

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

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

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

Ihren psychologischen Höhepunkt erreicht die Dynamik aber erst im Crescendo und Decrescendo.

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

#### Akzente.

#### An- und Abschwellen.

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

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

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

#### Agogische und dynamische Schattierungs-Parallelen.

#### Komparativ, nicht Positiv.

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

**Grenzen der Bezeichnung.**

Man sieht, die dynamischen Vortragsbezeichnungen müssen verstanden und gedeutet werden, und selbst dann geben sie keineswegs eine absolut zuverlässige Direktive. Vergegenwärtigt man sich nun dazu noch, daß selbst der sorgfältigste Komponist nicht imstande ist, den ganzen Wechsel der Dynamik in allen Einzelheiten vorzuzeichnen, daß die Stärkegrade, Akzente, Nuancen und Färbungen, die vorgezeichnet werden können, nur die groben Umrisse der Dynamik angeben, daß man aus eigenem Ermessen noch sehr viel, und zwar das Feinste, das eigentlich Belebende, hinzutun muß, dann wird man sich von der Bedeutung und von der Schwierigkeit der dynamischen Seite des Klavierspiels erst die rechte Vorstellung machen. Nochmals sei es daher auch betont, daß der Schütler in diese dynamischen Feinheiten hineinwachsen muß, und daß er zu diesem Zweck gar nicht früh genug, also schon bei seinen Anfängerstücken, an sorgfältiges Schattieren gewöhnt werden sollte. Finger, Hand und Arm, sowie die gesamte Anschlagskunst sind nun aber nicht das einzige Werkzeug zum Hervorbringen dynamischer Unterschiede beim Klavierspiel, es kommt noch das sehr beträchtliche Mittel der Pedale hinzu. Dabei sei aber sogleich bemerkt, daß die Pedale wiederum nicht ausschließlich für rein dynamische Zwecke da sind, daß sie vielmehr auch ein überaus wertvolles Mittel für das Legato-Spiel sowie für die Färbung des Tones bilden. Bei dem sonst so farblosen Klavier können also durch die Pedale geradezu Wunderdinge verrichtet werden.

**Die Pedale.**

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

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

**Der Fußarbeit.**

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

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

#### Gefahren des Pedals.

Man sieht, es gibt also auch eine Art von Pedal-»Anschlag«, der allerdings eine Druckbewegung sein muß. Immerhin ist an dem Wie nicht viel zu üben, desto schwieriger aber ist die Frage des Wo zu lösen. Wenn man Dilettanten, die sonst wohl Anlage haben, das Pedal mißhandeln hört, dann fühlt man sich fast geneigt, seinen Gebrauch allen denen zu verbieten, die sich noch an die Pedalvorzeichnungen zu halten haben. Wem das Gehör nicht in jedem einzelnen Falle sagt, wo und wie Pedal zu nehmen ist, bringt selbst durch mechanisch genaue Befolgung der sorgfältigsten Pedalbezeichnungen nicht die richtige Wirkung zustande.

Freilich ist es kinderleicht, bei lang gehaltenen Akkorden die Dämpfung zu heben und so die gewünschte Klangstärke zu erzielen; aber wo es sich um bewegtere Zeitmaße und kompliziertere Harmoniefolgen handelt, da muß der rechte Fuß schon auf das minutöseste dem Ohr gehorchen, und das Ohr muß geradezu imstande sein, die beabsichtigten Klangwirkungen schon im voraus zu signalisieren. Ein ganz minimaler Druck des Fußes tut da oft schon die rechte Wirkung, und das alles folgt dann meistens in solcher Geschwindigkeit, daß fürs Überlegen überhaupt keine Zeit mehr bleibt. Aus alle dem läßt sich begreifen, daß es klüger ist, einem Schüler, der nicht mit lebhaftem Klangsinn ausgestattet ist, das Pedal so lange zu verbieten, bis er eine erkleckliche musikalische Reife erlangt hat. In klassischer Musik zumal wird durch den Verzicht auf die Verstärkung und die Prolongation des Tones, respektive der Akkorde, kein großes Unheil angerichtet, und auf keinen Fall tut der Mangel an Pedaleffekten dem zu bildenden Ohr des Zöglings so viel Schaden, als eine rücksichtslose Mißhandlung der Dämpfung nach sich ziehen würde. Macht man dann aber den ersten Schritt und entschließt sich zur Anwendung des Pedals, dann übe man die einzelnen Stellen mit großer Beharrlichkeit und mit peinlichster Ohrkontrolle, ehe man zu einem allgemeinen Pedalgebrauch übergeht.

#### Segen des Pedals.

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

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

#### Rücksicht auf die verschiedenen Lagen.

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

#### Das mittlere Pedal.

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

Der una corda-Zug.

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

Subtile Pedalkünste.

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

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

## Rhythmus und Tempo.

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

Wesen und Entstehung des Rhythmus.

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

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

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

Während scharfsinnige Forscher und Philosophen uns noch keine absolute Klarheit über den Ursprung des Rhythmus haben geben können, ist sich alle Welt über das Vorhandensein eines rhythmischen Bedürfnisses klar. Selbst die unmusikalischsten Menschen finden es schwierig, bei kraftvoller Marschmusik »außer Schritt« zu bleiben. Ob die Musik das Metrum erst von der Poesie beziehen mußte, ob uns die Parallele mit dem Rhythmus in der Architektur zu einer besseren Erkenntnis seines Ursprungs führen kann: das alles sind Fragen, die hier nur akademischen Wert haben und deshalb unbeantwortet bleiben müssen.

Jedenfalls ist das Gefühl für Rhythmus in der Musik ein solch natürliches, daß man es im allgemeinen für angeboren halten möchte. Selbst die großen Schwierigkeiten, die das Einhalten eines geregelten Rhythmus den Musikstudierenden häufig macht — und besonders den weiblichen! — spricht nicht gegen das Angeborene. Die Schwierigkeit liegt nämlich meistens nur darin, jenes angeborene Gefühl zum Bewußtsein zu wecken und bei der musikalischen Übung, wo doch Ohr, Gesicht und Verstand schon anderweitig okkupiert sind, auch anzuwenden. Gar manches junge Mädchen, das schon in einem wenig komplizierten Viervierteltakt rhythmisch zu schwanken beginnt, ist trotzdem eine durchaus taktfeste Tänzerin.

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

**Angeborenes  
rhythmisches  
Bewußtsein.**

**Metrische Ein-  
teilung.**

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

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

**Gewöhnung  
ans Metrum.**

Scharwenka, Methodik des Klavierspiels.

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

**Metrische Akzente.**

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

**Theoretische Akzente.**

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

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

The image shows six musical staves, numbered 24 through 29. Each staff contains a sequence of notes with stems and beams. Above the notes, there are rhythmic markings: numbers 1, 2, 3, 4, and arrows pointing to specific notes. Some arrows are accompanied by the symbol (>), indicating an accent. The notation is in a 4/4 time signature. The examples illustrate the difference between metrical accents (which occur at regular intervals) and rhythmic accents (which occur based on the specific rhythmic pattern of the notes).

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

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

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

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

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

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

#### Synkopen.

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

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

Das schwierigste metrische Problem, das der Klavierspieler zu lösen hat, besteht aber in der Verteilung ungerader Zeiteinheiten auf gerade.

Er muß schon mit beiden Arten allein, und mit ihrer oftmaligen, plötzlichen Abwechslung völlig vertraut geworden sein, ehe er mit Aussicht auf Erfolg an diese Aufgabe herantreten kann. Die ungerade Teilung ist schon an sich schwieriger, als die gerade, es werden aber sogar rhythmisch wohl beanlagte Spieler zuerst vollends konfus, wenn man ihnen Triolen in der einen und reguläre Noten in der anderen Hand zumutet. Da der

Mensch nicht gleichzeitig ein zweifaches rhythmisches Bewußtsein haben kann, ist die Lösung der scheinbar unübersteiglichen Schwierigkeit nur auf dem Wege des Kompromisses möglich. Das

#### Rhythmische Probleme.

#### Praktische Lösung.

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

#### Arithmetische Theorie.

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

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

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

#### Rekapitulation.

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



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

#### Bedeutung des Zeitmaßes.

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

#### Mangelnde Autoritäten.

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

Dirigenten sich am stärksten bei seinen Tempi zu vergeifen pflegten, die sich streng an seine metronomischen Bezeichnungen gehalten hatten. Das ist lange nicht so unglücklich als es klingen mag; ist doch die Festlegung des Tempos nicht bloß aus äußeren, sondern auch aus inneren Gründen eine sehr

#### Problematischer Wert des Metronoms.

subtile Sache. Daß der Komponist selbst sich seiner Sache durchaus nicht immer sicher zu sein scheint, ist bereits gesagt worden, und als besonders beweiskräftiges Beispiel mag da Robert Schumann angeführt werden. Wenn der Komponist einer Ausführung seines Werkes beiwohnt, kann er wohl im Moment entscheiden, daß das Tempo richtig, oder daß es zu langsam oder zu schnell ist. Aber die absolute Unbefangenheit des Urteils mag ihn verlassen, wenn er sich ans Metronomisieren macht. Die Absicht allein, das Metronom einzustellen, ist geeignet, die Unbefangenheit seiner Vorstellung vom richtigen Tempo zu beeinträchtigen. Wagner hat denn auch empfohlen, anstatt sich auf die mechanische Zuverlässigkeit des Metronoms zu verlassen und ein bestimmtes Bewegungsmaß aus den gebräuchlichen Tempobezeichnungen zu entnehmen, lieber das Melos selbst als maßgebend zu betrachten. Gleichwohl wird man auch ferner nicht imstande sein, auf Tempobezeichnungen zu verzichten.

#### Tempo einst und jetzt.

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

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

**Zunehmende  
Bedeutung des  
Tempos.**

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

**Italienische  
Tempo-  
bezeichnungen.**

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

**Die Tempo-  
grade.**

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

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

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

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

#### Nebenbezeichnungen.

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

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

#### Tempoänderungen.

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

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

### Die Ornamente.

Warum in der Überschrift ein Fremdwort gebraucht ist, und nicht die allgemein übliche deutsche Übersetzung »Verzierungen«? Weil diese Übersetzung, soweit sie auf die Musik angewandt wird, zu einer etwas schiefen Beurteilung der

Ausschmückung  
gegen  
Verzierung.

Sache beitragen könnte. Spricht man von Verzierungen, so erinnert das an Zierat, und dieses Wort hat einen Beigeschmack. Die gute alte Bedeutung von Zier ist in ihm ein wenig ironisiert, und Zierat ist dem Zierbengel verwandt. Das »Ornament« dagegen wird nicht durch solchen Beigeschmack verdächtigt, und wenn man ganz genau sein wollte, sollte man daher »Ornamente« mit »Ausschmückungen« übersetzen. Eine Ausschmückung ist unter allen Umständen ein wirklicher Schmuck, eine Verzierung aber kann sich unter gewissen Gesichtspunkten auch wie eine Verschönerung ausnehmen. Das darf aber heutzutage beim musikalischen Ornament nicht mehr der Fall sein.

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

Historisches.

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

Kenntnis der  
»Manieren«  
unerlässlich.

Der Klavierspieler hat es nun aber nicht bloß mit der modernen Musik zu tun; er würde sich ja den Ast, auf dem er sitzt, selbst absägen, wollte er auf das, was vorangegangen, was die moderne Musik überhaupt erst ermöglicht hat, verzichten.

Die Musik vergangener Perioden muß aber mit denjenigen Modifikationen, die unser modernes Ohr verlangt und die modernen Instrumente suggerieren, im Geiste ihrer Zeit ausgeführt werden. Und da nun die Manieren in der älteren Musik eine so große Rolle spielen, ist es nirgends so wichtig, das Historische zu berücksichtigen, wie eben bei den Ornamenten, bei den Ausschmückungen. Selbst der dramatische Sänger, der sein ganzes Augenmerk auf den Sprachgesang und den dramatischen Ausdruck richten zu müssen glaubt, beraubt seine Stimme der Möglichkeit einer feineren Kultur,

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

**Ihre einstige  
Bedeutung.**

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

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

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

**Folgen des  
Fortschritts im  
Klavierbau.**

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

Keine all-  
gemein gültigen  
Regeln.

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

\* \* \*

Lange und  
kurze Vor-  
schläge.

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

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



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

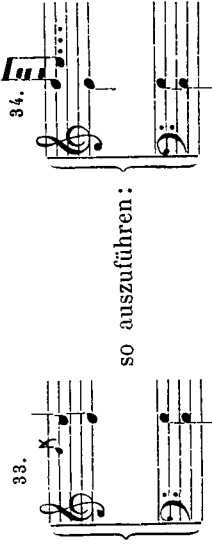
Zeitdauer.

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

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

**Zugehörigkeit.**

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



Man merke sich daraus vor allem, daß der Vorschlag, auch wenn kurz, nur das Eintreten derjenigen Note verzögert, zu der er gehört. Alle anderen Teile der Harmonie, alle übrigen Stimmen, treten natürlich auf dem Taktteil ein, gerade als wenn kein Vorschlag da wäre.

**Die Betonung.**

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

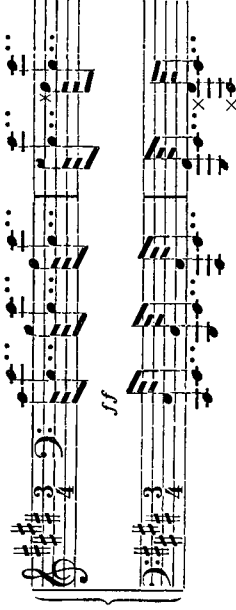
den Akzent rauben, der eben zum betonten Taktteil gehört. Eine Verschiebung des Akzents um, beispielsweise, ein Vierundsechzigstel wäre ja auch ein Umding, und würde auf einen Betrug des Ohres hinauslaufen. Versucht man die Vorschlagsnote unbetont zu lassen und die Hauptnote zu akzentuieren, so wird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

Wer sich nun aber nicht auf Ph. E. Bach, Türk und Marpurg verlassen will, sondern es lieber mit Leopold Mozart, Hummel usw. hält, wer also dem kurzen Vorschlag unter keinen Umständen den Akzent geben will, der sollte sich auch nicht

**Autoritäten, die sich widersprechen.**

sträuben einzuräumen, daß der Vorschlag dann schon vor dem Eintritt der Hauptnote absolviert werden muß. Wie absurd es ist, sich in diesem Falle für den Vorschlag auf dem Taktteil, aber gegen den Akzent auf der Vorschlagsnote zu erklären, kann man sich besonders gut an der Chopinschen Cis moll-Polonaise klar machen. Chopin hat die kurzen Vorschläge hier als Zweiunddreißigstel bewertet und Allegro appassionato vorgeschrieben. Nun versuche man einmal die Vorschlagsnoten so kurz zu spielen, wie angegeben, sie genau auf dem Taktteil eintreffen zu lassen, und dennoch das folgende E, die Hauptnote, stärker zu betonen. Es läuft auf eine Täuschung hinaus!

35. *Allegro appassionato.*



An die andere Auffassung sollte man sich aber vor allem

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

**Moderne unbetonte Vorschläge.**

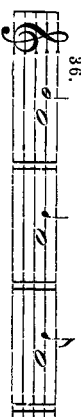
richter Eigensinn wäre es aber, leugnen zu wollen, daß die neuere Musik von kurzen Vorschlägen geradezu wimmelt, die durchaus vor dem Takteil anzuschlagen sind, die den Eintritt der Hauptnote nicht verzögern dürfen, und die daher auch nicht das mindeste Anrecht auf Akzentuierung haben. Sie waren niemals als frei eintretende Vorhalte gedacht, sie sind, harmonisch genommen, vogelfrei, sie sind in der Tat nichts weiter als Zierat. Daß sie das minimale Parfülchen von Zeit, dessen sie bedürfen, der vorangehenden Note oder Pause entlehnen, läßt sich nicht ändern, jedoch braucht uns das weiter nicht zu kümmern, da es schließlich nur eine Bequemlichkeit der Schreibweise ist. Es würde in der Tat mühsam, und für das Auge störend sein, wollte man diese wirklich vorschlagenden Vorschlagsnoten jedesmal genau nach ihrem winzigen Taktwert ausschreiben, und die vorangehenden um ebensoviel verkürzen. Aber schaden könnte es nicht, wenn man für diese modernen Vorschläge, die sich also wesentlich von den Vorhaltervorschlägen unterscheiden, auch einen eigenen Namen finden würde. Als Nachschlag läßt sich diese Art von Vorschlag natürlich nicht konstruieren. —

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

**Zeitwert der langen Vorschläge.**

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

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

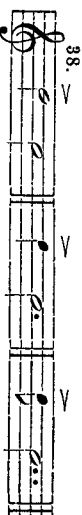


können also unter Umständen bloß eine dreifach verschiedene Lesart für dieselbe Ausführung sein, nämlich für:

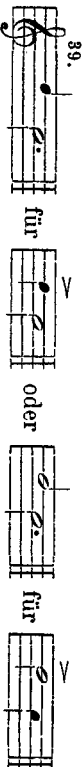
**Verschiedene Auslegung.**



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

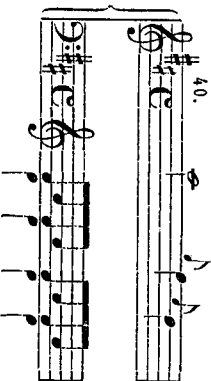


Es leuchtet ein, daß die letztere die logischere Auslegung ist, und man muß es sehr bedauern, daß sie bei den Alten nicht überall Geltung hat. Nun müssen sich die Epigonen aufs Raten versetzen, aber mit einiger Übung und Umsicht wird es nicht allzuschwer fallen, das Richtige zu treffen. Nur bei Hauptnoten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



**Veranschaulichung durch Beispiele.**

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

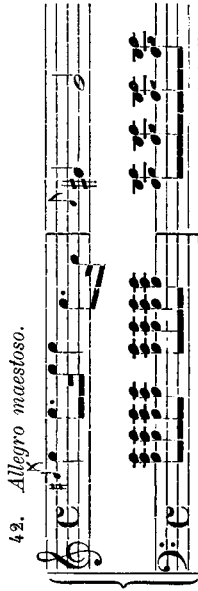




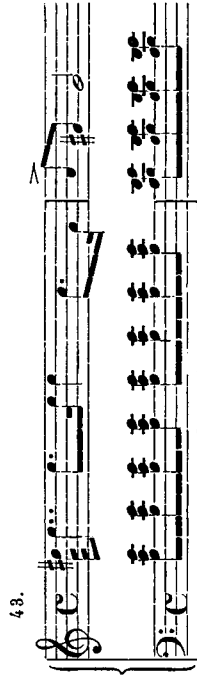
deren Ausführung sich so ausnimmt:



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



Ausführung:



Endlich noch ein Beispiel langer Vorschläge aus Beethovens Sonate op. 10 Nr. 3:



Ausführung:



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

Der Triller.

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

Verschiedene Ausführungs-möglichkeiten.

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

**Triller mit Vorhaltcharakter.**

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

**Erhitterte Kontroversen.**

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

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

46. a)  
*Allegro moderato.*

b)

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

**Vorhalt-Triller seltener in der neueren Musik.**

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

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

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

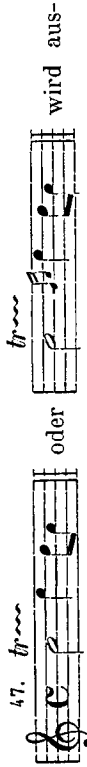
**Der Nachschlag.**

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

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

**Trillerbezeichnungen.**

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



geführt:

Ein durchstrichenes d vor dem C würde dem Triller auch in

moderner Musik den Beginn mit der Nebennote sichern:

auszuführen: Notierungen wie diese:

oder geben zu verstehen, daß der Triller

mit der darunter liegenden Note, und zwar auf dem Taktteil zu beginnen ist: Natürlich darf das C

nicht zweimal angeschlagen werden. Ebenso wird die folgende ver-

altete Schreibweise ausgeführt: *tr*

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

**Der Pralltriller und Mordent.**

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



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

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

50.



51.



**Der Schnellere.**

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

**Unverzeihliche Irrungen.**

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

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

**Der Doppelschlag.**

Mordents dar:

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

52.



Ausführung:



oder



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

**Charakter des Doppelschlags.**

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

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

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

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

**Der selbständige Doppelschlag.**

**Zeitmaß des Doppelschlags.**

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

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

53.

Ausführung:

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

**Der verbindende Doppelschlag.**

54.

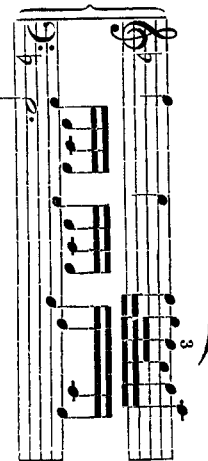
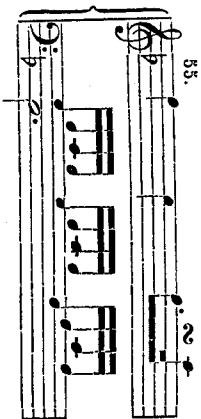
Ausführung:

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

**Bei punktierten Noten.**

Scharwenka, Methodik des Klavierspiels.

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



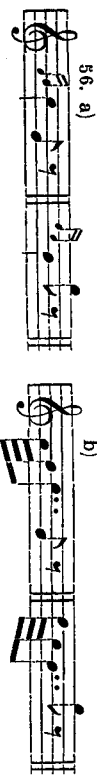
Ausführung:

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

**Der Schleifer.**

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

Ausführung:



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

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

### Auffassung und Vortrag.

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

**Der ästhetische Gesichtspunkt.**

Klavier, und zwar zunächst um deren sinnliche-technische Erfordernisse. Dabei ist freilich in Einzelheiten auch das ästhetische Gebiet schon gestreift worden, aber das Ganze konnte noch nicht von einem ästhetischen Gesichtspunkt aus betrachtet werden. Das ist erst Sache der Auffassung, unter der man die Einordnung all der technischen und technisch-ästhetischen Darstellungsmittel unter einen höheren künstlerischen Plan zu verstehen hat. Die Ausführung des Plans ist dann der Vortrag. Was also bislang über Dynamik, Akzentuierung, Phrasierung, Tempo usw. gesagt worden ist, umfaßt nur erst Vorkenntnisse, das heißt die unerlässliche Basis für ihre eigentliche künstlerische Verwertung. Damit die letztere ganz und gar das Produkt geistiger Beurteilung des Kunstwerks sein, und sich dann im Vortrag vollständig und frei in Tat umsetzen könne, ist es notwendig, daß der Vortragende absoluter Meister über die in Frage kommenden technischen Hilfsmittel sei. Da sich nun aber in der Kunst das Mechanische nicht derart von dem Geistigen trennen läßt, daß man erst das eine und dann das andere erlernt, sollte die geistige Ausbildung mit der technischen von Anfang an Schritt halten. Das will sagen, daß schon der Anfänger daran gewöhnt werden muß, sein bescheidenes Stücklein »mit Auffassung«, also mit musikalischem Geschmack vorzutragen. Begnügt man sich bei Anfängern mit einer bloß technischen Korrektheit, dann wird sie später die ästhetische Forderung als etwas Neues, womöglich Befremdendes, überraschen. Hält man aber von vornherein darauf, daß z. B. die Melodie beständig vor der Begleitung durch Betonung ausgezeichnet werde,

**»Auffassung« bei Anfängern.**

8\*

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

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

**Zusammenarbeit von Verstand, Gefühl und Temperament.**

vielmehr die harmonische Zusammenarbeit des Verstandes, des Gefühls und des Temperaments des Vortragenden. Es kommt also darauf an, den Verstand für die ästhetischen Forderungen zu schärfen, Gefühl und Temperament aber je nach dem zu befeuern oder einzudämmen, also zu regulieren. Daß da nicht nach Formeln, sondern nur nach Prinzipien und Erfahrungen vorgegangen werden kann, ist ein wahres Glück, denn wenn man ein Mittel zum Ausgleich des Gefühls- und Temperamentzusatzes ausfindig machen könnte, würden ja die verschiedenen Vortragenden zu einer tödlichen Gleichartigkeit der Auffassung gelangen müssen. In bezug auf Auffassung ist aber die Musik die toleranteste von allen

Künsten, und wenn auch gewisse Grenzen gezogen werden müssen, so bleibt doch ein ganz gewaltiger Spielraum für die verschiedenen Individualitäten übrig. Daher kommt es, daß das Publikum im Konzertsaal nicht müde wird, dieselben Kompositionen immer wieder von anderen Virtuosen zu hören, denn alle diese verschiedenen Auffassungen sind gewissermaßen so viele verschiedene Spiegel, die das Phantasiegebilde des Komponisten zurückschleudern und immer wieder neu erscheinen lassen. Es ist begreiflich, daß diese große Freiheit häufig recht böseartig mißbraucht wird, und gar nicht genug kann deshalb dagegen gewarnt werden, daß der Studierende sich ihr hingibt. Mit der ersten Willkürlichkeit, die man ihm gestattet, bringt man den Schüler in Gefahr, denn gerade hier wird der Appetit beim

**Keine Willkür.**

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

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

**Auffassung des Tempos.**

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

**Gefühl und »Temperament«.**

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

um eine mehrstuzige Komposition, auch wohl aus der Stellung, die der betreffende Satz zwischen den anderen Sätzen einnimmt. Hier ist der Punkt, wo das Gefühl des Vortragenden neben dem Verstande zu befragen ist. Spricht man von temperamentvoller Musik, so ist damit im gewöhnlichen Sprachgebrauch meistens ein lebhaftes Tempo gemeint; das schließt aber nicht aus, daß man auch bei langsameren Zeitmaen von Temperament sprechen kann. Die mannigfachen Auslegungen berühmter Instrumentalwerke, wie z. B. der Gismoll-Sonate op. 27, der Esdur-Symphonie von Beethoven und vieler anderen Sachen, beweisen übrigens die unendliche Vieldeutigkeit der Instrumentalmusik. Aber so verschieden sich auch die Phantasie der Spieler von derselben Musik angeregt fühlen mag — von derjenigen der Zuhörer ganz zu schweigen! — so bleibt doch das »Temperament« der betreffenden Musik dasselbe, und kann von musikalisch reifen Spielern nicht stark verschieden aufgefaßt werden. Bei dem ersten Satz der Beethovenschen Gismoll-Sonate z. B. mag der eine an Kirchhofstimmung, der andere bloß an herbes Liebesweh denken, beide werden dennoch das »Temperament« des Tempos als tief melancholisch, als verhaltene Leidenschaft, kurz als sehr schwerfällige Bewegung empfinden.

**Vieldeutigkeit der Instrumentalmusik.**

**Die Hauptattraktive.**

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

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

**Das »Lesen« der Musik.**

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

**Klangvorstellung.**

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



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

#### Architektonische Linien.

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

#### Die Gefühlsbeteiligung.

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

und Vortrag entbehren können, so leicht kann es uns auch irreführen. Als eine Art von Balancierstange läßt sich das stete Bemühen empfehlen, das Verhältnis zwischen Inhalt und Form bei der betreffenden Komposition abzuwägen: diese Balancierstange

#### Eine Balancierstange.

mag den nach der richtigen Auffassung Ringenden davor bewahren, daß er auf den steinharten Boden der verstandesmäßigen Erkenntnis aufschlägt, oder im Sumpfe des allzu nachgiebigen Gefühls erstickt.

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

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

#### Wechselwirkung des Physischen und Geistigen.

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

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

**Traditionelle  
versus subjek-  
tive Auffassung.**

Sowenig Positives sich im allgemeinen über »Auffassung«, und wie sie zu kultivieren ist, sagen läßt, so berecht kann man werden, wenn die Auffassung irgend eines bestimmten Stückes zur Diskussion steht. Gibt es doch eine sehr lange Reihe der

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

**Der  
Bach-Vortrag.**

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

**Stilarten  
des Vortrags.**

Und so wird er denn überhaupt die Klassiker anders zu behandeln lernen, als die Modernen, besonders soweit die Sonorität des Klaviertons und die Handhabung der dynamischen Schattierungen in

Betracht kommt. Orchesterale Effekte wird er schon bei Beethoven anzubringen haben, und je weiter er sich von den Alten entfernt, desto mehr darf sein Vortrag einer freien Improvisation ähneln. Kurz, er wird einem jeden Komponisten das Seine zu geben haben, indem er sorgfältig seinem speziellen Stil nachspürt. Ist der Pianist dann ein ganzer, voller Künstler, dann wird er innerhalb aller dieser verschiedenen Stilanforderungen dennoch seinen eigenen individuellen Stil merken lassen können, nicht aufdringlich, aber doch unverkennbar. Wer zwar zu früh an einen eigenen Stil denkt, wer sich nicht zunächst bemüht, den Stil des betreffenden Komponisten zu reproduzieren, der wird es schwerlich je zu einem eigenen künstlerischen Stil, sondern höchstens zu Manierismen bringen. So mannigfaltig ist aber die Klavierliteratur, daß es selbst den Begabtesten kaum gelingen kann, allen diesen verschiedenen Stilen in gleichem Maße gerecht zu werden. Das wird einem klar, wenn man die verschiedenen Tonwelten betrachtet, die in den Namen Bach, Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt repräsentiert sind. Und damit sind nur erst die hervorragendsten Stilverschiedenheiten des Klaviervortrags erwähnt.

**Der eigene Stil.**

Und wenn hier nun auch dem Spezialistentum nicht das Wort geredet werden soll, so darf doch verlangt werden, daß ein jeder Pianist sich selber prüfe und herauszufinden trachte, nach welcher Richtung hin seine Begehung zeigt, ob nach der objektiv-traditionellen oder nach der subjektiv-modernen, nach der brillant-bravourösen oder der sentimental-melancholischen, nach der äußerlich-glänzenden oder innerlich-gedankenvollen, nach der massig-wuchtigen oder der grazios-beflügelten Richtung hin. Harmonisch-wohlthuend wirkt es wenigstens nicht, wenn man große starke Männer sich dem Schmachtenden und Säuselnden, und zarte Frauen sich dem Athletischen zuwenden sieht. Ohne einseitig zu werden, kann man

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

**Einseitige  
pianistische  
Bildung  
unzureichend.**

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

**Maß  
des Ausdrucks.**

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

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

### Vom Üben.

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

**Üben und Zeit-  
verschwendung.**

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

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

**Üben heißt  
Aufbauen.**

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

**Quantität nicht  
ausschlag-  
gebend.**

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

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

**Ungesetzte  
Beteiligung der  
Willensenergie.**

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

**Das rechte Maß.**

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

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

#### Geistige Disposition.

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

Da das Üben eine solch subtile Sache ist, kommt natürlich auch sehr viel auf die äußerlichen Verhältnisse an. Daß

#### Die äußeren Verhältnisse.

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

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

#### Gut gestimmtes Klavier.

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

#### Ein sicherer Sitz.

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

#### Einteilung des Materials.

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

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

**Dynamische  
Regulierung.**

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

Gewissermaßen parallel zu dieser dynamischen Gradation läuft dann diejenige des Tempos. Daß fast jeder junge Klavierspieler mit der Neigung zur Eile zur Welt gekommen sein müsse, ist eine Beobachtung, die wohl jeder Klavierlehrer gemacht zu haben glaubt; und es sind keineswegs immer die schlechtesten Schüler,

**Die gefährliche  
Eile.**

die zur Überhastung neigen. Ihr Temperament kommt da eben ins Spiel. Indessen ist die Eile der Unreifen zumeist einfach auf Unsicherheit zurückzuführen. Gerade bei den rein-mechanischen Übungen sollte ihnen diese Eile am ehesten abzugewöhnen sein. Frühzeitig muß der Schüler lernen, daß vorzeitige Eile ein verhängnisvolles Hindernis für die Erwerbung einer klaren und brillanten Technik ist, und daß insbesondere geschwinde Passagen

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

**Behandlung  
von »Etuden«.**

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

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

#### Nutzen der Etuden.

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

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

#### Das Ästhetische in zweiter Linie.

Engte Verbindung des Ästhetischen mit dem Technischen.

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

#### Relative Einteilung.

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

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

**Individuelle Vorliebe.**

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

\* \* \*

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

**Spezielle Fragen.**

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

**Üben mit einer Hand.**

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

**Verstümmelung der Musik.**

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

**Gefährliche Konsequenzen.**



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

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

**Einzelne Passagen.**

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

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

**Einzelübung bei rhythmischen Problemen.**

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

**Vom Auswendigspielen.**

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

**Gabe oder bewachte Aneignung.**

Bis zu einem gewissen Grade ist das Auswendigspielen eine Gabe; man kann sich aber auch die Fähigkeit bis zu einem hohen Grade aneignen. Im allgemeinen mag es zutreffen, daß musikalisch Begabtere desto leichter auswendig spielen lernen, aber es gibt auch Beispiele, wo sehr Begabte Musiker ihr Gedächtnis nicht unter genügend zuverlässige Kontrolle bringen konnten. Umgekehrt erzielen minder Begabte oft eine außergewöhnliche Zuverlässigkeit des musikalischen Gedächtnisses. Natürlich ist die Gedächtniskontrolle in hohem Maße von der Erregbarkeit der Nerven des Betreffenden abhängig, besonders wenn das öffentliche Spiel in Betracht gezogen wird. Bei einigermaßen gesunden Naturen ist aber kaum anzunehmen, daß die Nerven dem Gedächtnis einen ernstlichen Querstrich machen werden, wenn nur die technische und geistige Vorbereitung auf den Vortrag eine gewissenhafte gewesen ist. Wer sich seiner Sache sicher fühlt, dem können die Nerven kaum viel anhaben, und wenn ihm selbst durch die Erregung des Augenblicks einmal das bewußte Gedächtnis auf einen Moment versagt, hält ihn meistens eine Art von Unterbewußtsein, das sich auf die Zuverlässigkeit der mechanischen Ausführung stützt, so lange über Wasser, bis die Erregung überwunden ist. Junge Klavierspieler, die im Konzert sich eines Gedächtnisfehlers schuldig machen, sollten das nicht immer gleich ihren Nerven zuschreiben, sondern sich lieber das betreffende Stück geistig und technisch noch gründlicher zu eigen machen.

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

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

**Das Wecken schlummernder Begabung.**

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

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

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

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

#### Die einzelne Passage.

57. m. d.  
*f* *agitato*  
 m. d.  
*f* m. s.  
 Ped.  
 usw.  
 Ped.

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

#### Die Quintessenz.

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

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

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

### Höhere Aufgaben des Lehrberufs.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

