



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Spemanns goldenes Buch der Musik

Spemann, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1900

Klavierlehre von Dr. Carl Reinecke.

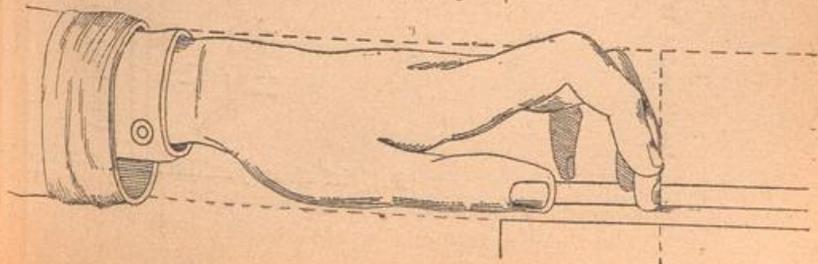
[urn:nbn:de:hbz:466:1-70163](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-70163)

Klavierlehre.

395. Die Anfänge. Der angehende Pianist beginne sein Studium mit bloßen Anschlagsübungen. Dabei ist der vollkommene richtige Sitz von großer Wichtigkeit. Der vollkommen feststehende Stuhl darf kein Schwanken irgend welcher Art zulassen und darf daher kein weichgepolsteter sein, ebensowenig ein sogenannter Drehstuhl, dessen Schraube sehr bald lose wird und alsdann einen wackeligen Sitz abgibt. Ein gewöhnlicher Rohrstuhl wird daher in den meisten Fällen genügen, da man ihn leicht durch Auflegen von Pappeln genügend erhöhen kann, falls dies erforderlich sein sollte. Ist aber ein solcher Stuhl zu hoch, so läßt sich dem Uebelstande freilich nicht abhelfen und man muß alsdann einen Klavierstuhl anschaffen, welcher mittelst Kurbel, oder durch eine andere Mechanik beliebig hoch oder niedrig zu stellen ist. Der Stuhl stehe mitten vor der Klaviatur und sei so hoch, daß, wenn man den gestreckten Daumen mit der Seitenfläche im rechten Winkel auf die Taste setzt, der Ellbogen ein wenig tiefer liegt als die Klaviatur. Ein zu hoher Sitz ist ängstlich zu vermeiden, während ein etwas tieferer Sitz keine Nachteile mit sich bringt, von vielen sogar gefordert wird. Das Ziel ist

aber auch in dieser Hinsicht zu vermeiden. Man sitze weder zu nahe noch zu fern vor der Klaviatur und stelle beide Füße fest vor die Pedale, die Oberarme hängen nicht vollkommen senkrecht, sondern werden etwas vorgeschoben.

396. Die Fingerübungen. Stellt man nun die Finger derart auf die Tastatur, daß die Seitenfläche des Daumens mit den Tasten parallel läuft, während die Vordergelenke der übrigen Finger nahezu senkrecht auf die Tasten fallen, so soll die obere Handfläche bis zum Handgelenk und weiter bis zum Armgelenk eine horizontale Linie bilden. Die Ellbogen dürfen weder an den Körper gelegt, noch nach außen gewendet werden. Die Haltung des Oberkörpers sei eine ungezwungene, man lehne sich nicht zu weit zurück, noch beuge man sich vor, das letztere schadet nicht nur dem Spiele, sondern ist auch nachteilig für die Atemungsorgane. Ist somit die Haltung des Oberkörpers, der Arme, Hände und Finger reguliert, so beginne man mit den Anschlagsübungen. Man übt zunächst den Fingeranschlag bei vollständiger Ruhe des Armes und der Hand. Die hier folgende Zeichnung giebt ein Bild von der Handhaltung, wie sie beim Fingeranschlag die richtige ist.



Beethovens Werke.

Serie 1. N° 5.

FÜNFTES SYMPHONIE
von
L. VAN BEETHOVEN.

Dem Fürsten von Lobkowitz und dem Grafen Rasoumoffsky gewidmet.

Op. 67.

Allegro con brio. $\text{♩} = \text{tos.}$

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

A musical score for the first movement of Beethoven's Fifth Symphony. It features four staves: Flauti (Flutes), Oboi (Oboes), Clarineti in B (B-flat Clarinets), and Fagotti (Bassoons). The tempo is marked 'Allegro con brio' with a metronome marking of quarter note = 108. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo).

Beispiel einer Partitur; Die erste Seite von Beethovens

Fagotti.
 Trombe in C.
 Timpani in C. G.
 Violino I.
 Violino II.
 Viola.
 Violoncello.
 Basso.

Beethoven's C-moll-Symphonie (f. Bro. 394),

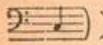
B. 5.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Man sieht, daß der Handrücken nicht schief nach der Seite neigt, daß die Knöchel weder hervorstehen noch eingedrückt sind, und daß das Handgelenk in gleicher Höhe mit den Fingerknöcheln steht.

Man stelle die fünf Finger lose auf die Tasten ohne sie niederzudrücken (den Daumen der rechten

Hand auf das zweigestrichene 

die linke Hand auf das kleine 

) und habe den Finger mög-

lichst hoch im Fingerknöchel ohne den betreffenden Finger zu strecken oder einzubiegen und lasse ihn sodann die Taste niederdrücken; der Anschlag sei möglichst kräftig. (Selbstverständlich macht man diese Übungen zunächst mit jeder Hand einzeln.) Der vierte Finger wird immer am meisten Mühe machen, da er vom dritten Finger abhängig ist. Alle diese Anschlagsübungen mache man ohne Noten, um mit dem Auge stets die richtige Haltung der Hand und Finger kontrollieren zu können. Vor allem achte man darauf, daß die Kuppe des Fingers stets auf der Stelle der Taste bleibe, wo sie zuerst berührt ward, nicht aber auf der Taste herumgleite, ebenso wenig darf das Vordergelenk einknicken.

397. Das Legatospiele. Ist auf diese Weise der einzelne Finger genügend geübt, so geht man zum Studium des Legato-Anschlags über, indem man zunächst zwei nebeneinander liegende Tasten abwechselnd anschlägt, und zwar so, daß der eine Finger sich genau in demselben Augenblicke hebt, da der andere niederfällt. Hat man solcherweise folgende Übungen in Sekunden:

12. 32. 21. 23. 34. 54. 43. 45.
cd ed dc de ef gf fe fg

gemacht, so geht man zu Terzen

$\begin{matrix} \widehat{13} \\ c e \end{matrix}$ u. s. w. Quartan: $\begin{matrix} \widehat{14} \\ c f \end{matrix}$ und

Quinten: $\begin{matrix} \widehat{15} \\ c g \end{matrix}$ über, in analoger

Weise, wie dies bei den Sekundenübungen gezeigt worden. Alsdann folgen in gleich ausführlicher Weise die Übungen für drei, vier und fünf Finger. Erst nachdem jede Hand allein geübt worden ist, geht man zum gleichzeitigen Ueben beider Hände über, doch begnüge man sich nicht damit, die Übungen in gerader Bewegung (d. h. in jeder Hand von c bis g) sondern auch in der Gegen-

bewegung: (Rechte Hand von c-g) (Linke Hand von g-c) zu üben. Nachdem die Übungen zunächst nur auf den Untertasten gemacht worden, übt man sie jetzt auch in anderen Dur-Tonarten, also in D-dur (mit einer Obertaste) E-dur (mit zwei Obertasten), H-dur (mit drei), Fis-dur und Des-dur (mit vier Obertasten). Es ist ratsam, diese Übungen an der Hand einer systematischen geordneten Sammlung technischer Studien zu machen, deren es ja so viele empfehlenswerte giebt. Eine ganz vorzügliche ist die „Klavertechnik von Bruno Zwintscher“. Aber auch L. Plaidy's Technische Studien sind zu empfehlen und noch manche andere Sammlungen.

398. Tägliche Übungen. Ein Haupterfordernis, um eine gute Technik zu erlangen, ist, daß alle technischen Studien täglich und regelmäßig gemacht werden, jede einzelne stetig und andauernd, aber niemals bis zur Uebermüdung. Und nicht allein das Auge soll die Haltung und Bewegung der Hände und Finger kontrollieren, sondern mehr noch muß das Ohr stets prüfen, ob der Klang, den man den Saiten

Fingeranschlag üben, doch wird es in der Praxis immer mit losem Handgelenke gespielt, da es unmöglich ist, nur zwei Töne gleichzeitig bei stillstehendem Handgelenke anzuschlagen, geschweige denn ganze Akkorde.

401. Die chromatische Tonleiter und Akkorde. Dem diatonischen Tonleiterpiel folgen die chromatische Tonleiter und die Akkordeübungen, zunächst Arpeggien in allen Dur- und Moll-Dreiklängen mit ihren Versetzungen, alsdann verminderte und endlich kleine Septimen-Akkorde mit deren Versetzungen. Wer den bisherigen Studiengang gewissenhaft durchgemacht hat, wird sich schon eine Technik erworben haben, welche ihn befähigt, Werke mittlerer Schwierigkeit korrekt auszuführen.

402. Der Virtuose. Wer sich zum Virtuosen ausbilden will, hat dann allerdings immer noch einen weiten Weg durchzumachen, denn es müssen Triller, Doppelgriffe, Oktaven u. s. w. geübt werden, aber selbst dem Liebhaber sei es ernstlich angeraten, die bis dahin erläuterten technischen Studien gewissenhaft zu betreiben, will er anders an seinem eigenen Spiele Freude haben.

403. Vom Blattlesen. Sicherlich ist für den Dilettanten ein gutes ‚Bombblattlesen‘ (prima vista-Spiel) die Quelle edelster Unterhaltung, denn es ermöglicht ihm u. a. die Meisterwerke unserer Heroen durch gute Bearbeitungen kennen zu lernen, aber der Genuß daran wird wesentlich getrübt, wenn die Finger bei jeder Skala stolpern, oder wenn die linke Hand bei jeder selbständigen Figur in Verlegenheit gerät und den Dienst versagt. Also veräume man nicht, mindestens die ersten Phasen der Finger-Erziehung mittelst technischer Studien ge-

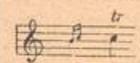
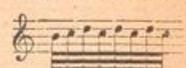
wissenhaft durchzumachen! Das gute Bombblattspielen wird wesentlich erleichtert durch Kenntnis der Akkorde- und Harmonielehre, denn wer diese besitzt, braucht in sehr vielen Fällen nicht jede einzelne Note zu lesen, sondern er übersieht häufig eine ganze Reihe von Noten gleichzeitig, ebenso wie wir beim Lesen in einer uns bekannten Sprache ein ganzes Wort übersehen, ohne erst jeden einzelnen Buchstaben geprüft zu haben, während man dagegen bei frembländischen Eigennamen häufig jeden einzelnen Buchstaben lesen muß. Gar mancher hält das Studium der Harmonie für schwer und trocken und verzichtet aus dem Grunde darauf. Aber so ganz grau ist diese Theorie doch nicht; wenn man lernt Dur- und Moll-Dreiklänge zu bilden, dissonierende Akkorde aufzulösen u. s. w., so wird einem der Wohlklang der Harmonien, die Verwirklichung dessen, was im Innern des musikalischen Menschen unbewußt lebt, Freude bereiten; und unmittelbar neben der grauen Theorie steht des Tonlebens goldener Baum. Der Kunstjünger kann selbstverständlich ohne gründliche Kenntnis der Harmonie zu nichts Rechtem kommen, er muß sogar — und vor allem der Klavierspieler — einen Einblick in die Formenlehre und die Kunst der thematischen Arbeit gethan haben, denn wie kann der Spieler dem Hörer zum Verständnis bringen, was er selber nicht vollkommen versteht! Ein weiteres Erfordernis, welches beim Bombblattspielen sehr in Frage kommt, ist das Vermögen, die Noten ihrem Werte nach rasch übersehen zu können: d. i. das richtige „im Takte spielen“. Daher thut selbst derjenige, dem der Sinn für Rhythmus innewohnt, wohl daran, beim Blattspiel zu zählen, so lange bis er dieses Hilfsmittels

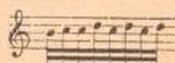
ganz entraten kann. Schließlich sei noch erwähnt, daß man, um das prima vista-Spiel zu üben, stets solche Sachen wählen muß, deren Ueberwindung nach technischer Seite hin dem Spieler keine Schwierigkeiten bietet.

404. Der Triller. Der zukünftige Virtuose muß außer dem einfachen Triller den Terzen-Triller üben, die Tonleitern in Terzen und Sexten, das jeu perlé u. c., während all dies dem Dilettanten erlassen werden kann; dagegen ist ein guter einfacher Triller, eine einschichtige Behandlung der Verzierungen, ein richtiger Pedalgebrauch und noch manches andere auch dem Dilettanten unentbehrlich. Den Triller übe man zunächst auf zwei nebeneinander liegenden Untertasten mit folgenden Fingern 1 u. 2, 2 u. 3, 3 u. 4, 4 u. 5 anfangs langsam und kräftig, allmählich schneller und weniger kräftig; vor allem achte man darauf, daß der Triller stets gleichmäßig schnell, nie unegal sei. Ein gleichmäßiger nicht schneller Triller wirkt besser, selbst glänzender, als ein schnellerer, bei dem sich die Bewegung ruckweise verändert. Ferner hüte man sich, den Triller durch ein Schaukeln der Hand hervorzubringen. Am leichtesten trillert man mit dem zweiten und dritten Finger, auch der Triller mit dem Daumen und zweiten Finger bietet wenig Schwierigkeiten, doch fehlt bei diesem Fingersatz der Finger für den Nachschlag. Der Triller mit dem dritten und vierten Finger muß geübt werden, weil der Nachschlag oft eine Obertaste erfordert, die man häufig nicht mit dem Daumen nehmen darf.

Eine allgemein gültige Regel, ob man den Triller mit dem oberen Tone oder mit dem Haupttone zu beginnen habe, läßt sich nicht aufstellen, weil in jedem Falle

der Ausnahmen gar viele sind. Bülow schreibt einmal, daß der Triller ausnahmslos mit dem oberen Tone anzufangen habe; wenn man auch gegen diese Behauptung kräftig opponieren muß, so kann man andrerseits anerkennen, daß der Beginn mit dem Haupttone eine Ausnahme sei. Unter anderen verlangt Chopin den Triller von oben, und notiert es besonders mit kleinen Noten, wenn er eine Ausnahme verlangt; man findet bei ihm häufig folgende Notierung

 , welche folgende Ausführung verlangt: 

während diese  vollkommen unstatthaft und geschmacklos wäre.

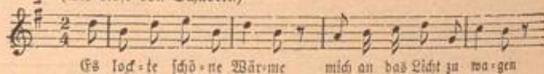
405. Die Verzierungen. Das Kapitel der Verzierungen ist überhaupt ein weitläufiges und heikles und der Unerfahrene wird in zweifelhaften Fällen immer den Rat eines Kundigen einholen müssen. Eine sehr gründliche Belehrung über alle Verzierungen findet man in dem Werke: „Die Ornamentik der klassischen Klaviermusik von Ludwig Klee.“ (Leipzig bei Breitkopf & Härtel.) Beherzigungswerte Winke über einige der gebräuchlichsten Verzierungen, Vorschläge, Doppelschläge, Pralltriller findet man auch in Carl Reineckes Buch: „Die Beethoven'schen Klavier-sonaten“ (siehe Seite 9, 20, 21, 23, 36, 39 u. s. w.).

406. Der Rhythmus. Hat man nunmehr das Rüstzeug erworben, welches zunächst nötig war, um den korrekten Vortrag eines Musikstückes zu ermöglichen, so ist allerdings schon recht viel erreicht, aber ein korrekter Vortrag ist noch längst kein schöner, er-

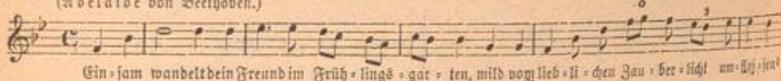
greifender, fesselnder. Ein solcher läßt sich allerdings überhaupt nicht lehren, wenn dem Spieler ein starkes Empfinden für die Ausdrucksmittel in der Musik nicht inne wohnt, aber Ratschläge, um sich einen möglichst verständnisvollen und gesunden Vortrag anzueignen, lassen sich immerhin geben. Vor allem ist dazu erforderlich ein guter Rhythmus. So lange man einen Ton in immer gleicher Stärke und gleichem Zeitmaße anschlägt, ist kein Rhythmus erkennbar, sobald aber der erste von zwei oder von drei Tönen regelmäßig betont

wird, gewinnt man den Eindruck von zwei- oder dreiteiligem Takt. Solange es dem Spieler nicht zur zweiten Natur geworden ist, den guten Taktteil vor dem schlechten durch entsprechende Betonung auszuzeichnen, so lange wird sein Spiel der Sprache des Taubstummen gleichen, der nicht Morgen, sondern Morgen, also einen Spondaus statt eines Trochäus spricht. Der Spieler ahme den Sänger nach, welcher schon durch die Textesworte auf die richtige Betonung hingewiesen wird. Kein Sänger wird z. B. die folgenden Melodien falsch betonen

(Die Rose von Schubert.)



(Melodie von Beethoven.)



und ist also garnicht zu bezweifeln, daß die beinahe gleichlautenden Vorspiele zu diesen Liedern ebenso betont werden müssen. Wie oft aber wird dagegen gefehlt! Wie oft wird ein Auftakt betont, ein

gutes Taktteil fallen gelassen! Hört man doch von manchem Violin-Virtuosen den Anfang des Mendelssohn'schen Violinkonzertes folgendermaßen vortragen:

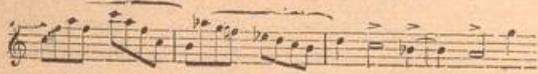


Aller gesunder Vortrag und jedwede richtige Phrasierung beruht darauf, daß der Spieler spiele wie der Sänger singen würde. Es giebt jetzt eine Menge ungemein fleißig hergestellter Phrasierungs-Ausgaben von Klavierwerken (desgleichen ganze Bücher über Phrasierungskunst), aber nicht eine einzige Phrasierungs-Ausgabe von Gesangswerken. Geht daraus nicht hervor, daß sie für den Sänger überflüssig sind? mithin auch für

den Spieler überflüssig wären, wenn er die Gesehe beobachtete, die der Sänger unwillkürlich, oft unwissentlich, befolgt? Mozart, Liszt, Chopin, Rubinstein, Spohr, Clara Schumann und viele andere haben schön vorzutragen gewußt, längst bevor man viel von Phrasierung sprach, weil sie das richtige Empfinden für den rhythmischen Accent besaßen. Aber freilich besaßen sie auch Empfindung für den declamatorischen Accent und für den

Accent, den ein musikalischer Gedanke infolge seiner Struktur ausnahmsweise verlangen kann. Dahin gehören u. a. alle Synkopen, bei denen die Betonung gerade des schlechten Taktheils Geſetz ist. Allerdings — und das sei den minder feim empfindenden Naturen ein Trost — werden derartige außergewöhnliche Betonungen von den

Komponisten nur selten verlangt, ohne dies mittelst $>$ oder sf besonders zu bezeichnen, aber hie und da verläßt er sich doch ganz und gar auf das richtige Gefühl des Vortragenden. Während Beethoven z. B. im ersten Satze der Sonate op. 2 Nr. 3 an zahlreichen Stellen den Accent auf dem schlechten Taktheil jedesmal notiert hat:

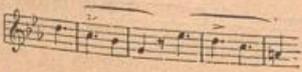


lesen wir in dessen Sonate op. 7 folgendes:



obgleich zweifellos dem ersten d der Melodie und zwei Takte später dem es ein wenn auch zarter Accent gegeben werden muß. Folgende

Betonung



würde nicht die richtige sein. Es ist in diesem Falle die melodische

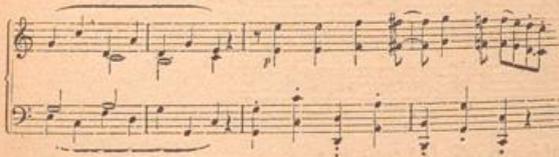
Linie, welche sich vom höheren Tone zum tieferen senkt, welche jenen Vortrag verlangt, wogegen wenige Takte später die Melodie in dem F ihren Höhepunkt findet und demgemäß auch vom Komponisten mit einem sforzato versehen ward.

407. Die Vortragszeichen. Zum schönen Vortrag gehört ferner, daß man die Vortragszeichen stets aufs

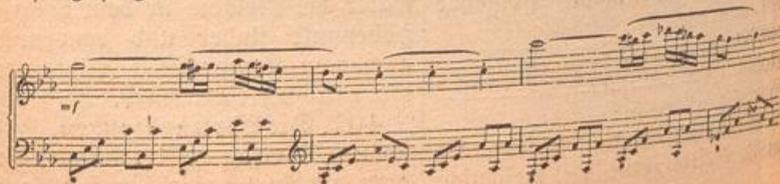
gewissenhafteste befolgt, daß man die feinen Unterschiede zwischen fortissimo, forte, mezza forte, piano und pianissimo aufs subtilste beobachtet, daß man, wenn ein crescendo verlangt wird, nicht sofort, sondern allmählich stärker wird, umgekehrt beim decrescendo erst nach und nach in den zunächst verlangten Stärkegrad herabsinkt. Befolgt man all dies, so wird man immerhin einen annähernd schönen Vortrag erzielen können.

408. Die thematische Arbeit.

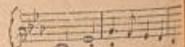
Ferner aber ist es sehr wünschenswert, daß man einen Begriff von der thematischen Arbeit in einem komplizierteren Tonstücke habe, daß man also erkennt, wenn eine anscheinend untergeordnete Stimme plötzlich größere Bedeutung gewinnt. In folgendem Beispiele aus der schon erwähnten C-dur-Sonate op. 2 von Beethoven:



ahmt der Baß vom dritten Takte ab die Oberstimme nach und verlangt demgemäß eine gewisse Betonung. Auch hier hat Beethoven durch die Staccatozeichen eine Andeutung über den Vortrag gegeben, doch ist dies längst nicht immer der Fall. Hier folge ein Beispiel für viele. Im C-moll-Konzerte von Beethoven begegnen wir gleich zu Anfang folgender Stelle:



bei welcher Beethoven durch nicht angedeutet hat, daß die mit einem + bezeichneten Töne noch eine größere Bedeutung haben als die bloßen Baßtöne. Wer jedoch tiefer blickt, erkennt sofort, daß diese Töne aus dem

Hauptthema: 

hervorgegangen (was auch durch das erste „Tutti“ Takt 9—12 seine Bestätigung findet) und er wird diese Töne durch mäßige Accente und durch etwas längeres Halten hervorheben. Um sich einen Einblick in das Wesen der thematischen Arbeit zu verschaffen, lese man Alfred Richters „Die Lehre von der thematischen Arbeit“ (Breitkopf & Härtel), ein interessantes und keineswegs trodenes Buch.

409. Der schöne Vortrag. Nun höre ich sagen: „Ist denn dies alles nicht Sache des musikalischen Verstandes? Wir wollen poetisch schönen

Vortrag hören und wo möglich erlernen!“ — Beim Schaffen wie beim Reproduzieren eines Kunstwerkes haben poetisches Empfinden und wägender Verstand fast

gleich großen Anteil, aber freilich entbehrt man lieber einen Mangel des letzteren als den des ersteren, nur läßt sich leider das poetische Empfinden nicht lehren. Gar manchem, dem für die anderen Künste ein lebhaftes Empfinden innewohnt, ist und bleibt die Musik ein leeres Tongeklingel. Wer aber von Musik sich rühren, erheben oder erheitern lassen kann

der wird auch im Stande sein, die Erkenntnis der allerfeinsten Seelenregungen, die der Komponist in seinem Werke offenbart, zu steigern; ohne solche Erkenntnis ist freilich der vollendet schöne, ebenso verständnis- wie poesievolle Vortrag nicht denkbar. An einem einzigen Beispiel, dem Anfange der E-moll-Sonate op. 90 von Beethoven sei dies erläutert:

demüthigen Natur erkennen, wieder ein anderer wird dabei Farben- Vorstellungen, etwa die einer harten und einer zarten Farbe haben, und sie alle haben recht, denn sie fühlen, daß in diesen acht Tacten mehr als eine bloße, stets um eine Sekunde steigende Wiederholung der ersten zwei Tacte zu suchen ist. Wer aber in der mit dolce bezeichneten

Periode c nicht wiederum eine andere Stimmung als in Periode b, in der nun folgenden nicht abermals eine ganz andere entdeckt, von dem möchte man mit Frig Neuter sagen:

„De fall dat man bliven laten, ut den ward nicks.“ Erkennt man aber in der Periode c

eine tröstende, beruhigende Stimmung, in der letzten eine mit Größe gepaarte Resignation, so wird man bei der Wiedergabe dieser Tonreihen gewiß nicht fehl gehen, falls es gelingt, diese Stimmungen auch zum Ausdruck zu bringen. Zur Betätigung alles dessen, was hier gesagt worden, mögen noch einige goldene Worte aus Schumanns Feder angeführt werden, sie bestätigen das, was hier in drei Abschnitten gesagt worden ist.

„Es ist eine schöne Sache — vollendete Virtuosität, wenn sie das Mittel für Darstellung wahrer Kunstwerke ist.“

„Vielleicht versteht nur der Genius den Genius ganz.“ —

„Nur erst, wenn dir die Form ganz klar ist, wird dir der Geist klar werden.“ —

Der Meister überschreibt den Satz „Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck.“ Was aber wir empfinden und ausdrücken sollen, hat uns der Meister nur mit seinen Tönen, nicht mit Worten gesagt, weil diese nicht im Stande sind, das auszudrücken, was der Tondichter empfand, während andererseits die Tonkunst nicht vermag, auch nur den einfachsten Begriff, die schlichteste Begebenheit wiederzugeben. Somit gilt es, den Meister zu verstehen; das kann auf verschiedenartigste Weise geschehen. Der eine wird in dem Motiv a den Ausdruck der Entschlossenheit, des Mutes oder des Trostes, im Motiv b den der Zaghaftigkeit, des Zweifels erkennen, der andere wird in diesen acht Tacten den Dialog zwischen einer energischen und einer