stammt aus der Schwäche und verschwindet sobald die Muskelverstärkung sich verwirklicht.

Die Muskelspannung ist nichts anders als die Bewegung, die auf seinen höchsten Grad der Kraft erhöht wurde.¹

13.4.4 Das Studium des Rhythmus

Der ganze Unterricht des Klaviers und der Musik muss in Zusammenhang mit dem Studium des Rhythmus stehen. Das ernsthafte Studium des Rhythmus sei die Grundlage des Klavierspiels.² Die Vollkommenheit des Klavierspiels erfordert die Genauigkeit des Rhythmus, damit die Dauer der Töne exakt sei.

Man muss streng den Körper zwingen, sich nur zum gewollten Zeitpunkt zu bewegen, ohne die geringste Hetze in der Bewegung zu dulden. Eine solche Hetze in der Bewegung ist in der Tat eine Schwäche.

Dafür gibt Blanche Selva als Nachweis ein gutes Beispiel: Wenn man unabsichtlich schnell bergab geht, ist es selbstverständlich nicht aus Stärke, sondern aus Schwäche:

„C'est, en effet, que l'*impuissance* se manifeste par la *mauvaise vitesse*. Un exemple courant le met en lumière : Quand on descend vite, involontairement, une pente, ce n'est évidemment pas par force, mais par faiblesse.“³

Ohne Rhythmus gibt es keine wahre Kunst. Blanche Selva gibt hier eine rhythmische Gymnastik, um das Gefühl des Rhythmus⁴ zu entwickeln. Diese Gymnastik muss zuerst mit isolierten Fingern gemacht werden.

¹Blanche Selva, *L'enseignement musical de la Technique du Piano*, Paris, 1922, S. 15.

²*Ibidem*, S.18.

³*Ibidem*, S. 21.

Es ist eine Tatsache, dass nur während der absoluten Isolierung eines Fingers die ganze Vollendung der Ausführung erhalten werden kann. Danach werden die Übungen mit denselben Fingern und in derselben Richtung der Bewegung ausgeführt.

Schließlich macht man die Bewegungen eines Fingergelenks in der Richtung, die im Gegensatz zum anderen Fingergelenk steht, und führt sie mit verschiedenen Rhythmen aus.¹ Es versteht sich von selbst, diese Übung geschieht in der Weise, dass die Fingerendgelenke, die Fingermittelgelenke und die Fingergrundgelenke verwendet werden.

Man muss sich auch des Metronoms bedienen. Aber es handelt sich nicht darum, das Metronom für die Studien zu gebrauchen, wie die Mehrzahl das macht.

Eine solche Anwendung spielt keine Rolle bei der Entwicklung des rhythmischen Gefühls des Schülers und sein Gebrauch auf diese Art und Weise ist mindestens unnötig, wenn er nicht schädlich ist.

Einige Professoren lassen die Schüler beim Üben ganz laut zählen. Man muss auf eine gewisse Art, um den Rhythmus besser zu fühlen, anders lernen als so, wie man es gewöhnlich üben lässt, wie bei der Aufzählung der Taktzählzeiten.

Die Verwendung dieser Mittel ist gut und notwendig, aber unter der Voraussetzung, intelligent angewendet zu werden. Blanche Selva gibt dafür die erste zu machende Übung: das Gehen auf einem regelmäßigen Klopfen:

„Mais il ne s'agit pas d'employer le métronome comme le font la plupart de ceux qui s'en servent pour les études. Cet emploi-là n'a aucune action sur la formation du *sens rythmique* de l'élève, et son usage, de cette manière, est pour le moins inutile, quand il n'est pas nuisible. C'est aussi ce que l'on peut dire de la manie de certains professeurs de faire compter tout haut, pendant l'exécution. Il faut compter, d'une certaine manière, pour *apprendre à mesurer*, et de là à *rythmer*, mais il faut *apprendre à mesurer*, et c'est ce que l'énumération des temps ou subdivisions, comme on la fait pratiquer habituellement, n'est pas capable de faire.

L'emploi de tous ces moyens est bon, est nécessaire, mais à condition d'être intelligemment appliqué, et de tirer le fruit éducatif des sens humains qu'ils contiennent.

Les premiers exercices à faire sont : la *marche* sur un bruit régulier, les diverses manifestations d'accouplement métrique de l'esprit et du corps de l'élève avec un *mètre* donné.“²

¹ Blanche Selva, *L'enseignement musical de la Technique du Piano*, Paris, 1922, S. 24.

² *Ibidem*, S. 28.

Blanche Selva weist auf die Notwendigkeit hin, die Zählzeit in zwei gleiche Teile zu teilen, die erste Hälfte der vorbereitenden Bewegung wird „Anacrouse“ des Körpers genannt, die andere Hälfte betrifft die endgültigen Ausführung des Rhythmus.

Man geht für den Erwerb dieser unentbehrlichen körperlichen Ausführungsbasis folgendermaßen vor: man muss nicht nur die Zählzeiten laut vorsagen 1, 2, 3, 4. Sondern man muss ebenfalls die Hälfte dieser Zählzeiten darstellen. Also man muss laut sagen: 1 und 2 und 3 und 4 und 1 usw.:

„Ayant donc essayé de frapper avec précision, sans être sûrement parvenu à l'équilibre voulu, on démontre à l'élève la nécessité de *partager* intellectuellement *l'unité de temps* en deux parties égales, la moitié étant consacrée au *geste préparatoire*, appelé *anacrouse plastique* ou *corporelle*, (c'est-à-dire préparation d'accent par le corps) l'autre moitié à la réalisation définitive du rythme.

On procède, pour l'acquisition de cette indispensable *base d'exécution* corporelle, de la manière suivante :

L'esprit devant concevoir d'avance, c'est donc lui qu'il faut tout d'abord régler ; pour cela, sans faire aucun geste, recommencer le travail comme en a), mais au lieu de compter seulement les temps : 1, 2, 3, 4, L'élève doit énoncer, *très également, à moitié de la valeur, la subdivision binaire* de ce temps.

Ainsi : 1 et 2 et 3 et 4 et 1, etc.“¹

13.4.5 Vorbereitung des Rückens

Eine besondere Aufmerksamkeit beim Klavierspiel verdient der Oberkörper und der Rücken. Was nun folgt, ist hauptsächlich ein praktischer Ratschlag: man muss vor allem den ganzen Oberkörper, das heißt den Hals, den Rücken, und die Schultern vorbereiten, damit keine schädlichen Spannungen auftreten, die die Bewegungen lähmen könnten.

Man könne sich nicht vorstellen, wie viele Probleme beim Klavierspiel durch die unvorbereiteten Muskeln des Halses, des Rückens und der Schultern verursacht werden könnten.

Der Rücken hat eine große Bedeutung für das Spiel des Klaviers, da er sich als Stütze des schwingenden Oberkörpers gestalten kann. Der Oberkörper soll gerade aber nicht steif gehalten werden. Von Anfang an muss man sich angewöhnen so zu sitzen, dass man das Gefühl hat, entspannt und gelockert im ganzen Körper zu sein.

¹ Blanche Selva, *L'enseignement musical de la Technique du Piano*, Paris, 1922, S. 29.

Die Lockerheit des Rückens ist leicht bei Kindern, die den Vorteil haben, von Natur aus gelockert zu sein. Es ist aber nicht so einfach bei Erwachsenen, die bereits schlechte Spielmanieren und neue muskulare Gewohnheiten angenommen haben.

Selva bestätigt selbst, dass man erstaunt und schockiert sei, wenn man Pianisten beobachtet, wie die meisten einen steifen, leblosen Rücken hätten. Der schwache und trockene Klang ihres Spiels sei die Folge davon.

Der Rücken soll nach Selva die Bewegungen der Arme, des Handgelenks und der Finger ergänzen. Die Bewegungen des Rückens sollen ohne Steifheit mit den entsprechenden Armbewegungen zusammenfließen. Man soll sich sehr große Mühe geben, die Muskeln und die Rückenmuskeln geschmeidig zu halten.

Einerseits haben alle Bewegungen der Arme dort ihre unerschöpfliche Quelle; andererseits kann die falsche Spannung der Rückenmuskeln einen schädlichen Einfluss auf den Klang des Spiels haben.

Man bemerkt zum anderen ein konstantes Einsinken des Rückens. Manche neigen dazu, den Rücken zu beugen und die Schultern, wovon eine Erschlaffung des Spiels als auch ein nicht anmutiges Aussehen herrührt:

„La culture physique du dos a une grande importance pour le jeu du piano. D'une part, tous les mouvements des bras y ont leur source ; de l'autre, la contraction erronée des muscles dorsaux suspend en l'air la pesanteur brachiale, et supprime la plus riche masse sonore du jeu.

On est étonné et choqué, quand on observe des pianistes, combien le plus grand nombre ont un dos raide, non vivant. La sonorité petite et sèche de leur jeu en est la conséquence, ainsi que la mesquinerie de contour de leurs traits pianistiques. D'autres fois, au contraire, on constate un affaissement constant du dos et des épaules, d'où proviennent un empâtement et un amollissement du jeu, autant qu'un laisser-aller physique aussi disgracieux que la raideur inverse.“¹

Dagegen ist die progressive Entspannung auszuüben, zuerst ohne Rhythmus mit jedem Wirbel nach dem anderen, danach wird die Entspannung in einem bestimmten Rhythmus ausgeführt.

Die Arme müssen am Körper hängend und entspannt sein, und die Füße bleiben ohne Verkrampfung nah beieinander, während man diese Übung stehend ausführt.

¹ *Blanche Selva, L'enseignement musical de la Technique du Piano, Paris, 1922, S. 35.*

Empfehlenswert sei, mit aufrechtem und festem Kopf, mit sehr geradem und gespanntem Hals und Rücken zu beginnen.

Man muss zuerst den Kopf progressiv vorwärts fallen lassen, bis der Hals gänzlich entspannt ist, dann muss man die Wirbel des Rückens fallen lassen, jeden Wirbel nach dem anderen.

Die Arme bleiben dauernd passiv. Die Finger sind nahe am Boden, aber sie berühren ihn nicht. Die Beine bleiben steif, ohne dass man die Knie beugt.

Während all dieser Übung muss man sich der Schwerkraft bewusst sein, während man progressiv den Körper immer mehr nach vorne beugt. Man muss progressiv dieselbe Übung umgekehrt, seitwärts und dann rückwärts machen.

„Pour cela, exercer la décontraction progressive, vertèbre à vertèbre, du cou et de l'épine dorsale, d'abord sans idée rythmique, ensuite en y adjoignant la réalisation accomplie dans un temps donné.

Chacune de ces phrases doit être travaillée debout, les bras pendant naturellement le long du corps, librement décontractés, les pieds rapprochés sans crispation.

Commencer la tête droite et fixe, le cou et le dos très droits et contractés. Laisser d'abord progressivement tomber la tête en avant jusqu'à ce que le cou soit complètement décontracté, puis relâcher une à une, en descendant, les vertèbres du dos, jusqu'au bas des reins. Les bras continuent à être constamment passifs. Les doigts sont assez près de terre, mais ne la touchent pas (du moins avec la conformation normale). Les jambes restent raides, sans que les genoux ploient du tout.

Pendant tout cet exercice, bien prendre conscience de la pesanteur entraîne progressivement le corps en avant en le ployant de plus en plus. Se redresser alors en suivant progressivement l'ordre inverse.“¹

All diese Übungen müssen in verschiedenen Graden der Geschwindigkeit und der Langsamkeit erfolgen, aber zuerst ohne Rhythmus. In den schnellen Übungen muss man versuchen, die Atmung einzubinden: Ausatmen bei Entspannung des Oberkörpers, Einatmen indem man sich aufrichtet.

¹ *Blanche Selva, L'enseignement musical de la Technique du Piano, Paris, 1922, S. 36.*

13.4.6 Die verschiedenen Übungen

Selva pflegte ihren Schülern verschiedene Übungen zu geben. Auch die folgenden stellen eine Abweichung von den bisherigen Übungen dar. Bei gerader Haltung des Oberkörpers muss man den ganzen Arm so halten, bis er die absolut vertikale Position erreicht. Selva empfiehlt die Ausführung in einem bestimmten Zeitmaß. Man muss während 20 Zählzeiten den Arm gestreckt hoch heben. Bei der einundzwanzigsten Zählzeit muss eine plötzliche Entspannung des ganzen Armes stattfinden, der am Körper entlang herunterfällt.

Die zweite Übung ist in ihrer Art ähnlich wie die oben erwähnte Übung. Man hält den Arm vor sich ohne Muskelspannung des Handgelenks und mit hängender Hand hoch. So wird das Gefühl des Hängens der Hand im Handgelenk entstehen. Diese Arbeit ist sogar seitwärts zu machen. Den erhöhten Arm muss man weiterhin ohne Spannung des Handgelenks, mit hängender Hand halten.

Blanche Selva gibt auch solche Übungen mit verschiedenartigen Arm- und Handstellungen. Sie gibt eine Übung mit erhobenem Arm und mit entspannt hängender Hand, während der andere Arm in vertikaler Stellung mit einer kräftig geschlossenen Faust gespannt bleibt. Dann macht man dieselbe Übung umgekehrt.

Sie gibt eine andere Übung mit einem vertikal erhobenen Arm, mit einer entspannt hängenden Hand, während der andere Arm seitwärts mit einer kräftig zusammengezogenen geschlossenen Faust erhoben wird. Man muss dieselbe Übung dann umgekehrt machen.

Wie bisher sollte man eine weitere Übung mit einem vertikal erhobenen Arm und einer entspannt hängenden Hand machen, während die andere Hand offen ist. Auch diese Übung ist umgekehrt zu machen.

Dann gibt Blanche Selva eine Folge von Übungen, die die Bewegungen des Kopfes, der Arme und der Beine verbindet. Die erste Reihe soll mit einer Entspannung des Halses durchgeführt werden:

- a) mit einem nach vorne geneigten Kopf, mit erhobenem rechtem Arm, mit erhobenem rechtem Bein; genauso mit der linken Seite; genauso mit dem rechten Bein und dem linken Arm; ebenso mit dem linken Bein und dem rechten Arm; ebenso mit den beiden Armen und beiden Beinen. Für jede Übung muss man 5 Zählzeiten rechnen.
- b) wie in a), aber mit dem nach links geneigten Kopf.
- c) wie in a), aber mit dem nach rechts geneigten Kopf.
- d) wie in a), aber mit dem nach hinten geneigten Kopf.
- e) wie in a) b) c) d), aber mit seitwärts abgespreizten Armen.
- f) wie in a) b) c) d), aber mit nach vorne erhobenen Armen.
- g) wie in a) b) c) d), aber mit einem niedergehaltenen und einem erhobenen Arm.
- h) wie in a) b) c) d), aber mit einem niedergehaltenen und einem nach vorne gestreckten Arm.
- i) wie in a) b) c) d), aber mit einem nach vorne gestreckten und einem erhobenen Arm.

Die gleiche Reihe von Übungen, die die Bewegungen des Kopfes, der Arme und der Beine verbindet, wird wiederholt aber diesmal mit allen Richtungen des Halses. Blanche Selva gibt eine abschließende Bemerkung zu diesem Arbeitsbereich. All diese Übungen sollen nicht so lange gemacht werden.

13.4.7 Übungen für das Handgelenk

Blanche Selva gibt dann Übungen für das Handgelenk. Sie dienen dazu, die Bewegungen des Handgelenks bewusst zu machen. Man muss den Arm in der Höhe der Schulter mit offener Hand vorwärts strecken.

Man muss unbeweglich so bleiben für 4 Zählzeiten. Dann muss man die Hand gänzlich fallen lassen. Die ganze Aufmerksamkeit sollte auf das Handgelenk gerichtet werden, um die vollständigste Steifheit der ganzen Hand zu behalten. Man muss so für zehn Zählzeiten stillstehen.

Man muss genau darauf achten, dass die Finger in vollkommener Assoziation mit der Hand bleiben. Es gibt nur ein einziges bewegliches Gelenk, dasjenige des Handgelenks, alle anderen müssen gänzlich blockiert werden.

Wenn zum Beginn die Hand es nicht schafft, gänzlich einen rechten Winkel mit der Innenseite des Vorderarmes zu bilden, dürfte man während des Hebens der Hand nicht übertreiben und sich auch nicht der Illusion hingeben, dass man ein bisschen die Finger umbiegen könne.

Ebenfalls muss man dabei die extreme Flachheit der ganzen Hand im Auge behalten. Man darf kein Einsinken in Richtung des äußeren Randes der Hand dulden. Es ist auch notwendig, die Kraft der Muskeln zu entwickeln, die den fünften Finger bewegen.

13.4.8 Fingerübungen

Als Ergänzung zu den vorigen Übungen gibt Blanche Selva viele Fingerübungen, um die Bewegungen der Finger bewusst zu machen. Ihre Ausführung erfordert viel Geschicklichkeit und Feinfühligkeit.

Selva verlangt, dass man den Arm in der Höhe der Schulter mit offener Hand vorwärts ausstreckt. Man muss dann je einen Finger gänzlich so anwinkeln, dass er völlig senkrecht steht, ohne dass die Hand ihre waagerechte Lage ändert.

Diese Einziehbewegung erfolgt am Fingergrundgelenk. Nur der Daumen ist nicht in der Lage, die senkrechte Stellung zu erreichen, indem man die waagerechte Ausrichtung der Hand und des Handgelenks aufrechterhält. Denn dieser hat nur ein End- und ein Grundgelenk. Demgegenüber haben die anderen Finger je ein End-, Mittel- und Grundgelenk.

Alle anderen Finger müssen die senkrechte Stellung mit richtiger Arbeit und Bemühung erreichen können. Man muss dabei auf das Grundgelenk das Augenmerk richten, während der Finger unbedingt starr bleibt. Zehn Zählzeiten für jeden Finger sind zu rechnen. Man macht diese Übung zuerst mit jeder Hand einzeln und dann mit beiden Händen zusammen, mit gleichen Fingern und dann gleichzeitig mit verschiedenen Fingern:

Mit zwei Fingern: 1 und 2; 2 und 3; 3 und 4; 4 und 5; 1 und 3; 1 und 4; 1 und 5.

Mit drei Fingern: 1, 2 und 3; 1, 2 und 4; 1, 2 und 5; 2, 3 und 4; 2, 3 und 5; 1, 3 und 4; 1, 3 und 5; 1, 4 und 5; 2, 4 und 5.

Mit vier Fingern: 1,2, 3 und 4; 2, 3, 4 und 5; 1, 3, 4 und 5; 1, 2, 4 und 5; 1, 2, 3 und 5.

Blanche Selva gibt die folgende Fingerübung, damit man mühelos die Finger auseinander spreizen kann, und damit man die Unabhängigkeit der Finger schneller erreichen kann. Sie verlangt zuerst, dass man den dritten, vierten und fünften Finger in normaler Haltung hält.

Dann muss man den zweiten Finger soweit wie möglich spreizen. Eine ähnliche Übung gibt sie aber diesmal mit dem Zeigefinger, den man in normaler Haltung gerade halten muss, und dann muss man den dritten, vierten und fünften Finger gleichzeitig soweit wie möglich spreizen.

Das Gleiche geschieht mit dem zweiten und dritten Finger, die in normaler Haltung zu halten sind. Der vierte und fünfte Finger sind dann gleichzeitig soweit wie möglich zu spreizen.

Man hält auch den vierten und fünften Finger in normaler Haltung. Den dritten und zweiten Finger spreizt man gleichzeitig soweit wie möglich. Ebenfalls ist es mit der normalen Haltung des vierten, dritten und zweiten Finger, indem man den fünften Finger spreizt.

Schließlich bleibt der fünfte Finger in normaler Haltung, während man den vierten, dritten und zweiten Finger soweit wie möglich spreizt.

Die folgende Übung ist sehr geeignet, um die Geschmeidigkeit und die Biogsamkeit der Finger zu erlangen. Man muss den Daumen soweit wie möglich unter die Handfläche bringen, bis er fast den äußeren Rand der Hand berühren kann.

Man sollte mit einer umgedrehten Hand und mit einer nach außen gerichteten Handfläche arbeiten. Der Daumen, dritte, vierte und fünfte Finger sollten in normaler Haltung gehalten werden. Dann spreizt man ein wenig den zweiten Finger, um ihm eine schräge Richtung zu geben.

Ebenso muss man den zweiten und dritten Finger näher zueinander bringen, indem man den Zweiten ein wenig so herabsetzt, dass er unter den dritten Finger kommt. Auch muss man den Daumen, den zweiten, vierten und fünften Finger in einer normalen Haltung halten.

Dann ist der Dritte herabzusetzen, indem man ihn so spreizt, dass er unter den Zeigefinger kommt. Das Gleiche muss geschehen, indem man den Dritten unter den vierten Finger bringt.

Ebenfalls macht man dieselbe Übung mit dem vierten Finger unter dem dritten und unter dem fünften Finger. Endlich muss man dasselbe mit dem fünften Finger tun, schräg und auswärts unter dem vierten Finger.

13.4.9 Fußarbeit

Blanche Selva rechnet auch damit, dass man mit den Füßen üben sollte. Zum Beispiel muss man beim Sitzen das Bein anheben und während vier Zählzeiten unbeweglich bleiben.

Während man das Bein in dieser Lage hält, soll man die Spitze des Fußes soweit wie möglich herabsetzen, und mit dem Rhythmus von zehn Zählzeiten unbeweglich bleiben.

Das Augenmerk sollte man auf die vollständige Passivität des Beins und des Fußes auf dem Boden richten. Die Anfangsposition des Beins ist nun zu verlangen, indem man während vier Zählzeiten unbeweglich bleibt.

Das Bein ist soweit wie möglich in dieser Stellung zu halten, indem man während zehn Zählzeiten unbeweglich bleibt. Man braucht dabei immer eine vollständige Passivität der Arme. Später wird eine Entspannung der Beine gefordert.

Zum Beginn macht man diese Übung mit jedem einzelnen Bein und dann mit beiden Beinen. Nun macht man ähnliche Bewegungen mit beiden Beinen und später gegenteilige Bewegungen. Andere Fußübungen werden auch verlangt, und dazu kommen gleichzeitige Bewegungen des Vorderarmes und der Hand und des ganzen Fingers.

13.4.10 *Staccato und Legato*

Blanche Selva gibt eine genaue Beschreibung und Erklärung der zwei Begriffe: Staccato und Legato. Staccato, dieser im Allgemeinen bekannte Begriff, bezeichnet die Trennung der aufeinander folgenden Töne, im Gegenteil bezeichnet der Begriff Legato ihre Verbindung.

Das Staccato ist für sie gleichbedeutend mit der Stille. Das Staccato und das Legato hängen während ihrer Ausführung von zwei Gegenbewegungen ab. Das Staccato erfordert die Verwendung vertikaler Bewegungen, das Legato verwirklicht sich durch die horizontalen Bewegungen:

„Nous supposons ces termes connus d’une manière générale, le premier comme désignant la *disjonction des sons successifs*, le second comme spécifiant, au contraire, leur *enchaînement continu*.

Le *staccato* est, somme toute, une abréviation d’écriture (en dehors du caractère spécifique qui s’attachera à ce terme, selon l’expression particulière du passage musical) du *silence*.

Or le *staccato* et le *legato* dépendent, pour leur exécution élémentaire respective, de deux *orientations* de gestes complètement opposées.

Le *staccato* requiert l’emploi de mouvements *verticaux*,

Le *legato* se réalise par les mouvements *horizontaux*, variés ou gradués, comme il a déjà été dit, pour revêtir parfois les formes *obliques* et *courbes*.

C’est là leur mécanisme *fondamental*. Le reste des difficultés que l’on rencontre dans leur exécution n’est pas particulier à l’un ou à l’autre de ces modes de succession des sons.“¹

Beim Staccato soll nun eine senkrechte Bewegung der Hände und der Arme erzielt werden. Das Charakteristische bei der Ausführung des Legatospiels ist, dass der Arm und die Hand eine waagerechte Bewegung bilden sollen.

Von großer Wichtigkeit für das Spiel gebundener oder getrennter Töne ist die Schulter. Beim Staccato wie beim Legato ist es die Schulter, die das Wichtigste ist, sei es dass ihre Teilnahme an der Ausführung des Staccatos sichtbar ist, sei es dass sie unsichtbar ist:

¹ Blanche Selva, *L’enseignement musical de la Technique du Piano*, Paris, 1922, S. 87.

„Dans l'un comme dans l'autre de ces éléments : *staccato et legato*, c'est l'épaule qui est l'intéressée principale, soit, comme il est dit au paragraphe précédent, qu'elle participe visiblement à l'exécution, soit qu'elle y collabore invisiblement, par ses seules liberté et activité internes. „¹

Für Blanche Selva ist die Schulter das Reichste von allen Gelenken. Der Energiepunkt aller Bewegungen liegt in die Schulter. Wenn sie sichtbar an allen großen Bewegungen teilnimmt, wird sie auch wenigstens als Übertragungsorgan zu allem beitragen, was in Arm und Hand geschieht:

„L'épaule est donc, de toutes les articulations, la plus riche en orientation diverses. De plus, si elle participe, *articulairement*, d'une manière visible à tous les grands mouvements dans lesquels l'ossature se trouve engagée, elle contribue, *musculairement*, à tout ce qui se passe dans le bras et la main, au moins comme organe de transmission. Elle est le point d'aiguillage et l'écluse du bras entier, en son ensemble et ses segments. „²

Zur Ablehnung einer solchen Behauptung ist hier vielleicht der geeignete Augenblick, die Bewegungen der Schulter genauer zu untersuchen. Natürlich kann sie sehr viele Bewegungen ausführen. Die Schulter kann sich aufwärts, vorwärts und rückwärts bewegen, aber dies ist beim Klavierspiel kaum erforderlich.

Die Hauptschwierigkeit des Staccato besteht darin, die Haltung des Fingers in der Luft zu erfordern, während die Schwerkraft ihn antreibt, an der Tastatur zu bleiben, oder als Folge darauf zurückzufallen.

Die Schwierigkeit des Legato beruht auf der seitlichen Bewegung des Fingers, sobald es sich um eine Passage handelt, die eine Schwerkraftverlagerung oder Orientierungsverlagerung erfordert.

Blanche Selva bemerkt auch, dass die Melodie eine Intensitätsvielfalt fordern kann, die von den Beugungen des Handgelenks und dem Druck der Finger abhängt. Das Legato verlangt also die Beharrlichkeit eines Herabsetzungsbefehls des Fingers, während im Gegenteil die Eigenschaft des Staccato besteht darin, diesen selben Finger zu erhöhen:

„La difficulté maîtresse du *staccato*, c'est d'exiger la suspension du membre en l'air, alors que sa pesanteur l'incite à rester appuyé au clavier, ou à y retomber de suite.

¹ Blanche Selva, *L'enseignement musical de la Technique du Piano*, Paris, 1922, S. 87-88.

² *Ibidem*, S. 87.

Celle du *legato* (indépendamment de toutes les diversités d'intensité que la sinuosité mélodique peut exiger, et qui dépendent pour lors des inflexions du poignet et des pressions des doigts), celle du *legato* réside dans *l'entraînement latéral* du membre, dès qu'il s'agit d'un trait nécessitant un *déplacement de pesanteur ou d'orientation*.

Même si le *legato* ne se manifeste pas en étendue, mais prend la forme du *tenuto*, il n'en reste pas moins en opposition formelle avec le *staccato*, car il demande alors la persistance d'un ordre d'*abaissement* du membre tandis que la caractéristique de l'autre est, au contraire, d'obliger à l'*élévation* de ce même membre.¹

13.4.11 Die Bedeutung der Stille

Der ganze musikalische Unterricht muss darauf basieren, dass man den Schüler die Bedeutung der Stille begreifen lässt und ihm zeigt, wie man es realisiert. Denn die Musik hat zwei wesentliche Bestandteile: die Stille und der Ton.

Von diesen zwei Elementen das Erste, das in Wirklichkeit der Musik Existenz- und Schönheitsmöglichkeit gibt: die Stille, die vernachlässigt, verachtet und fast vergessen wird, ist von der Mehrzahl der Schüler, der Professoren und der Virtuosen meistens verkannt. Die Unwissenheit oder das Vergessen der Stille sei die Krankheit des derzeitigen Unterrichts:

„En musique donc, il y a deux éléments constitutifs par excellence : le silence et le son. Et de ces deux éléments, le premier, celui qui en réalité lui donne possibilité d'existence et de beauté : le silence, celui-là est négligé, méprisé, quasiment oublié, inconnu, pour le moins méconnu de la plupart des élèves, des professeurs et des virtuoses !

Voilà le secret de l'arythmie générale, que l'on peut constater couramment chez les musiciens ! L'ignorance ou l'oubli du silence, telle est la maladie de l'enseignement actuel.²

Das ganze Spiel des Klaviers ist eine Auswirkung der Schwerkraft. Der Ton äußert sich in einem Körpergehorsam an den Gesetzen der Schwerkraft, seine Übertragungsbewegung ist der Fall, d. h. die Bewegung in Richtung des Bodens.

Die Stille ist genau das Gegenteil: sie äußert sich in einem Widerstand gegen das Gesetz der Schwerkraft, eine reaktive Bewegung gegen den natürlichen Fall des wiegenden Körpers. Ihre Richtung ist eine aufsteigende Bewegung.

¹ *Blanche Selva, L'enseignement musical de la Technique du Piano, Paris, 1922, S. 87-88.*

² *Ibidem, S. 108.*

Dies sind die Richtungen des Klavierspiels in der einfachsten Bedeutung der Charakterisierung des Tones und der Stille:

„Le jeu entier du piano est un effet de la pesanteur, comme il est dit si souvent au cours de cet ouvrage.

Le *son* se traduit par une obéissance corporelle aux lois de la pesanteur, son mouvement de transmission est la *chute*, le mouvement vers le bas, *son pôle d'attraction est le sol*, la terre, le point le plus bas que le corps humain puisse atteindre.

Le silence est exactement l'inverse : il se traduit par une résistance à la loi de la pesanteur, un mouvement réactif contre la chute naturelle du corps pesant. Sa direction est un geste ascendant. *Son pôle d'attraction est vers le ciel*, le point le plus haut que le membre le plus élevé du corps puisse atteindre.

Telles sont les *attractions* du jeu pianistique, dans le sens élémentaire *le plus simple* de la caractérisation du son et du silence.“¹

13.4.12 Die Vorbereitung des Anschlags

Bei der Untersuchung des Anschlags spricht Blanche Selva davon, dass zwei Bewegungen dabei erforderlich sind. Es sind die zwei Teile der Anschlagbewegung. Sie nennt die Vorbereitung des Anschlags eine „Anacrouse“, die vor dem Zeitpunkt des Kontaktes mit der Taste vorkommt. Sie nennt die Zeit, wo der Ton hervorgebracht wird, ein „Ictus“:

„Ainsi le geste corporel est parfaitement ordonné au rythme élémentaire, et se trouve corporellement réaliser ces deux éléments essentiels :

l'*anacrouse* ou préparation d'accent, d'appui ;

l'*ictus* ou point d'appui, accent, d'où jaillira, au moment voulu, tout naturellement le son ...

La subdivision de la durée doit toujours exister, étant nécessaire à la *préparation du geste*, à l'*anacrouse corporelle* ou plastique qui, *seule*, permet l'émission du son.“²

¹ Blanche Selva, *L'enseignement musical de la Technique du Piano*, Paris, 1922, S. 111.

² *Ibidem*, S. 112.

Es bleibt also zu erkennen, dass diese Bewegungen der kürzeste Weg einer guten Beherrschung des Anschlags sind. Selbstverständlich zeigt Blanche Selva ihren Studenten, wie diese Bewegungen während des Spielens ausgeführt werden sollten, was in der folgenden Abbildung besonders zu beobachten ist.



Blanche Selva mit ihren Studenten.

13.4.13 Der Klavierklang

Der Klavierklang hängt von verschiedenen Faktoren ab, von denen man erstens das Armgewicht nennen kann, das die Stärke des Tones bestimmt. Zweitens muss man die Qualität des Anschlags, die durch die Härte oder die Elastizität des Fingers geliefert wird anführen.

Hier sind die Härte der Knochen oder der Muskelspannung, die Elastizität des Fleisches und der entspannten Muskeln gemeint.

Drittens spielt der Abstand des Anschlags der Finger eine große Rolle. Die Vielfalt der Größe dieser Abstände erlaubt, dem Ton verschiedene Klangqualitäten zu geben. Wenn der Abstand des Anschlags sehr geringfügig ist, gibt es wenig Elan, und der Klang ist dann ganz ruhig und leise. Blanche Selva behauptet:

„1° La *pesanteur* mise en action, déterminant l'intensité du son.

2° La *nature du choc*, fournie par l'état de dureté ou d'élasticité du corps percuteur (dureté des os ou de la contraction musculaire, élasticité des chairs et des muscles décontractés.). Ces états procurent la nature du *timbre*, vibrant ou mat, de la sonorité émise, par la précision ou l'imprécision du choc.

3° La *distance d'attaque* du corps percuteur est le point auquel celui-ci se trouve au moment de s'élancer ou d'être entraîné vers le clavier. C'est ce qu'on appelle l'*articulation* du son. Cette distance d'attaque, plus ou moins grande, permet des élans différents, et c'est avec elle que l'on donne une *prononciation* plus ou moins distincte de chaque son, par suite du *martelé* plus ou moins accusé de l'émission sonore.“¹

13.4.14 Das Gewichtspiel

Blanche Selva gibt danach die verschiedenen Gattungen des Anschlags beim Klavierspiel. Davon muss man das Gewichtspiel nennen oder das „Jeu appuyé“ wie es hier genannt ist. Hier wird eine genaue Beschreibung dieses Anschlags gegeben.

Die Entspannung des Körpers befreit das Gesamtgewicht, selbst wenn es sich um einen aufgehängten Finger handelt. Es ist also sie, die dem Spiel das umfangreichste Material liefert und so erhält man den vollkommensten Klang.

Die Bewegung ist von dem Fall des Fingers abhängig, der in Richtung eines Druckpunkts fällt, der ihn aufhält und seinen Fall abbricht. Der Klang ist mild und gleichartig:

„La décontraction du corps en libère la pesanteur totale (ou presque, s'il s'agit d'un membre suspendu). C'est donc elle qui fournit la matière la plus ample au jeu, la sonorité, par conséquent, la plus pleine.

¹ Blanche Selva, *L'enseignement musical de la Technique du Piano*, Paris, 1922, S. 124.

Son mode de mouvement étant la *chute* du corps, la *coulée* insensible vers un point d'appui qui le reçoit et en arrête la tombée, le point de contact se fait sans brusquerie et la sonorité est ainsi moelleuse et homogène, sans solution de continuité entre l'intensité de l'émission immédiate et de sa prolongation vibratoire.¹

Diese Anschlagsart ist die hauptsächlichste überhaupt, die man zuerst erlernen muss. Beim Gewichtspiel lässt man die Hand sich auf der Tastatur ausruhen und sich darauf zu stützen.

Folglich trägt die Tastatur das ganze Gewicht des Armes. Es ist in der Tat die Eigenschaft dieses Spiels. Und deshalb hat es einen unvergleichlichen Klang:

„Le *jeu appuyé* ... se fait en laissant la main se reposer, *s'appuyer* sur le clavier, y laissant, par conséquent, *porter son poids*, et plus ou moins de la pesanteur du bras, selon le cas ...

Ce n'est pas : '*plus ou moins de la pesanteur du bras*' qu'il convient de dire pour l'exposé fondamental, mais *toute la pesanteur du bras*.

C'est en effet la caractéristique ultime de ce jeu. Et c'est pourquoi il a une sonorité incomparable.²

Die vollständige Ausführung dieses Spiels umfasst wichtige Punkte: Wichtig sind die Entspannung des Körpers und des Oberkörpers, die für die Ausführung des Gewichtspiels erforderlich ist. Wichtig ist auch das Erlernen der Bewegungen des Hochhebens der Arme um die vollkommene Freiheit der Befreiung des Gewichts in allen Armhaltungen zu gewährleisten. Auch ist es dabei nötig, die vollkommene Übertragung des Armgewichts bis zum Ende der Finger zu gewährleisten:

„L'aménagement complet de ce jeu comprend les matières suivantes :

1° La décontraction du corps et du buste indispensable à son travail.

2° La décontraction complète de tout le corps avec chute à terre, utile à sa compréhension et aux développements de ses caractères *artistiques*.

3° La culture des mouvements élévatoires des bras, en vue d'assurer la parfaite liberté du dégagement de la pesanteur, en toutes situations des bras.

4° La culture de l'association des muscles de la main et des doigts et la localisation de l'innervation et de la contraction musculaire à l'articulation métacarpo-phalangienne pour assurer la parfaite transmission de la pesanteur brachiale jusqu'à l'extrémité des doigts.³

¹ *Blanche Selva, L'enseignement musical de la Technique du Piano, Paris, 1922., S. 122.*

² *Ibidem, S. 124.*

³ *Ibidem, S. 126.*

13.4.15 Vorbereitende Übungen für das Gewichtspiel

Blanche Selva gibt Übungen als Vorbereitung für das Gewichtsspiel, damit man das Gefühl der Entspannung im Arm hat. Zum Beispiel muss der Schüler den Arm unbeweglich halten.

Der Professor, der hinter dem Schüler steht, wird den Arm des Schülers nach vorne schleudern, indem er ihm von Hinten den Ellenbogen bewegt.

Der Arm darf keinen Widerstand leisten als auch keine bewusste Hilfe für die Geste des Professors. Der Arm muss allein zu seinem Ausgangspunkt zurückkommen, ohne Rücksicht auf die Richtung, in der der Professor ihn geschleudert hat.

Zuerst macht man diese Übung einhändig und dann mit beiden Armen und schließlich beim Sitzen.¹

Eine ähnliche Übung wird dann gegeben, aber diesmal wird der Schüler selbst die Rolle des Lehrers spielen. Der Arm muss leblos bleiben. Der Schüler legt die Fläche seiner linken Hand an den hinteren Teil des rechten Ellenbogens.

Er richtet seinen rechten Arm durch die Oberfläche der linken Finger auf. Sobald der Schüler das aufgerichtete Gewicht des rechten Armes fühlt, muss die linke Hand weggenommen werden, und der rechte Arm muss in seine erste Haltung zurückfallen. Diese Übung ist mit jedem Arm zu machen.²

13.4.16 Das Ochydactyl

Vielleicht ist es nicht ohne Interesse, hier andere Fingerübungen zu erwähnen, die zu Blanche Selvas Zeit üblich waren. Viele Klavierpädagogen, wie Isidor Philipp und Alfred Cortot verwendeten manche Geräte, um die Unabhängigkeit der Finger zu entwickeln.

¹ *Blanche Selva, L'enseignement musical de la Technique du Piano, Paris, 1922, S. 128.*

² *Ibidem, S. 130.*

Breveté dans tous les pays.

Ochydactyl

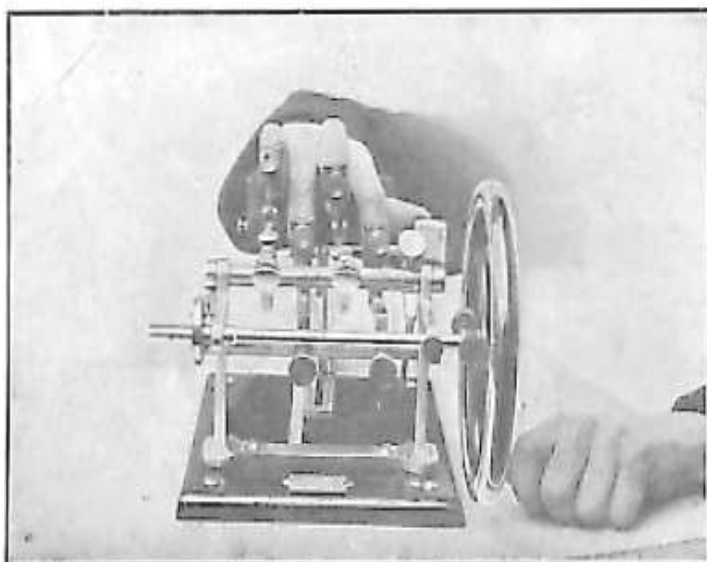
GEORGES RÉTIF

" Consacrez quelques minutes à l'Ochydactyl avant de vous assoir au clavier et vous verrez avec quelle aisance, quelle légèreté vos doigts s'encoleront. "

E. RISLER.

Adopté par l'Ecole Normale de Musique

Classes de Piano. .. I. PHILIPP, Alfred CORTOT ;
de Violon .. Jacques THIBAUD, CHAILLEY, HAYOT ;
de Violoncelle Pablo CASALS, ALEXANIAN.



.....

*Adopté par
les Professeurs
du Conservatoire :*

MM. I. PHILIPP, STAUB,
Lazare LÉVY, RIERA,
MORPAIN, Mme ALEM-
CHÉNE, Mlle CHAPART.
MM. REMY, CAPET, BOU-
CHERT, BRUN, A. HEK-
KING, BAZÉLAIRE, J.
GALLON, N. GALLON.

.....

" Je me sers de l'Ochydactyl 7 minutes environ, par main. Il supprime les exercices de tenues et de pure vélocité et m'est particulièrement utile à la préparation de mes concerts. "

V. STAUB, Professeur au Conservatoire.

Manche Lehrer verwendeten solche Geräte, wie das Ohydactyl¹. Blanche Selva lehnte die Benutzung von solchen Geräten nicht ab und stand an der Seite von Alfred Cortot, als er die berühmte Musikschule „L'Ecole Normale“ gründete² und solche Geräte verwendete.

Schließlich bleibt es zu erkennen, dass viele und ausgezeichnete Ratschläge für das Klavierspiel in der Klavierschule von Blanche Selva niedergeschrieben sind. Kein Werk der gesamten Klavierliteratur trifft so den Kern des Klavierspiels.

¹J.C Ingelaere., *Marie Jaëll de l'art du piano à la science du toucher*, Online im Internet: <http://perso.wanadoo.fr/jc.ingelaere/jaell/expofr/labo.htm> (Stand: 03.06.02)

² Guy Selva, *Blanche Selva*, Online im Internet: <http://www.musimem.com/biographies.html>, (Stand: 02.08.2003)

Kapitel 14

Marguerite Long

Marguerite Long, diese berühmte französische Pianistin, hat eine außergewöhnliche Karriere als Interpretin und Pädagogin gehabt. Sie war die Interpretin der bekanntesten Komponisten ihres Zeitalters, wie Claude Debussy, Maurice Ravel und Gabriel Fauré. Hier ist ein Bericht über ihr Leben.

14.1 Ihr Leben und ihre Ausbildung

Marguerite Long wurde am 13. November 1874 in Nîmes geboren. Sie stammt aus einer bescheidenen Familie. Ihr Vater arbeitete in der Verwaltung der Eisenbahn. Ihre Mutter hatte nur elementare Kenntnisse, was die Musik betrifft. So weit sie in ihrem Gedächtnis zurückgehe, so sagte Marguerite Long, sei das Klavier untrennbar von ihren ersten Erinnerungen:

„Si loin que je remonte dans ma mémoire, le piano est inséparable de mes premiers souvenirs“, dira-t-elle.“¹

Die ersten Lektionen zählen viel für ein begabtes Kind. Sie war knapp vier Jahre alt. Die von ihrer Schwester Claire gegebenen Lektionen waren voll von Zartheit und Freude. Der Klavierlehrer von Claire Long war Amédée Mager, von deutscher Herkunft. So konnte sie von einer Methode profitieren, in der die deutschen und französischen Techniken fusionierten und anhand derer sie ihrer kleinen Schwester Marguerite die hervorragenden Grundsätze des Klavierspiels übermitteln konnte.

¹ Janine-Weill, *Marguerite Long une vie fascinante*, Paris, 1969, S. 14.

Dann kam der große Tag, wo Marguerite Long den ersten Preis am Konservatorium von Nîmes erhielt. Sie war elf Jahre alt. Theodor Dubois, der künftige Direktor des Konservatoriums in Paris kam eines Tages nach Nîmes und hörte Marguerite spielen. Er bemerkte, dass das Mädchen eine sehr große Begabung hatte und befand, dass man sie nach Paris schicken müsse, damit sie ihr Studium am Pariser Konservatorium vollenden könne.

Am Pariser Konservatorium wurde sie zuerst in die Klasse von Madame Chéné aufgenommen, und dann in die Klasse von Professor Tissot. Unter den Musikern, die sie kennenlernte, hat nur Antonin Marmontel, Professor am Pariser Konservatorium, ihr Vertrauen gewonnen. Sie sagte ihm offen: „Ich finde, dass ich nicht gut spiele, dass ich nichts weiß, ich weiß, dass ich unfähig bin, zu unterrichten, wie ich es möchte. Wollen Sie mir Unterricht geben, Sie sind der einzige, der mir weiterhelfen kann“:

„Je trouve que je ne joue pas bien, que je ne sais rien, je sais que je suis incapable d’enseigner comme je le voudrais. Voulez-vous me donner des leçons, vous seul pouvez m’aider ?“¹

Dann wartete sie das Urteil ab. Marmontel, erschüttert durch eine solche Rede gegenüber einem schon geschätzten Künstler, lehnte zuerst ab und akzeptierte schließlich doch. Alle Sonntage widmete er ihr seinen Nachmittag und zeigte ihr die wahre Kunst des Klaviers und enthüllte das Wunderbare vom Unterrichten, die Freuden, die es enthält. Mit den folgenden Worten wollte Marguerite Long zeigen, dass sie Marmontel Vieles schuldet:

„Tous les dimanches, pendant des années, il me consacre ses après-midi ; c’est lui qui m’a montré la vraie science et m’a révélé le merveilleux de l’enseignement, les joies qu’il renferme et tout ce qu’on y apprend pour soi-même. Il était vraiment un apôtre, un grand exemple pour toute ma vie.“²

Marmontel gab ihr den Glauben in ihre Kunst und zeigte ihr diese unendliche Geduld auf der Suche nach einer Vollkommenheit, die sich unaufhörlich verwandelt. Es ist notwendig, eine große Liebe zur Musik zu haben, es ist eine unablässige Arbeit, einer neuen Methode zu entsprechen. Für ihn war es ein Zauber, für sie war es eine auf Vertrauen basierte Entdeckung und Bewunderung.

¹ Janine-Weill, *Marguerite Long une vie fascinante*, Paris, 1969, S. 37.

² *Ibidem*, S. 37.

Ihre Freundschaft wird bis zum Tod von Marmontel im Jahr 1907 andauern. Ihr Stolz und ihr Selbstgefühl, um gut die Aufgabe einer Klavierlehrerin zu erfüllen, eine Aufgabe, deren Schönheit sie jeden Tag entdeckte, machten aus ihr eine der großen Pädagoginnen. Zum glänzenden Charakter des Spiels von Marguerite Long konnte Marmontel das Weiche des Klangs hinzufügen:

„Il lui redonne foi en son art et lui enseigne cette infinie patience à la recherche d’une perfection qui se dérobe sans cesse. Il faut un grand amour de la musique, un travail inlassable pour s’adapter à une méthode nouvelle. Pour lui, ce fut un enchantement, pour elle, une révélation fondée sur la confiance et l’admiration, leur amitié durera jusqu’à la mort d’Antonin Marmontel en 1907. Très vite, il lui confie des élèves. Sa fierté et l’amour-propre d’être à la hauteur d’une tâche dont elle découvre chaque jour la beauté, firent d’elle l’un des plus grands pédagogues. Au caractère brillant du jeu de Marguerite Long, il sut donner le moelleux de la sonorité.“¹

14.2 Ihr Klavierspiel

Ihr erstes Vorspiel bei Erard ist eine „Wiederentdeckung“, es wurde in der Zeitschrift „Monde Musical“ besprochen: Marguerite Long erhebe sich hoch in ihrer Kunst und nähere sich dem unzugänglichen Gipfel. Das klassische Programm sei sehr musikalisch gewesen: der Höhepunkt des Abends seien die zweiunddreißig Variationen von Beethoven, die vierte Ballade, die Berceuse von Chopin und die Halluzination von Schumann:

„Son premier récital chez Erard est une « redécouverte » dont le critique du *Monde Musical* fait part : Marguerite Long s’est élevée dans son art et aujourd’hui elle approche de très près l’inaccessible sommet. Le programme classique était d’une haute tenue musicale : les trente-deux Variations de Beethoven, la quatrième Ballade, la Berceuse de Chopin, Hallucination de Schumann, le point culminant de la soirée.“²

Was die Angst vor einem Konzert betrifft, erzählte Marguerite Long, dass als sie die wenigen Meter, die sie vom Klavier trennten, zu laufen versuchte, ihr Herz schneller zu schlagen anfange, ihre Füße auf dem Pedal zittern, aber der erste Akkord sie beruhige. Sie fühlte, dass ihre Verwirrung als Schnee in der Sonne zu schmelzen anfange und spielte mit einer herzlichen Klarheit und einem herzlichen Glauben, als ob ihre Finger Flügel hätten. Für sie zählte allein die Musik:

¹ Janine- Weill, *Marguerite Long une vie fascinante*, Paris, 1969, S. 38.

² *Ibidem*, S. 38.

„Entre le foyer et l’estrade, pour parcourir les quelques mètres qui la séparait de son clavier, Marguerite Long raconte : » Mon cœur battait à grands coups, mon pieds tremblait sur la pédale, mais l’attaque du thème d’orchestre me galvanisa. » Elle sentit fondre son trouble comme neige au soleil, et conduisit l’œuvre à sa péroration avec une lucidité et une foi également chaleureuses ; ses doigts avaient des ailes et seule la musique comptait.“¹

Bei ihrem Klavierspiel war sie fähig trotz der Kälte und der Starrheit des Notenmaterials, eine Musik zu schaffen, die sie von ihrem Blut, von ihrer Leidenschaft, von ihrem Leben nährte.

Zu ihrer Zeit wurde es vollkommen akzeptiert, die Partitur auf das Konzertklavier zu stellen. Marguerite Long legte aber großen Wert darauf, ohne Noten zu spielen. Sie behauptete, dass die Freiheit in der Aufführung ohne auswendig zu spielen nicht vollständig sein könne.

Wenn die Presse ein Gedächtnisversagen erwähnte, entschuldigt durch die Anspannung ihrer Nerven, so war es um zu bekennen wie schwer es war, ein ganzes Programm auswendig zu spielen.

„Si la presse souligna une défaillance de mémoire que la tension de ses nerfs excusait, ce fut pour mettre l’accent sur la témérité de jouer par cœur un tel programme. Il était parfaitement admis en ce temps-là de voir la partition posée sur le piano de concert. Marguerite Long prétendait que la liberté d’une interprétation ne pouvait être complète sans l’exécution de mémoire.“²

14.3 Ihre Ehe

Nach vielen Jahren Verlobungen verwirklicht sich die so sehr erwartete Begebenheit. Marguerite Long wird am 26. Februar 1906 die Frau von Joseph de Marliave. Ein neues Leben öffnet sich für sie. Sie wird an der Seite ihres Mannes den Duft des Glückes kennenlernen:

¹ Janine-Weill, *Marguerite Long une vie fascinante*, Paris, 1969, S. 51-52.

² *Ibidem*, S. 46.

„Enfin, après de longues années de fiançailles, l'événement tant attendu se réalise. Marguerite Long devient l'épouse de Joseph de Marliave le 26 février 1906. Une vie nouvelle s'ouvre devant elle, elle va connaître le parfum d'un bonheur sans mélange et pénétrer dans le plus doux chemin au bras de celui qu'elle a choisi.“¹

14.4 Ihre Studenten

Marguerite Long übte eine große Macht auf ihre Schüler aus. Sie war „Frau Long“ und es wird immer so bleiben. Janine Weill erinnert sich noch an den Stolz, zu der Klasse Long zu gehören, gemischt mit einer gewissen Verachtung für die Schüler der anderen Professoren.

„Marguerite Long exerçait sur ses élèves un pouvoir fascinant. Elle était Madame Long et le restera à jamais. Je me rappelle encore notre fierté d'appartenir à la classe Long, teintée d'une nuance de mépris pour les élèves des autres professeurs.“²

Janine Weill fügt dann hinzu, wie sehr die Schüler von Marguerite Long, nachdem sie das Studium absolviert hatten, ihr treu blieben. Marguerite war in der Lage, Meisterklassen zu schaffen:

„Comme ses élèves, après avoir acquis leurs premières médailles dans sa classe au Conservatoire, lui restent attachées, même après avoir acquis leurs premiers Prix obtenus dans les classes supérieures, Marguerite Long a l'idée de créer des cours de virtuosité qui seront à l'origine de ses grands cours internationaux.“³

Ihr Ruhm spiegelt sich in der großen Zahl ihrer Studenten, die sie bewundern und die sie mögen, die davon träumen, ihr gleichzukommen und darin, dass auch sie davon träumt, dass ihre Studenten in der Zukunft sie übertreffen werden.

¹ Janine-Weill, *Marguerite Long une vie fascinante*, Paris, 1969, S.56.

² *Ibidem*, S. 63.

³ *Ibidem*, S. 93.

14.5 Fingerposition und Handposition

Man lässt das Kind so sitzen, dass die Hände, das Handgelenk und der Vorderarm im Vergleich mit der Tastatur horizontal sind. Nach Marguerite Long ist eine gute Position der Hand und des Handgelenks die wesentliche Bedingung einer guten Technik:

„La technique du poignet tient une place importante dans le piano. Un bon jeu du poignet est nécessaire pour l'ensemble de l'interprétation. De lui dépend également la qualité des attaques qui, bien réussies, donneront plus tard une belle autorité à l'exécution.“¹



¹ Marguerite Long, *la petite Methode de piano*, Paris, *petites pièces composées par Dutilleux, Poulenc, Milhaud, Castérède, Mompou, Rivier, Auric, Loucheur, Jolivet, sauguet, Boutry, Noël-Gallon*, S. 10

Hier handelt es sich um fünf bewegliche Glieder und zwar 1. Oberarm, 2. Ellenbogen, 3. Schultern, 4. Kopf und 5. Oberkörper. Nun fragt man sich: in welcher Weise sollten sich diese Glieder an der Gesamtbewegung beteiligen? Wenn man nur den Arm brauchte, sollten die Tasten mühelos niedergedrückt werden, ohne dass man sich um die Nebenbewegungen der obengenannten Glieder kümmern müsste:

„Les doigts doivent travailler seuls c'est à dire sans faire appel à l'action des avant-bras, des coudes, des épaules, de la tête et du buste. L'attaque doit être naturelle“¹

In den fünf-Finger-Übungen müssen die Finger spielen ohne Beteiligung der vordersten Fingerspitzen. So ist es lehrreich zu beobachten, wie man versucht, ohne Anstrengung jede Taste niederzuschlagen. Der Anschlag muss natürlich sein. Man darf nie vergessen, dass eine gute Position der Hand vor allem von der richtigen Bewegung des Armes abhängt.

Die Leistung des Schülers hängt eigentlich von seiner Aufmerksamkeit und von seinem Alter ab. Die Kinder müssen sich angewöhnen, sehr langsam zu spielen. Sie müssen die Aufmerksamkeit auf die Musik und nicht auf die Finger lenken.

Je weniger man die Aufmerksamkeit auf die Finger richte, desto mehr gewinne man also an Treffsicherheit. Je mehr man an die Fingerspitze denke, desto mehr verliere der Finger an Treffsicherheit.

Wie diese Treffsicherheit beim Klavierspiel zu erreichen ist, ist der Hauptzweck dieser Methode. So ziele man zunächst mit dem Finger nach der zu treffenden Taste. Man solle die Richtung der betreffenden Taste bestimmen, die man zu schlagen hat. Der Finger schlage dann sofort die bezeichnete Note.

Die Treffsicherheit wird aber nur dadurch gewahrt, dass man mit großer Genauigkeit die gesamte Tastatur auswendig kennt.

„En même temps que l'enfant apprend ses notes sur la portée, on l'initie au clavier. Quand il connaîtra l'emplacement des notes sur la portée, et sur le clavier, on l'installera devant le piano en l'habituant à désigner, sans hésiter, la touche qui correspond à la note indiquée sur la touche. (7 octaves de Do jusqu'à Do).“²

¹ Marguerite Long, *la petite Methode de piano, Paris, petites pièces composées par Dutilleux, Poulenc, Milhaud, Castérède, Mompou, Rivier, Auric, Loucheur, Jolivet, sauguet, Boutry, Noël-Gallon, S. 4*

² *Ibidem, S. 3*

Mit einem guten Fingersatz kann man einen schönen Ton und eine gute Phrasierung erlangen. Jaeken Riet beschrijft die Eigenschappen der Methode von Marguerite Long in seinem Buch „Evolutie van de speeltechniek en van de methoden voor piano van Mozart tot Varro“:

„Long ontving rechtssteeks interpretatieve raadgevingen van Fauré, Debussy en Ravel. Haar geschriften vormen dan ook een belangrijke bron om hun pianowerken te begrijpen. Haar methode *Le piano* (Parijs, 1959) bevat zeer belangrijk oefenmateriaal op elk technisch gebied. In een lang voorwoord vat ze de typische kenmerken van de Franse pianotechniek samen: nl. elegantie, klaarheid, klamte en soepelheid. Franse uitvoeringen zijn niet bekend om hun grote kracht, maar om de onovertroffen “diepte van het innerlijke gevoel” 8p.II), en dat werd hierboven reeds duidelijk aangetoond. Van primordiaal belang in haar methode is de vingertraining: het ontwikkelen van onafhankelijkheid en gelijkheid geeft technische zekerheid. De vingerzetting is hiermee nauw verbonden. Een goede vingerzetting geeft naast een elegante handpositie een mooie toon en frasering (. XIII). Long wil dat de oorspronkelijke vingerzetting van de componist gerespecteerd wordt. Ze geeft toe dat het hele technische proces dikwils ontmoedigend is. Haar praktische suggesties voor technische drill houden in: weglaten van pedaal, nadruk op krachtig opheffen van de vingers, vrijheid in arm en schouders en een geleidelijk opvoeren van het oefentempo.“¹

¹ Jaeken Riet, *Evolutie van de speeltechniek en van de methoden voor piano van Mozart tot Varro*, (ca.1770-ca.1930), 1990 Brussel, S. 145-146.

Kapitel 15

Zusammenfassung

Ziehen wir aus alledem die Summe, so ergibt sich, dass jede Klavierschule von den erwähnten französischen Klavierschulen im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert einen Einfluss auf die Kunst des Klavierspiels ausgeübt hat.

15.1 Körper- und Handhaltung

Als Hauptgrundlagen eines guten Klavierspiels wurden zunächst die Körper- und Handhaltung genannt. Sie wurden in allen Klavierschulen ausführlich erläutert.

Bezüglich der Körperhaltung sollte man sich vor die Mitte des Klaviers setzen. Dabei sollte man Rücksicht auf den wechselnden Tonumfang nehmen. Man beachte, dass der Klaviertonumfang im Zeitraum von 1726 bis 1824 von 4 Oktaven zu 7 Oktaven erweitert wurde.

Das Idealbild der Handstellung hat sich im Lauf der letzten Jahrhunderte geändert. Erstmals wurde die für das Cembalo charakteristische Handhaltung mit Ellenbogen und Handgelenk auf gleicher Höhe durch Adam geändert.

Adam verlangte eine Handhaltung mit erhöhtem Ellenbogen. Wenn eine Umwandlung des Idealbilds der Handhaltung notwendig sein sollte, so könnte dies nur in der verschiedenen Bauart des Cembalos und des Hammerklaviers seinen Grund haben.

Viele Klavierpädagogen haben sich intensiv mit der Frage beschäftigt, wie man dazu gelangt, jedes Kind zu einer richtigen Handhaltung zu erziehen.

Sie sind längst darüber einig, wie schwer es ist, ein Kind an eine richtige Handhaltung zu gewöhnen. Man sollte hier erkennen, dass eine schlechte Handhaltung ein schlechtes Spiel erzeugt.

Man könnte auch unter Abänderung eines bekannten Sprichworts mit vollem Recht behaupten: „Sage mir Deine Handstellung, und ich sage Dir wie Du spielst“.

Immer häufiger haben die Klavierpädagogen die Frage gestellt: wie sollte das Kind allein aufmerksam auf seine Handhaltung sein? Durch die Erfindung von mechanischen Hilfsmitteln, wie dem „Chiroplasten“ von Johann Bernhard Logier und dem „Handleiter“ von Friedrich Kalkbrenner wurde dieses Problem gelöst.

Zur Verbesserung der Handhaltung gilt eigentlich François Couperin mit seiner biegsamen Gerte als erster Erfinder von Hilfsmitteln.

Weitere Apparaturen wie „das Dactylion“ von Henri Herz wurden ausgebaut, um die Finger gelenkig, stark und voneinander unabhängig zu machen. Die Erfindung von mechanischen Hilfsmitteln fand in den zwanziger und dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts viele Anhänger, obwohl sie zahlreiche Schäden und Verletzungen verursacht haben.

15.2 Vom Anschlag

Selbstverständlich war es beim Cembalo nicht möglich, verschiedene Lautstärken durch den Anschlag zu erzielen. Wenn aber von den Möglichkeiten des Anschlags des Hammerklaviers gesprochen wird, sollte man an den erzeugten Ton denken, der vom Pianissimo bis zum Fortissimo reguliert werden kann.

Unter den französischen Klavierpädagogen, die einen besonderen Wert auf die Frage des Anschlags gelegt haben, nimmt Johann Ludwig Adam den ersten Platz ein.

Adam warnt davor, dass durch einen zu starken Anschlag ein hässliches Geräusch entstehen kann. Der größte Teil des hässlichen Geräusches stammt von dem Auftreffen der Fingerspitzen auf die Tasten.

Man kann sich davon leicht überzeugen, wenn man zum Beispiel mit den Fingern auf einem Tisch spielt. So hört man einen hölzernen Anschlag, was unser Ohr im Moment des Zusammentreffens der Fingerspitze mit der Tastenoberfläche als Härte und Trockenheit empfindet.

Die Klavierpädagogen sagen - mit Ausnahme von Steibelt -, dass der Anschlag nur durch die Bewegung der gekrümmten Finger ausgeführt werden sollte. Man sollte die Tasten mit dem fleischigen Teil des Fingers anschlagen.

Friedrich Kalkbrenner erweiterte aus Gründen der Ausdrucksmöglichkeit diese erwähnte Anschlagsart. Er fügte noch hinzu, dass man die Tasten auch lieblosen müsse.

Bei dem von Sigismund Thalberg geforderten Anschlag geht es darum, dass die Tasten mehr angefühlt als angeschlagen werden müssen.

Hauptsache beim Klavierspiel war es, einen gleichmäßigen Anschlag zu erreichen. Um diesen wichtigen Punkt zu erreichen, wurden Fingerübungen mit Stütznoten in den Klavierschulen gegeben.

Dabei können sich die schwächeren Finger bewegen, um ihre natürliche Kraft zu vermehren, während die stärkeren Finger untenliegend bleiben. Man sollte gerecht sein und dem Klavierpädagogen Johann Bernhard Logier zubilligen, diese Fingerübungen als Erster verwendet zu haben.

Über die Annahme, dass ein gleichmäßiger Fingeranschlag nur durch Fingergymnastik erreicht werden könnte, waren die französischen Klavierpädagogen ziemlich einer Meinung.

Die Meisten verwendeten solche Geräte, wie das Ochydactyl, damit man durch andauernde Muskelarbeit einen gleichmäßigen Fingeranschlag erreichen könne. Man konnte auch die Schnelligkeit des Fingers mit einem Chronomètre électrique d'Arsonval prüfen.

Marie Jaëll, die mit Fingerabdrücken experimentierte, verlangte einen schnellen Anschlag. Blanche Selva, eine große Pianistin und Jaëlls Nachfolgerin, verlangte später die Vorbereitung des Anschlags.

15.3 Die Fingersetzung

Die meisten französischen Cembalochulen enthalten genaue Anweisungen betreffs der Fingersetzung, die als Skalenfingersätze dargestellt wurden.

Die Skalenfingersätze wurden in der damaligen Zeit so gespielt, dass der längere Finger über den Kürzeren gesetzt wird. Obwohl das Prinzip des Daumenuntersatzes bei François Couperin schon längst bekannt war, ist es das Verdienst von Jean-Philippe Rameau, erstmalig den Gebrauch des Daumenuntersatzes in seiner Cembalochule erwähnt zu haben.

In der Cembaloschule von Anton Bemetzrieder hat sich die Skalenfingersetzung besser entwickelt. Zum Beispiel wurde die Skalenfingersetzung für die rechte Hand aufsteigend so angegeben: 1 2 3 1 2 3 4 5.

Der Fingerwechsel war übrigens noch nicht bekannt. Couperin verdanken wir die Einführung des Prinzips des stummen Fingerwechsels in seiner Cembaloschule.

Von den französischen Klavierschulen fallen zwei wegen besonderer Anforderungen betreffs des Fingersatzes auf, nämlich diejenigen Johann Ladislaus Dusseks und Johann Ludwig Adams. Denn beide Klavierpädagogen haben versucht, alle Regeln der Fingersetzung mit ihren Ausnahmen aufzustellen.

Skalenfiguren zum Beispiel, die keine Kreuze oder keine Vorzeichnung haben, wurden so gespielt, dass der Daumen der rechten Hand im Aufsteigen stets auf die Tonika und Quarte gesetzt wird.

Für Skalenfiguren jedoch, die von einer Obertaste ausgehen, muss man mit dem Zeigefinger anfangen. Man sollte auch das Hinaufsetzen des Daumens und des kleinen Fingers auf die Obertasten vermeiden. Es war auch verboten, einen Finger auf zwei nacheinander folgende Tasten zu setzen.

In den anderen Klavierschulen zeigt sich aber, dass nur ein bescheidener Raum den Regeln der Fingersetzung gewidmet wurde. Dies hängt damit zusammen, dass mit der Zeit eine starke Neigung zur Vereinfachung der alten Regeln des Fingersatzes aufkam.

Wir haben später bei Friedrich Kalkbrenner gesehen, dass von dem Augenblick an, wo man 2 oder 3 Stimmen mit derselben Hand spielt, alle Regeln des Fingersatzes aufhören. So haben wir Kalkbrenner zu verdanken, dass der Weg zur Beherrschung des Fingersatzes erleichtert wurde.

15.4 Die Kunst der Pedalisierung

Gleich zu Anfang soll gesagt werden, dass die Kunst der Pedalisierung erstmalig in Adams Klavierschule ausführlich erläutert wurde. Adam war also ein Pionier, der gezeigt hat, wie man sich des Pedals bedienen darf.

Die Pedalisierung von Adam steht im Dienst der Harmonik. Gemeint ist, dass Adam den Wechsel des Dämpferpedals mit jeder neuen Harmonie als erforderlich angesehen hat. Man könnte von einem Harmoniepedal reden.

Zu Adams Zeit waren die meisten Hammerklaviere mit vier Pedalen ausgestattet. Dass nur das Dämpfungspedal und das Dämpferpedal notwendig seien, wie Kalkbrenner es behauptet, ist schon durch unser heutiges Klavier bewiesen. Denn nur diese zwei Pedale konnten sich mit der Zeit durchsetzen.

Es sei hier noch erwähnt, dass eine richtige Körper- und Handhaltung, ein richtiger Anschlag, eine richtige Fingersetzung und eine richtige Verwendung der Pedale die Hauptgrundlagen eines guten Klavierspiels darstellen, ohne die es für den angehenden Pianisten keinen Fortschritt geben kann.

Früher oder später muss jeder Pianist eine Klavierschule benützen, die viel auf dem Gebiet der Hauptgrundlagen des Klavierspiels bietet. Darum hoffen wir, dass diese Arbeit als Hilfsmittel dienen kann.

Zum Schluss und als Literaturhinweis ist im Folgenden ein zusammenfassendes Register von Werken angefügt, die vorzugsweise aus der Literatur des Klaviers gewählt wurden und deren Studium die Klavierschulen umfasst.

Bibliographie

Quellenverzeichnis zu den Klavierschulen:

ADAM JEAN-LOUIS

Methode de Piano du Conservatoire, Paris, 1804.

BEMETZRIEDER ANTON

Leçons de Clavecin et principes d'harmonie, Paris, 1771.

BREITHAUPT RUDOLF M.

Die natürliche Klaviertechnik, Leipzig, 1912.

COUPERIN FRANÇOIS

L'art de toucher le Clavecin, Paris, 1717.

-

L'art de toucher le Clavecin, in : Musik im Unterricht, Bd. 54, 1963.

CZERNY CARL

Die Kunst des Vortrags der älteren und neuen Claviercompositionen, Wien, o.J.

DUSSEK JOHANN LADISLAUS

Methode pour le pianoforte, Paris, 1797.

DIRUTA GIROLAMO

Il Transilvano, Venezia, 1593.

HERZ HENRI

Clavierschule op. 100, o.J. (um 1838).

-

1000 Übungen für den Gebrauch des Dactylion, o.J.

HUMMEL JOHANN NEPOMUK

Ausführliche theoretisch - praktische Anweisung zum Piano-Forte - Spiel, Wien,
1828.

HÜNTEN FRANÇOIS

A complete Book of Instructions for the Pianoforte op.60, London, o.J. (um
1833).

JAËLL MARIE

Die Musik und die Psycho-Physiologie, Paris, 1893.

-

L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques, Paris, 1904.

-

Le mécanisme du toucher, Paris, 1897.

KALKBRENNER FRIEDRICH

Anweisung das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen op. 108,
Paris, 1830.

-

Harmonielehre für Pianofortespieler, Anleitung zum praeludieren, Improvisieren
u.s.w., op. 190, Paris, o.J.

KULLAK ADOLPHE

Die Ästhetik des Klavierspiels, Leipzig, 1916.

LOGIER J. B.

The first Companion to the Royal Patent Chiroplast or Hand-Director, London,
1821.

-

System der Musikwissenschaft und des musikalischen Unterrichts-Anleitung
zum Pianofortespiel, Berlin, 1827.

-

Anweisung zum Unterricht in Clavierspiel und der musikalischen Composition,
Berlin, 1829.

MOMIGNY J. J. DE

Piano-forte, in: Encyclopédie methodique, Bd II, Paris, 1818.

MOSCHELES-FÉTIS

Methode des Methodes de Piano, Paris, 1837.

RAMEAU JEAN-PHILIPPE

De la mécanique des doigts sur le clavessin, in : Pièces de clavecin, Paris, 1724.

RIEMANN HUGO

Vergleichende theoretische praktische Klavier-schule, Op. 39, 1883.

SAINT-LAMBERT MICHEL DE

Les principes du Clavecin, Paris, 1702.

SELVA BLANCHE

L'enseignement musical de la Technique du Piano, Paris, 1922.

STEIBELT DANIEL

Pianoforte-schule, Leipzig, o.J.(um 1805).

THALBERG SIGISMUND

L'Art du Chant appliqué au Piano, Paris, o. J. (um 1853).

Literaturverzeichnis :

A.Z.

Piano, in: La Grande Encyclopédie Larousse, Paris, Bd. 15, 1975.

ALBANÈSE E.G.

L'arrivée du piano-forte ... avec accompagnement d'un violon et violoncelle ad libitum, œuvre VII, Paris, 1771.

-

La soirée du Palais-Royal, nouveau recueil d'airs, avec accompagnement de forte-piano, op. IX, Paris, 1775.

AUGUSTINI FOLKE

Die Klavieretüde im 19ten Jahrhundert, 1986.

BAUER HAROLD

The Paris Conservatoire some Reminiscences, in: The Musical Quarterly, Bd. 33, 1947.

BEAUSSANT PHILIPPE

François Couperin, Oregon, 1990.

BOARDMAN ROGER CRAGER

A History of theories of teaching Pianotechnic, Diss. New York Uni., 1954.

BOISSIER VALÉRIE

Franz Liszt als Lehrer, Berlin, 1930.

BURCHILL JAMES F.

Saint-Lambert's „Nouveau traité de l'accompagnement“: a translation with commentary, PhD, Dissertation, The University of Rochester, 1979.

CHAULIEU CHARLES

J.L. Adam, in: Le Pianiste, Paris, Nr. 10, 1833-1834.

-

Chronique, in : Le Pianiste, Paris, Nr. 1, 1833.

-

Concours du Conservatoire de Musique, in: Le Pianiste, Paris, Nr. 11, 1833-1834.

-

J.L. Dussek, in: Le Pianiste, Paris, Nr. 10, 1833-1834.

-

Jacques Herz Henry Herz Mademoiselle Herz, in: Le Pianiste, Paris, Nr. 3, 1833-1834.

-

Fr. Kalkbrenner, in: Le Pianiste, Paris, Nr. 2, 1833.

-

Méthode de Fr. Hunten, in : Le Pianiste, Paris, Nr. 2, 1833.

-

Du Métronome, in: Le Pianiste, Paris, Nr. 10, 1835.

-

Observations préliminaires du pianiste, in: Le Pianiste, Paris, Nr. 7, 1833-1834.

-

Des Pédales du Piano et d'un Signe nouveau, in: Le Pianiste, Paris, Nr.9, 1833-1834.

-

D. Steibelt, in : Le Pianiste, Paris, Nr. 6, 1833-1834.

CONSTANT PIERRE

Le Magasin de Musique à l'usage des fêtes nationales et du Conservatoire, Paris, 1895.

CYR MARY

Performing Baroque Music, 1992.

DEL PUEYO EDUARDO

Entretiens sur le piano et son enseignement, Paris, 1990.

DELACOUR J.

Chronique, in : Le Pianiste, Paris, Nr. 9, 1833-1834.

EGGLI EVA

Probleme der musikalischen Wertästhetik im 19. Jahrhundert, Winterthur, 1965.

ERARD PIERRE

Perfectionnemens apportés dans le mécanisme du piano par les Erard..., Paris, 1834.

FAY AMY

Music-Study in Germany, Chicago, 1880.

FIELDEN THOMAS

The history of the evolution of Pianoforte technique, in: Proceedings of the Royal Musical Association, London, Bd. 55-59, 1928-1933.

GEORGII WALTER

Klaviermusik, Freiburg i. Br., o. J.

GÁT JÓZSEF

Die Technik des Klavierspiels, Budapest, 1965.

GRUNDMANN H. – MIES P.

Studien zum Klavierspiel Beethoven und seiner Zeitgenossen, Bonn, 1966.

HÄFNER ROLAND

Die Entwicklung der Spieltechnik und der Schul- und Lehrwerke für Klavierinstrumente, Diss. München, 1937.

HAHN KURT

Über die Zusammenhänge von Klavierbau und Klavierstil von den Anfängen im 18ten Jahrhundert bis zur Gegenwart, Diss. Berlin, 1952.

HARRIS-WARRICK REBECCA

Principles of the Harpsichord by Monsieur de Saint-Lambert, Cambridge University, 1984.

HERRMAN-BENGEN IRMGARD

Tempobezeichnungen: Ursprung-Wandel, 1959.

HIRT FRANZ JOSEF

Meisterwerke des Klavierbaus, 1955.

HIRZEL-LANGENHAN ANNA

Greifen und Begreifen, ein Weg zur Anschlagkultur, Kassel, 1961.

HONNEGER MARC

Dictionnaire de la Musique, les hommes et leurs œuvres, L-Z, Paris, 1979.

KAEMPER GERD

Techniques pianistiques, l'évolution de la technologie pianistique, Paris, 1968.

KAHL WILLI

Frühe Lehrwerke für das Hammerklavier, in: Archiv für Musikwissenschaft, Bd. IX, 1952.

KASWINER SALOMON

Die Unterrichts - praxis für Tasteninstrumente (1450-1750) mit besonderer Berücksichtigung der Vorformen der Klavietüde, Diss. Wien, 1930.

KENTNER LOUIS

Das Klavier, o.J.

KIENER HÉLÈNE

Marie Jaëll, Problèmes d'esthétique et de pédagogie musicales, Paris, 1952.

KLOPPENBURG W.C.M.

De Ontwikkelingsgang van de Pianomethoden, Utrecht, 1951.

KOLLMANN A.F.B.

Bemerkungen über Hrn. J. B. Logier's sogenanntes "Neues System des Musikunterrichts", in: Allg. Mus. Zeit., Nr. 46, November 1821.

KOLNEDER WALTER

Die Gründung des Pariser Konservatorium, in: Die Musikforschung, Bd. XX, 1966.

KONOV S. YAVOR

The First Treatise of Harpsichord „Les principes du Clavecin" by Saint-Lambert, Diss. Sofia, Bulgaria, 1997.

KREBS CARL

Girolamo Dirutas "Il Transilvano", in Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft, 1892.

L.D.

Les pianos, in: Le Pianiste, Paris, Nr.9, 1833-1834.

L.P.

J. Moschelès, in: Le Pianiste, Paris, Nr. 8, 1835.

LAMM-NATANNSEN MARTA

Die Entwicklung der pianistischen Anschlagkunst, Berlin, 1914.

LASSABATHIE M.

Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation, Paris, 1860.

LOHMANN LUDGER

Studien zu Artikulations-problemen bei den Tasteninstrumenten des 16 –
18 Jahrhunderts, in: Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 125, 1982.

-

Die Artikulation auf den Tasteninstrumenten des 16.-18. Jahrhunderts,
Regensburg, 1990.

M.R.

Clavecin, in: La Grande Encyclopédie Larousse, Paris, Bd. 5, 1975.

MONTI H. DE

Strictures on Mr Logier's System of Musical Education, Glasgow, 1817.

NAUTSCH HANS

Friedrich Kalkbrenner Wirkung und Werk, in: Hamburger Beiträge
zur Musikwissenschaft, hrsg. v. Constantin, Heft 25, Hamburg, 1983.

NIEMANN WALTER

Klavier Lexikon, Leipzig, 1918.

OTT BERTRAND

Liszt et la pédagogie de piano, Paris, 1987.

OTTO KLAUWELL

Der Vortrag in der Musik: Versuch einer systematischen Begründung desselben
zunächst rücksichtlich des Klavierspiels, 1883.

PARENT HORTENSE

François Hünten, in: Repertoire encyclopédique du pianiste, Paris, 1994.

-

Sigismund Thalberg, in : Repertoire encyclopédique du pianiste, Paris, 1994.

PEMBAUER JOSEF

Von der Poesie des Klavierspiels, in: Pianopädagogik, hrsg. v. Ludwig Striegel, Bd V, 1998.

PISTONE DANIELÈ

La musique en France, Paris, 1979.

PLACE ADELAÏDE DE

Jean-Louis Adam ou la naissance du piano français, in : Le Piano, Paris, Nr. 8, 1994-1995.

-

Le Piano-forte à Paris entre 1760 et 1822, Paris, 1986.

POUGUIN ARTHUR

Adolphe Adam, Paris, 1877.

PÜGNER GEORG

J.B. Logier Leben und Werk, Diss. Leipzig, 1959.

RAÏF OSKAR

Über die Fingerfertigkeit beim Klavierspielen, in: Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, hrsg. v. Carl Stumpf, Heft 3, Leipzig, 1901.

RIEMANN HUGO

J.Ph. Rameau als Klavierpädagoge, in: Der Klavier-Lehrer, Jg. XVI, Nr. 15, 1893.

RIET JAEKEN

Evolutie van de speeltechniek en van de methoden voor piano van Mozart tot Varro, (ca.1770-ca.1930), Brussel, 1990.

ROCHE JEROME - ROCHE HENRY

Moscheles Ignaz, in: New grove Dictionary of Music and Musicians, Bd.17.

ROUSSEAU JEAN-JACQUES

Dictionnaire de musique, Paris, 1768, in: Oeuvres Complettes de J.J. Rousseau, Bd. I, Paris, 1782.

ROWLAND DAVID

A History of Pianoforte Pedaling, Great Britain, 1993.

SAINT-FOIX GEORGES DE

Jean Schobert, in: Revue Musicale, Bd. III, August 1922.

-

Nicolas-Joseph Hüllmandel, in: Revue Musicale, Bd. IV, April 1923.

-

Jean-Frederic Edelman, in: Revue Musicale, Bd. V, Juni 1924.

-

Henri-Joseph Rigel, in : Revue Musicale, Bd. V, Juni 1924.

-

Jean-Louis Adam, in : Revue Musicale, Bd. VI, Juni 1925.

-

Les frères Jadin, in : Revue Musicale, Bd. VI, August 1925.

-

Les Six Sonates de Méhul, in : Revue Musicale, Bd. VII, November 1925.

SAINT-FOIX GEORGES DE

Boïeldieu, in : Revue Musicale, Bd. VIII, Februar 1926.

-

Ignace-Antoine Ladurner, in : Revue Musicale, Bd. VIII, November 1926.

-

Boëly, in : Revue Musicale, Bd. IX, August 1928.

SCHERER WOLFGANG

Klavier-Spiele : Die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert,
Diss. München, 1989.

SCHMITT HANS

Das Pedal des Claviers, seine Beziehung zum Clavierspiel und Unterricht zur
Composition und Akustik, Wien, 1892.

SCHNEIDER MAX F.

Beiträge zu einer Anleitung Clavichord und Cembalo zu spielen, 1974.

SCHOTT HOWARD

Cembalo Spielen, hrsg. von Michael Korth, München, 1983.

SEGNITZ EUGEN

Friedrich Kalkbrenner, in: Der Klavier-Lehrer, Berlin, Jg. XXIX, August 1906.

SEIFFERT MAX

Geschichte der Klaviermusik bis um 1750, Leipzig, 1899.

SLAVIN-DAVIDENKOFF IRENE

Das Problem der Tonbildung auf dem Klavier, Karlsruhe, 1970.

SPANGLER HARRY STANTON

History of Pianoforte Methods, Diss. Uni. of North Dakota, Grand Forks, 1950.

SPOHR L.

Bericht, in: Allg. Mus. Zeit., Nr. 22, 1820.

STEINHAUSEN F. A.

Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik,
Leipzig, 1905.

TETZEL EUGEN

Das Problem der modernen Klaviertechnik, Leipzig, 1909.

-

Der Anschlag beim Klavierspiel in mechanischer und physiologischer Hinsicht,
in: ZfMw. 10, 1927- 28.

-

Alte" und „Neue" Methodik, in: Der Klavier - Lehrer, Berlin, 1906, Bd. 29.

THILO A.

Ludwig Deppe in seiner Methode des Klavierunterrichts, in : Der Klavier - Lehrer,
Berlin, 1. Juni 1900, Jg. XXIII, Nr. 11:

VOGELEIS M.

Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters
im Elsass, Straßbourg, 1911.

VOLTAIRE

Correspondance, in: The Voltaire foundation, Bd. XLI, Oxfordshire, 1975.

WAGNER ERNST DAVID

Musikalische Ornamentik oder die wesentlichen Verzierungs-Manieren im Vortrag der Vokal und Instrumental-Musik, Berlin, 1869.

WEITZMANN C.F.

Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur, Stuttgart, 1863.

WILLS HAROLD EDWARD

Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments (1707) by Michel de Saint-Lambert: A translation from the French with commentary, M. A. Thesis, The American University, 1978.

Und dazu Folgendes:

In : L'AVANT-COUREUR

Paris, 12 September, 1768.

In : TABLETTES DE POLYMNIE

Paris, 20 Oktober 1810.

In : TABLETTES DE POLYMNIE

Paris, Januar 1810.

In : ALLG. MUS. ZEIT.

Pianoforteschule des Conservatorium der Musik, in Paris, Leipzig,
Nr. 9, Juli 1807.

In: ALLG. MUS. ZEIT.

Anweisung das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen,
Nr. 48, November 1832.

Webseitadressen:

INGELAERE J.C.

Marie Jaëll de l'art du piano à la science du toucher, Online im Internet:

<http://perso.wanadoo.fr/jc.ingelaere/jaell/expofr/lab0.htm> (Stand: 03.06.02).

SCHMIDT-ROGERS LEA

Information about composer-pianist Marie Jaëll, Online im Internet:

<http://www.inetworld.net/piano1/jaell.htm> (Stand: 24.01.02).

-

Condensed introduction to the life and work of the French composer Marie Jaëll,

Online im Internet: <http://www.sdiegomtac.com/jaell.htm> (Stand:24.01.2002).

SELVA GUY

Blanche Selva, Online im Internet: <http://www.musimem.com/biographies.html>,

(Stand: 02.08.2003).

Literaturhinweise:

ACKERE J.VAN

Inleiding in de Meesterwerken van het Klavier, Antwerpen, 1947.

ARFRIED EDLER

Geschichte der Klavier und Orgelmusik, Laaber, 2007.

BANOWETZ JOSEPH

Pedaltechnik für Pianisten, Mainz, 2008.

BEIJNUM VON ESSEN BERTHA

Bouw en Geschiedenis van het Klavier, Rotterdam, 1948.

BENDIG VOLKER

Elementare Liedbegleitung und Improvisation am Klavier, Essen, 2005.

BENINGER E.

Das Klavierbuch, Musikblätter des Anbruch, IX. Jahrg., Oktober/November
1927, Heft 8/9, S. 315-405.

BÖRNER KLAUS

Handbuch der Klavierliteratur zu vier Händen an einem Instrument, Zurich, 2005.

BOUWMAN L.C.

De Pianoforte. Het ontstaan en de ontwikkeling van stijl en techniek, Gravenhage, 1892.

BRAUN RICHARD

Der Wegweiser durch die Welt der Klaviermusik - vom Barock über Wiener Klassik und Romantik bis zur Neuen Musik in : Harenberg-Kulturführer Klaviermusik, Mannheim, 2008.

BRENDEL ALFRED

Nachdenken über Musik, München, 1978.

CANTAGREL GILLES

Guide de la musique d'orgue, Fayard, 1991.

CASPAR,H.

Klavier-Unterricht, ein Wegweiser und Ratgeber für Lehrende und Lernende, Leipzig, 1914.

CLOSSON E.

Histoire du Piano, Bruxelles, 1944.

COOKE CH.

Playing the Piano for Pleasure, New York, 1941.

DAM G. VAN

Spierfixatie als Grondslag voor de Piano-Techniek, Amsterdam, 1921.

DEMANDT KRISTINA

Das Klavier und seine Kunden, Saarbrücken, 2007

DUNN JOHN PETRIE

Das Geheimnis der Handführung beim Klavierspiel, Leipzig, 1911.

EHRlich C.

The Piano history, London, 1976.

EHRlich H.

Wie ubt man an Klavier? Betrachtungen und Ratschläge. Nebst genauer Anweisung für den richtigen Gebrauch der Tausig Ehrlich'schen "Täglichen Studien", Berlin, 1879.

ESSEN B. VON.

Bouw en Geschiedenis van het Klavier, Rotterdam, 1948.

FOLDES ANDOR

Wege zum Klavier, kleine Ratgeber für Pianisten, Wiesbaden, 1963.

FORSS CARL JOHAN

Piano- und Flügelstimmung, Dachau, 2007

FUNKE OTTO

Das Klavier und seine Pflege, Theorie und Praxis des Klavierstimmens, Frankfurt am Main, 1971.

GERIG REGINALD

Famous pianists and their technique, Bloomington: Indiana University Press, 2007.

GILL DOMINIC

The book of the Piano, Oxford, 1981.

GOEBEL J.

Grundzüge des modernen Klavierbaues. Ein Hand- und Lehrbuch, umfassend die Theorie und Praxis des Klavier- und Flügelbaues, sowie eine Abhandlung über Tropenklaviere, Leipzig, 1925.

GRATIA L. E.

L'étude du Piano. Comment réaliser un maximum de progrès à l'aide d'un minimum de travail, Paris, 1922.

HAMILON KENNETH

After the golden age : romantic pianism and modern performance, Oxford University Press, 2008.

HARDING R. E. M.

THE PIANO-FORTE. Its History traced to The Great Exhibition of 1851, Cambridge, 1978.

HEUMANN HANS-GÜNTER

Das Klavierbuch, Mainz, 2007

HUGHES ROYAL DELANRY

The french Influence on Bach, Phd, Harvard Uni., 1926.

HUNT THOMAS WEBB

The dictionnaire de musique of Jean-Jacques Rousseau, Phd, North Texas State Uni., 1967.

JACOBS REMI

Recherches sur la musique de piano en France (1800-1870): le piano à quatre mains, les duos de pianos, 1971, 92 p.

JENKINS W. GLYN

The Legato touch and the "ordinary" manner of Keyboard Playing from 1750-1850: some aspects of the early Development of piano technique, Phd, Music, Cambridge Uni., 1976

GOLZ ANNE L.

Piano technique and Pedagogy through two centuries of the development of the instrument and its literature, Rochester N.Y. Eastman school of Music, 1944.

HARICH SCHNEIDER E.

Die Kunst des Cemablo-Spiels. Nach den vorhandenen Quellen dargestellt und erläutert, Kassel, 1939.

HENNES ALFONS

Klavier-Unterrichts-Briefe. Ein neue und praktisch bewährte Lehrmethode in fünf Kursen, Leipzig, 1884.

HUBBARD FRANK

Three Centuries of Harpsichord Making, Cambridge, 1974.

KAISER JOACHIM

Große Pianisten in unserer Zeit, München, 1978.

KARTUN LEON

Synthese der täglichen Klaviertechnik: 142 alle Klavierschwierigkeiten
zusammenfassende Übungen, Synthèse de la technique quotidienne du piano: 142
exercices résumant toutes les difficultés pianistiques, Paris, 1964.

KASTNER GEORG JOHANN

Méthode élémentaire d'harmonie appliquée au piano; suivie de
l'accompagnement et de la transposition à l'usage des pianistes, Paris, 1841.

KENYON M.

Harpsichord music, a survey of the virginals, spinet and harpsichord, the
instruments, the composers, the music, the players, London, 1949.

KIENER HELENE

Marie Jaell: 1846-1925: problèmes d'esthétique et de pédagogie musicales, 1989.

KINSKOFER LOTTE

Der Klavierling, Zürich, 2008.

KIROPES GEORGES ANTHONY, the performance of the Ornaments in the Works of
Chopin, Boston Uni., 1975.

KLOPPENBURG W. C. M.

De Pedalen van de Piano, inleiding tot pedaalgebruik, Amsterdam, 1952.

KOFMAN IRENA

The History of the russian piano school: Individuals and traditions, Uni. of Miami.

KOHN ARTHUR

Was soll der Klavierspieler von Bau des Klavieres wissen, Wien, 1925.

KORISHELI WACHTANG

Die Entstehung und Geschichte der vierhändigen Klaviermusik bis zu Schubert und seinen Zeitgenossen, Phd, Freiburg, 1975

KRAMER DEAN FREDERIC

The old school and the new school: a comparative study in the art of interpreting piano music, UMI, 1996, Diss 1992.

KREUTZER LEONID

Das moderne Klavierpedal, von akustischen und ästhetischen Standpunkt, Leipzig, 1928.

KUNLE ANDREAS D.

Klavierdidaktik im 18. und 19. Jahrhundert, Vergleichende Studien zu grundlegenden Lehrwerken des Klavierspiels, MA Pedagogy, Hochschule für Musik, Frankfurt am Main.

LACK THEODORE

The Art of the Piano. L'art du clavier. 100 special exercises in mechanism...Op.289, Philadelphia: T. Presser Co, 1919.

LA GRANDVILLE FREDERIC DE

Le conservatoire de musique de Paris et le piano depuis la création de cet établissement jusqu'au milieu du XIXe siècle, Doctorat, 1979.

LE CARPENTIER ADOLPHE

Méthode de piano pour les enfants, o.J.

LE COUPPEY FELIX

Nouvelle méthode Le Couppey: pour piano/ révision et adaptation de Lucette Descaves et Marie Claude, Paris: G.Billaudot, 1981, 65 Seiten.

-

A.B.C. du Piano, méthode pour les commencants, Leipzig, (1859)

-

A.B.C. of the Pianoforte, a method for beginners, (1877), British Library.

-

de l'enseignement du Piano; conseils aux jeunes professeurs, Paris, 1865.

LE HURAY PETER GEOFFREY

Renaissance and baroque Keyboard techniques, Diss. Uni. of Cambridge.

LESIMPLE EDMEE

Les méthodes françaises de piano de 1945 à 1981, in: Rimf (1984), S.33-37.

LIESSEM FRANZ

Die Entwicklung der Klaviertechnik in den Sonaten der Wiener klassiker Haydn, Mozart und Beethoven, Diss. Innsbruck, 1956.

LIPPE-WEIßENFELD, HAGEN W.

Das Klavier als Mittel gesellschaftspolitischer Distinktion : kultursoziologische Fallstudie zur Entwicklung der Klavierbauindustrie in England und Deutschland an den Beispielen Broadwood und Bechstein, in: Beiträge zur europäischen Musikgeschichte:11, Frankfurt am Main, 2007.

LISTER CRAIG GEORGE

Traditions of keyboard technique from 1650 to 1750, Phd Musicology Uni. of North Carolina, 1979.

LONG MARGUERITE

Au piano avec Gabriel Fauré, 1963.

LONG MARGUERITE

Au piano avec Maurice Ravel, par Pierre Laumonier, 1984.

LUSSY MATHIS

Die Kunst des musikalischen Vortrags, 1873.

-

Réforme dans l'enseignement du Piano, o. J.

MACH ELYSE

Great contemporary pianists speak for themselves, New York, 1991.

MAHR JUSTUS

Geschichte des Dämpferpedals, o.J.

MARCHAND LOUIS

L'instruction sur le toucher du clavecin et de l'orgue, o.J.

MARKEVITCH IGOR

Ecole de virtuosité: toute la technique du piano en un volume: exercices suivis d'explications. Paris, 1920.

MARTIN KAI

Deutsche Klavierkomponisten in Paris in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, Phd, Hannover.

MARMONTEL ANTOINE FRANCOIS

Histoire de Piano et de ses origines, Influence de la facture sur le style des compositeurs et des virtuoses, Heugel et Fils, Paris, 1885.

MARTENOT MADELEINE

L'étude vivante du piano: technique lié à l'interprétation: développement progressif des mécanismes et des réflexes naturels...: livre du professeur. Tome I, Degré préparatoire, Paris, H. Lemoine, 1967.

-

L'étude vivante du piano: technique lié à l'interprétation:développement progressif des mécanismes et des réflexes naturels... Volume II B, Degré élémentaire, Paris, H. Lemoine, 1968.

-

L'étude vivante du piano: technique lié à l'interprétation:développement progressif des mécanismes et des réflexes naturels, étude du phrasé et de l'harmonie du geste, bases premières de l'hamonisation au piano, improvisation...Volume III, Degré moyen A, Paris, H. Lemoine, 1972.

-

L'étude vivante du piano: technique lié à l'interprétation:développement progressif des mécanismes et des réflexes naturels, étude du phrasé et de la qualité du toucher, l'art de mettre la pédale, bases premières de l'harmonisation au piano, improvisation...Volume III, Degré moyen B, Paris, H. Lemoine, 1972.

MARX HERBERT

die Technik des Spiels auf alten Tasteninstrumenten, Diss. Breslau, 1928.

MATTHAY TOBIAS

The act of touch in all its diversity: an analysis and synthesis of pianoforte tone production, London, 1903.

-

Some commentaries on teaching of pianoforte technique, 1911, Bosworth, London.

-

The visible and invisible in Pianoforte technique, Being a digest of the author's technical techniques up to date, Oxford Uni. Press, London.

-

Die ersten Grundsätze des Klavierspiels: für den Schulgebrauch und Selbstunterricht, Deutsche Übersetzung von Toni Cohen, Leipzig, 1914.

MATUSCHKA MATHIAS

Die Erneuerungen der Klaviertechnik nach Liszt, Phd, Freie Uni., Berlin, 1987.

MEER JOHN HENRY VAN DER

Die Kielklaviere im Salzburger Museum Carolino Augusteum, in: Salzburger Museum Carolino Augusteum - Jahresschrift, Band 12-13, Salzburg, 1968.

MISSELHORN HANS

Die Liszt Chopin'sche Klavierspielmethode, Philosophie und Klaviertechnik, Hamburg, 1976.

-

Das Kunstgeheimnis der Klaviertechnik; eine theoretische und praktische Wegleitung, o.J.

MORAN AMY

Pianos and Piano music in France, 1750-1850, Phd.

MÜLLER-SEIDLITZ BETTINA

Klaviermusik zwischen Kunst und Pädagogik, Phd, Hamburg.

MUELLER SHERYL MAUREEN

Concepts of Piano Pedagogy in the United States (1850- 1920), Uni of Colorado,
1995.

NAHM DOROTHEA AGNES

The virgil clavier and keyboard pedagogy method, Cath. Uni. of America.

NEUHAUS HEINRICH

Die Kunst des Klavierspiels, Köln, 1967.

NEUPERT HANNES

The clavichord, Kassel, 1965.

PALM ALBERT

Jerome-Joseph de Momigny. Leben und Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der
Musiktheorie im 19. Jahrhundert, Köln, 1969.

PARENT HORTENSE

- Deux conférences en Sorbonne sur la pédagogie musicale, par Mlle Hortense Parent, exposition de sa méthode d'enseignement pour le piano, Paris, 1896.
-
- Méthode facile pour l'enseignement élémentaire de la lecture musicale à l'usage des classes élémentaires de tous les degrés, 1867.
-
- H. Parent, ...Exposition de ma méthode d'enseignement pour le piano français. O.J.
-
- l'élève de Piano, o.J.
-
- L'etude du Piano, Manuel de l'élève, Conseils pratiques, Paris: Librairie Hachette, 1872
-
- Lecture des Notes dans toutes les Clés. Méthode basée sur la mémoire des yeux, Paris, 1885.

PARMENTIER EDWARD L.

French Harpsichord Artikulation, a study of the major theoretical and musical documents, Phd, Uni. of Michigan.

PARRISCH CARL GEORGE

Early pianos and its influence on keyboard technique and composition in the 18th century, 1955, Harvard University.

PARRISH CARL GEORGE

Criticism of the piano when it was new, in: Musical Quarterly, 30 (Oct. 1944), S.428-440.

PERRINE

Pièces sur le luth en musique avec des règles pour les toucher parfaitement sur le luth et sur le clavecin, 1680, Paris.

-

Livre de musique pour le lut, Genève, Minkoff, 1973.

PHILIPP ISIDORE

Technique de F. Liszt: piano seul .I-II.- Paris Salabert, 1932.

-

Enseignement du piano, Paris, o. J.

-

la technique de Ch. Czerny, Paris, 1905.

-

Etudes techniques, Milano, 1904.

-

Exercices de Antoine Rubinstein: tirés de la Méthode de A.Villoing, nouvelle édition annotée par I. Philipp, Paris, o.J.

-

Le petit pianiste, Paris, o.J.

-

Etudes d'octaves: d'après J.S.Bach: op.53, Paris, 1912.

-

French piano music, an anthology, New York, 1977.

PIANO FORTE

Méthodes et leçons pour piano-forte ou clavecin. Vol. I, J. C. Bach et Ricci, Bemetzrieder, Despréaux, Dreux, Ducray-Duminil, Encyclopédie méthodique, Nonot, Ricci, Tapray, Viguerie, Thiémé.-Courlay: J. M. Fuzeau, 2000.-IV-237 Seiten (Méthodes et traités. Série 1, France 1600-1800; 7).

PIERSOL DAVID THOMAS

Ornamentation as presented in Piano Method Books, ca 1750-1850, DMA, Uni. of Iowa, 1970.

PISTONE DANIELE

Le Piano dans la littérature française, Paris, 1975.

PROSNIZ A.

Handbuch der Klavier-Literatur 1450 bis 1830. Historisch-kritische Übersicht Wien, 1908.

RAPIN EUGENE

Histoire de piano et des pianistes, Paris, 1904.

RASPE PAUL

Piano, virtuoses et instruments de torture à l'époque romantique, Paris, o. J.

RATTALINO PIERO

Da Clementi a Pollini. Duecento anni con i grandi Pianisti Giunti, Martello, 1984.

REBLITZ A. A.

Piano servicing, tuning and rebuilding for the professional, the student, the hobbyist vestal, New York, 1976.

REIJEN, P. W. VAN

Vergleichende Studien zur Klavier Variationenstechnik von Mozart und seine Zeitgenossen, Amsterdam, 1988.

RESTLE KONSTANTIN

Bartolomeo Cristofori und die Anfänge des Hammerklaviers, Quellen,
Dokumente und Instrumente des 15. bis 18. Jahrhunderts, Phd, München, 1989.

RESTLE KONSTANTIN

Faszination Klavier: 300 Jahre Pianofortebau in Deutschland, o. J.

REUTER RUDOLF

Bibliographie der Orgel. Literatur zur Geschichte der Orgel bis 1968, Kassel,
1973.

RICHER T.

L'art de jouer au Piano, o. J.

RITSCHL ALEXANDER

Die Anschlagsbewegungen beim Klavierspiel. Auf Grund physiologisch-
mechanischer Untersuchungen unter Berücksichtigung technischer und
pädagogischer Fragen sowie durch das Klavierspiel hervorgerufener
Erkrankungen allgemeinverständlich dargestellt. Berlin, 1911.

ROBINE ERIC

Fondements et mécanismes rationnels de la technique pianistique pour une théorie
globale du jeu du piano, Doctorat, 1986.

ROMEU J.

L'art du pianiste, Paris, 1893.

ROSE MARIA I.

L'art de bien chanter and the early French piano style 1780-1820, Phd, New York
Uni.

ROSENBLUM SANRA P.

Performance practices in classic piano music : their principles and applications,
Indiana Uni. Press, 2007.

ROUGNON PAUL

Cours de piano élémentaire et progressif, Aix- Marseille, 1899.

ROWLEY GORDON SAMUEL

Le maitre de Clavecin pour l'accompagnement, Michel Corrette's Method for
learning to accompany from a thoroughbass; a translation and commentary, Phd,
Uni. of Iowa, 1979.

ROSSUM J. VAN

De vlugge Pianist, Handleiding om Zonder Onderwijzer gemakkelijk en spoedig
Piano of Orgel te leeren spelen, Rotterdam.

RUBINSTEIN ARTHUR

My young years, New York, 1973.

SACHS JOEL ALAN

Hummel in England and France: a study in the international Musical life of the
early Nineteenth Century, Phd, Columbia Uni., 1968.

SANDERS PAUL F.

De Piano, Het Instrument en zijn Meesters, Amsterdam, 1926.

SANTEN RIENT VAN

De Piano en haar Componisten, Den Haag, 1949.

SCHÄFER DIRK

Het Klavier, Amsterdam, 1942.

SCHOTT HOWARD

From Harpsichord to early music, in: Early Music 13, Feb.1985, S. 28- 38 .

SCHOTT,H.

Playing the Harpsichord, London, 1973.

SCHMIDT HORST RÜDIGER

Die Klavieretüden von Frederic Chopin, Phd, Bochum.

SCHMITZ EUGENE

Klavier, Klaviermusik und Klavierspiel, 1919.

SCHUBERT KURT

Die Technik des Klavierspiels aus dem Geiste des musikalischen Kunstwerkes,
Berlin, 1934.

SCHULZ-PAGEL WOLFGANG

Die deutschsprachigen Klavierschulen des 18. Jahrhunderts, Phd, Musicology,
Köln.

SCHULZ FERDINAND

Pianographie Klavierbibliographie, Stuttgart, 1982.

SIEDENTOPF HENNING

Beobachtungen zur Spieltechnik in der Klaviermusik Johann Sebastian Bachs,
Phd, Tübingen, 1967, 135 Seiten.

SIEDENTOPF HENNING

Die Grundlagen der Bach'schen Spieltechnik am Klavier, Tübingen, 1986.

SOEHNLEIN EDWARD JOHN

Diruta on the art of Keyboard playing an annotated translation and transcript of "il Transilvano", Diss. Uni. of Michigan, Ann Arbor, 1975.

SOBANSKI CHRISTOPH

Die Klavierpädagogik des Isaak-Ignatz Moscheles, Phd, HfM Weimar.

STEINBERG ARNE

Franz Liszt's Approach to Piano playing, DMA, Uni. of Maryland, 1971.

STETTER SUSANNE, Musik lernen am Klavier, Studien zu den musikpädagogischen Intentionen Adolph Kullaks im Kontext seiner Zeit, Phd, Folkwang-Hochschule, Essen.

STOELZEL MARIANNE

die Anfänge der vierhändigen Klaviermusik, Studien zur Satztypik in den Sonaten Muzio Clementis, Phd, Frankfurt, 1982.

STRASSER MICHAEL CREASMAN

Ars Gallica: the Société Nationale de Musique and its Role in French Musical life (1871-1891), Phd, Uni. of Illinois at Urbana Champaign, 1998.

SUMNER W. L.

THE PIANOFORTE. London, 1966.

THUILLIER EUG.

Méthode: 1ère année: Piano, Paris, o. J.

VERLET COLONNE

Le clavecin à Paris, sa facture et son rôle, Diss., Paris, 1962.

WIEDEMANN HERBRERT

Beiträge zu einer Klavierdidaktik für Erwachsene, Phd, Music Education,
Oldenburg, 1983

WILLIAMSON HUGH P.

The evolution of the Pianoforte technique, New York University, 1939.

WINTERRINGER GRACE

A critical Investigation in the Pedagogy of Piano touch, Rochester, N.Y. Eastman
school of Music, 1942.

WOLF E.

Der Klavierunterricht, ein Leitfaden durch die Unterrichtspraxis, Wiesbaden,
1963.

WOLFF, K.

Masters of the keyboard, Individual Style Elements in the Piano Music of Bach,
Haydn, Mozart, Beethoven, and Schubert, Bloomington, 1983.

WOLTERS KLAUS

Das Klavier eine Einführung in Geschichte und Bau des Instruments und in die
Geschichte des Klavierspiels.

WOLTERS KLAUS

Handbuch der Klavierliteratur, 1994.

WÖRSCHING JOSEPH

Die historischen Saitenklaviere und der moderne Clavichord- und Cembalo-Bau.
Mainz, 1946.

ZIMMERMANN PIERRE

Encyclopédie du Piano.

TENDELENBURG FERDIND UND F. THIENHAUS

Zur Klangwirkung von Clavichord, Cembalo und Flügel, o.J.