

# Universitätsbibliothek Wuppertal

## Die Elemente des Klavierspiels

Taylor, Franklin

Leipzig, 1893

I. Der Anschlag

---

**Nutzungsrichtlinien** Das dem PDF-Dokument zugrunde liegende Digitalisat kann unter Beachtung des Lizenz-/Rechtehinweises genutzt werden. Informationen zum Lizenz-/Rechtehinweis finden Sie in der Titelaufnahme unter dem untenstehenden URN.

Bei Nutzung des Digitalisats bitten wir um eine vollständige Quellenangabe, inklusive Nennung der Universitätsbibliothek Wuppertal als Quelle sowie einer Angabe des URN.

[urn:nbn:de:hbz:468-1-4513](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:468-1-4513)

Schüler fähig ist, auf die Intentionen des Komponisten einzugehen und dieselben zu verstehen. Doch in diesem Buche haben wir es weniger mit den Intentionen des Komponisten oder des Spielers, als mit der, durch mechanische Mittel zu erreichenden Wiedergabe dieser Intentionen zu thun; und es muß dabei vorausgesetzt werden, daß letztere richtig erfaßt worden seien. Wenn man diesen Maßstab anlegt, so wird sich ergeben, daß der Hauptunterschied in dem Vortrage unserer beiden imaginären Spieler in deren gutem, resp. schlechtem Phrasieren besteht. Anschlag und Phrasierung werden demnach vor allem unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen.

## I.

## Der Anschlag.

3. Der Anschlag ist für den Klavierspieler das, was für den Sänger ein guter Ansatz und für den Violinspieler ein guter Strich ist, nämlich: das Mittel zur Hervorbringung angenehmer Töne und zur Bemeisterung von Schwierigkeiten. Es ist wohl wahr, daß die Töne, welche eine ungeübte Hand auf dem Klaviere hervorbringt, nicht so unangenehm sind, als die eines Anfängers bei seinen ersten Versuchen auf der Violine, weil ersteres ein mechanischeres Instrument ist als letzteres; aber dennoch ist ein guter Anschlag einer der größten Vorzüge eines Klavierspielers, und der Versuch, gute Musik mit schlechtem Anschlage zu spielen, gleicht dem, ein schönes Gedicht in einer Sprache vorzulesen, welche richtig auszusprechen man nicht befähigt ist.

4. Doch bevor die verschiedenen Spielarten und die Fingerübungen erläutert werden, muß die zur Ausführung derselben zweckmäßigste Handhaltung und die, letztere so sehr beeinflussende, Arm- und Körperhaltung besprochen werden. Vor allem vergesse man dabei nie, daß alles Gefünstelte verwerflich ist; eben weil es widernatürlich und folglich unzweckmäßig und auch unschön ist.

5. Eine normale, schöngebaute Hand ist, wenn sie frei schwebend gehalten wird, gehöhlt; und wird bei allen Bewegungen, instinktiv, mehr oder weniger auswärts, und so gehalten, daß der Schwerpunkt etwas nach innen, d. h. nach dem Daumen zu, fällt — ganz analog dem Fuße. Diese Handhaltung ist die richtige, weil sie die natürliche ist. Sollte sie sich, infolge ungünstigen Baues, oder Schwäche der Hand, oder infolge schlechter Gewöhnung, nicht von selbst ergeben, so muß man sie sich natürlich aneignen; doch achte man dabei beständig darauf, daß die Haltung eine zwanglose, und alle Gelenke vollständig locker bleiben.

6. Die Stellung der Hand zur Klaviatur wird sich darnach fast von selbst ergeben, wenn man die leicht gebogenen Mittelfinger mit der Kuppe — dem fleischigen Teile der Fingerspitze — auf die Tasten legt. Der Daumen wird dann seitwärts leicht herabsinken und sich ebenfalls auf eine Taste stützen, und der Kleinfinger die unter ihm liegende nicht ganz, oder kaum berühren. Es ist leicht ersichtlich, daß diese Handstellung die Schlagkraft des Daumens mäßigen und die des so viel schwächeren Kleinfingers erhöhen muß, und somit zur Gleichheit des Anschlages beitragen wird. Die Finger müssen immer möglichst parallel mit den Tasten, eher etwas mehr auswärts gehalten werden, als umgekehrt; und die Hand etwa zur Hälfte über den Tasten schwebend. Der Anfänger besorge nicht, eines oder das andere zu übertreiben. Eine solche Übertreibung wäre ein „guter Fehler“, der sich ganz von selbst verlieren würde; indes die entgegengesetzte Handstellung sehr üble Folgen hätte: einerseits würde die Reinheit des Anschlages dadurch gefährdet, andernteils das so unheilvolle und häßliche ruckweise Herbeiziehen einzelner Finger veranlaßt.

7. Damit aber die Hände, wenn der Spielende genötigt ist, sie vor dem Oberkörper hin und her zu führen, nicht veranlaßt werden, sich einwärts zu kehren — worunter die Treffsicherheit leiden würde —, muß der Spielende so weit von der Klaviatur entfernt sitzen, daß auch die Oberarme sich frei vor dem Oberkörper hin und her bewegen können. Letztere müssen, ebenfalls

völlig locker, zu beiden Seiten des Oberkörpers herabhängen. Man überwache sowohl die Hände wie die Arme beim Üben unausgesetzt und aufs sorgfältigste, damit sich keine Steifigkeit einschleiche; die ja selbstverständlich die Erwerbung eines guten Anschlages geradezu unmöglich machen würde. Wie leicht sich aber jede Steifigkeit über benachbarte Glieder verbreitet — ja von den Fingergliedern aus, bis zum Nacken —, das läßt sich aus der bekannten Kopsgebärde erkennen, die man, wenn ein falscher Ton verbessert wird, so häufig zu sehen Gelegenheit hat.

8. Damit endlich die Arme und Hände nicht von dem Körper behindert und beeinflusst werden, muß der Sitz ein fester sein. Drehstühle und weich gepolsterte Stühle taugen deshalb beim Klavierspielen nichts, weil sie eine stäte Haltung unmöglich machen. Man setze sich so weit wie möglich auf dem Stuhle zurück, mitten vor die Klaviatur — in der im vorhergehenden Paragraphen angegebenen Entfernung — und so hoch, daß die Ellbogen etwas höher als die Klaviatur zu stehen kommen. Schüler, die mit den Füßen nicht bis zum Boden reichen, müssen eine Fußbank zu Hilfe nehmen. Kreuzen der Füße und jede unnötige Bewegung des Körpers sind selbstverständlich zu vermeiden.

9. Die Körper-, Arm- und Handhaltung habe ich absichtlich in einer, der gewöhnlich üblichen entgegengesetzten, Reihenfolge besprochen. Wie mir scheint, wird auf diese Weise die eine Vorschrift durch die andere motiviert. Die, wenn auch nicht immer geradezu ausgesprochene, Ansicht, daß es auf Arm- und Körperhaltung so genau nicht ankomme, ist leider eine so weitverbreitete, daß die dafür gegebenen Vorschriften leicht überschlagen werden. Diesem Schicksale werden sie eher entgehen, wenn ihre Zweckmäßigkeit aus dem Vorhergehenden erhellt.

10. Nun können wir zur Erklärung der verschiedenen Spielarten und des zu ihrer Ausführung erforderlichen Anschlages übergehen. Ich kann es mir nicht versagen, an dieser Stelle die Worte wiederzugeben, mit denen Moscheles das oberste Gesetz alles guten Anschlages so schlicht und schön ausgedrückt

hat. „Der Spieler muß es in seiner Gewalt haben, durch das Gewicht der Fingerspitze die verschiedenen Abstufungen, vom leisesten Schalle (*pianissimo*) bis zum durchdringendsten (*fortissimo*) hervorzubringen.“

11. Man unterscheidet zwei Arten von Anschlag; nämlich: *Legato*, oder die Spielart, bei welcher die Töne mit einander verbunden werden, und *Staccato*, oder die Spielart, bei welcher die Töne von einander getrennt werden. Von diesen beiden ist der *Legato*-Anschlag der bei weitem wichtigere, und der, welcher am häufigsten in Anwendung kommt; weshalb wir ihn zuerst in Betracht ziehen werden.

12. Man unterscheidet drei Arten von *Legato*-Anschlag; nämlich: einen für rasche, brillante *Passagen* geeigneten, einen, der für *Kantabile*, d. h. für getragene Melodien, angewandt wird, und eine dritte Art, die bei Begleitungen zur Anwendung kommt. Jede dieser drei Spielarten kann sowohl einzeln, als auch im Vereine mit andern angewandt werden. So wird z. B. der für Melodie erforderliche Anschlag, natürlicherweise, mit dem für Begleitung erforderlichen gewöhnlich zusammen ange-  
troffen; und andere Kombinationen sind, da wo sie geboten sind, vollkommen zulässig. Überdies giebt es Fälle (obgleich die hier gegebene Klassifikation für unseren Zweck zureichend ist), wo der erforderliche Anschlag die Eigenschaften zweier der oben genannten Arten in sich zu vereinigen scheint. Eine *Passage* kann z. B. so melodisch sein, daß sie, wenn das Tempo kein zu rasches ist, einen *kantabile*-artigen Anschlag verlangt; oder sie kann so leichter und zarter Natur sein, daß sie am besten durch einen Anschlag wiedergegeben wird, der sich dem für Begleitung geeigneten nähert.

13. Von den drei genannten *Legato*-Arten ist der für brillante *Passagen* erforderliche Anschlag der am schwersten zu erlernende und zugleich der wichtigste, weil auf ihm alle anderen Arten basieren. Er besteht in einem raschen und bestimmten, mit der Kuppe des gebogenen Fingers ausgeführten, Anschlagen der Taste. Um sich für diese Art von Anschlag der richtigen Handstellung zu versichern, setze man den Mittelfinger der

rechten Hand auf irgend eine Taste — sagen wir auf das E der zweigestrichenen Oktave —, halte die übrigen Finger, mit Ausnahme des Daumens (für den eine geringere Entfernung genügt) etwa 5 cm über der Klaviatur erhoben; und nun wollen wir beim Anschlagen des nächsten Tones D erwägen, welches die beste Art zur Hervorbringung eines klaren, vollen und bestimmten Tones sei. Hierzu ist dreierlei erforderlich: das Niederfallen des Fingers auf die Taste muß rasch, senkrecht und aus gehöriger Entfernung stattfinden. Von diesen drei Bedingungen kann eine, oder es können auch zwei derselben, mit Ausschluß der dritten, erfüllt werden. Es kann z. B. vorkommen, daß der Finger zwar rasch und in senkrechter Richtung, aber aus ungenügender Entfernung, niederfällt; oder der Anschlag erfolgt, wengleich aus genügender Entfernung, in schräger Richtung, weil die Finger zu viel oder zu wenig gebogen wurden; oder auch, er findet nicht rasch genug statt und es fehlt ihm deshalb an Schnellkraft: der Hammer trifft dadurch die Saite nicht nachdrücklich genug. In keinem dieser Fälle wäre der Anschlag ein guter. Wenn aber alle drei Bedingungen erfüllt werden und der auf E ruhende Finger die Taste genau in demselben Momente verläßt, wo der zweite Finger D anschlägt, indem hierbei die drei oben aufgestellten Regeln ebenfalls eingehalten werden, d. h. wenn der dritte Finger rasch, in senkrechter Richtung und bis zur erforderlichen Entfernung von der Taste aufspringt, so ist D auf die richtige Weise angeschlagen worden, und der dritte Finger befindet sich in der richtigen Stellung, um E abermals und auf die selbe Weise anschlagen zu können.

14. Es leuchtet ein, daß die Finger bis zu dem Momente, wo die nächste Taste angeschlagen wird, völlig ruhig gehalten werden müssen, da andernfalls den drei, einen guten Anschlag bedingenden Regeln nicht entsprochen werden kann. Nehmen wir z. B. an, daß man den zweiten Finger vor dem Anschlagen der ihm zukommenden Taste habe sinken lassen, so könnte letzteres nicht aus genügender Entfernung erfolgen; oder nehmen wir an, daß der Finger entweder zu stark gebogen, oder zu sehr ausgestreckt worden sei, so könnte er die Taste

nicht in senkrechter Richtung treffen. Es ist deshalb von der höchsten Wichtigkeit, daß die Finger, in der zwischen dem Anschlagen zweier Tasten liegenden Zeit, völlig ruhig gehalten werden; und zwar ebensowohl bei der langsamsten Fingerübung, als bei einer zur Vollendung gebrachten raschen Passage. Dies veranlaßt mich, über Nebenbewegungen zu sprechen.

15. Unter dieser Benennung sind alle zum Hervorbringen des Tones unnötigen, und deshalb vergeudeten und meist auch störenden Bewegungen zu verstehen. Solche kommen bei allen nicht technisch ausgebildeten Händen vor, und bestehen in unfreiwilligem Ausstrecken, Zusammenziehen, Zittern oder dem (so häufig vorkommenden) Sinken der Finger. Nebenbewegungen vertragen sich mit einem guten Anschlage durchaus nicht, und die Möglichkeit sich letzteren anzueignen hängt vor allem davon ab, daß man die Neigung zu ersteren überwinde; mit anderen Worten davon, daß man seine Finger ruhig halten lerne. Aus diesem Grunde sollten alle Fingerübungen sehr langsam eingeübt werden, so daß der Schüler imstande sei, das Verhalten der Finger, beim Übergange von einem Tone zum andern, zu überwachen, und sich zu vergewissern, daß er sie nicht nur in der richtigen Stellung erhalte, sondern auch alle Nebenbewegungen vermeide.

16. Das für Fingerübungen, die in Achtelnoten geschrieben sind, geeignete Tempo ist ungefähr M. M.  $\text{♪} = 60$ . Aber obgleich sie so langsam geübt werden sollten, so darf doch, wie bereits erklärt, der Schlag auf die Taste nicht langsam, sondern er muß rasch ausgeführt werden. Dies ist ein Punkt, der nur zu oft von Lehrern vernachlässigt wird. Sie empfehlen ihren Schülern an, langsam zu üben, ohne ihnen zu erklären, warum dies nötig ist; und veranlassen sie dadurch, sich einen Anschlag anzugewöhnen, der nur zur Ausführung von Trauermärschen geeignet ist.

17. Um uns das eben Gesagte recht klar zu machen, wollen wir annehmen, daß von den Tönen einer Übung je einer in einer Sekunde gespielt werde, und daß die Finger des Spielenden in ihren Bewegungen so langsam seien, daß während des

Hebens und Senkens derselben eine ganze Sekunde vergehe: ein solcher Spieler würde offenbar unfähig sein, mit größerer Schnelligkeit als die angeführte zu spielen. Wenn der Spieler hingegen imstande ist, die Finger — sagen wir für die Dauer von elf Zwölftel einer Sekunde — völlig ruhig zu halten, und das (selbstverständlich ganz gleichzeitig auszuführende) Senken des einen und Heben des anderen Fingers in dem Zeitraume des noch übrigen einen Zwölftels der Sekunde auszuführen, so ist er auch imstande zwölf Töne in der Sekunde zu spielen, wenn dies verlangt wird.

18. Alles bisher Gesagte bezieht sich selbstverständlich auf irgendwelche beliebige zwei Finger, sowie auf beide Hände; und es bleibt nur noch zu bemerken, daß der Daumen und der kleine Finger ganz gerade gehalten werden sollten, es sei denn, daß der Spieler sehr lange Finger habe, in welchem Falle der kleine Finger leicht gebogen werden darf, wengleich nie so stark als die drei anderen Finger. Die Grundbedingungen eines guten Anschlages sind dem Schüler in Vorstehendem so eingehend erklärt worden, daß er nun leicht einsehen wird, daß keine Übung so unerläßlich ist als der sogenannte langsame Triller; und zwar nicht nur für den Anfänger, sondern auch für den vorgeschrittenen Spieler.

19. Der bisher beschriebene Anschlag dient zur Ausföhrung kräftiger und brillanter Passagen. Aber es kommen auch, besonders in den Werken Chopins, Passagen vor, welche mit großer Schnelligkeit, und zugleich mit der äußersten Leichtigkeit und Zartheit, *pianissimo* gespielt werden müssen; und solche Passagen sollten, damit vor allem vollkommene Deutlichkeit erreicht werde, anfangs mit demselben Anschlage wie die Forte-Passagen geübt werden, und, wenn sie zur Vollenbung gebracht sind, mit demselben, oder doch dem nahezu gleichen Maße von Fingerbewegung, aber nur mit sehr geringem Kraftaufwande gespielt werden. Es ist mitunter von Nutzen, wenn man solche Passagen im rechten Tempo, doch so zu spielen versucht, daß die Tasten mit den Fingerspitzen nur eben berührt werden, ohne daß dabei die



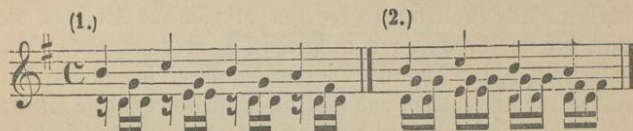
Saiten erklingen; denn nachdem dies gelungen ist, genügt die allergeringste Steigerung in der Stärke des Anschlages, um die gewünschte Wirkung hervorzubringen. Beispiele von Passagen dieser Art findet man in Chopins Polonaise in Es Op. 22, in den Takt 57, 61 u. s. w.

20. Wir gehen nun zur Betrachtung der zwei anderen Legato-Arten, nämlich der für *Rantabile*, und der bei Begleitungen in Anwendung kommenden, über; und da dieselben so oft zusammen angetroffen werden, so wollen wir sie beide zugleich betrachten. Sie unterscheiden sich von der für Passagen verwendbaren Art dadurch, daß sie beide eine nur geringe und weniger rasche Fingerbewegung erfordern. Sie gleichen einander sowohl in letzterer Beziehung, als auch darin, daß die Finger vor dem Anschlagen der Tasten schon auf dieselben zu liegen kommen, oder deren Oberfläche doch schon sehr genähert werden, statt dieselben aus größerer Entfernung zu treffen, da keine Schlagkraft (kein scharfes Abspringen des Hammers) erforderlich ist. Sie unterscheiden sich von einander jedoch dadurch, daß bei dem für Begleitung geeigneten Legato-Anschlage die Tasten sachte niedergedrückt werden, wodurch ein ruhiger, gedämpfter Ton hervorgebracht wird; bei dem für *Rantabile* erforderlichen hingegen der Druck auf die Tasten ein fester und bestimmter sein, und das Anschlagen derselben mehr oder minder rasch erfolgen muß, jenachdem ein sanfter oder voller Ton verlangt wird; denn je rascher es stattfindet, um so lauter wird der dadurch hervorgebrachte Ton sein.

21. Obgleich nun dieser Druck ein fester sein muß, so darf er doch nicht mit steifem Finger ausgeübt werden, weil sonst der Ton hart und lärmend werden würde. Das während des Aushaltens eines Tones erforderliche Verhalten der Hand läßt sich nicht leicht in Worten beschreiben, oder durch Beschreibung erlernen. Thalberg bezeichnet eine solche Hand in der Vorrede zu seinem „*L'Art du Chant*“ betitelten Werke als eine „knochenlose Hand“ (*main désossée*) und allerdings sollte man dabei die Empfindung haben, als seien alle Finger-

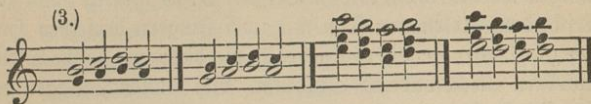
gelenke elastisch, und bereit nach jeder beliebigen Richtung hin auszuweichen; ohne sich dies jedoch zu erlauben.

22. Melodie und Begleitung müssen oft von derselben Hand ausgeführt werden, und wenn das Arrangement dem in Beispiel 1 angeführten ähnlich ist, so bietet die Ausführung keine besondere Schwierigkeit. Ein anderes ist es jedoch, wenn eine Melodienote mit einer Begleitungsnote zu gleicher Zeit angeschlagen werden muß, wie in Beispiel 2; es müssen dann zwei verschiedene Arten von Ton mit zwei Fingern derselben Hand und zu gleicher Zeit hervorgebracht werden; und solche Stellen erfordern ein besonderes Studium. Bei solchen Passagen darf man sich durchaus nicht erlauben, den ersten Doppelgriff oder Akkord einer Gruppe zu brechen, z. B. das H in der ersten

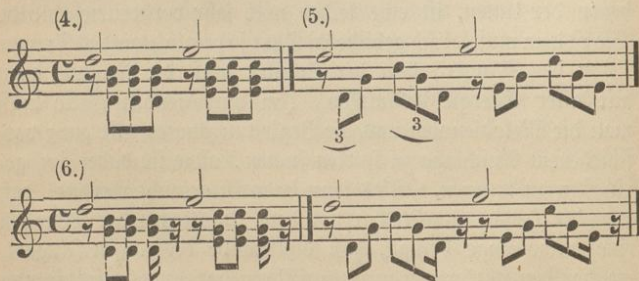


Figur von Beispiel 2 nach dem es begleitenden D zu spielen; ein in ähnlichen Fällen sehr gewöhnliches Versehen, und ein bequemes Mittel, einen Unterschied in der Stärke der Töne zu machen. Das ungenaue Zusammenspielen der zueinandergehörenden Töne, insbesondere das Nachschlagen der Finger der rechten Hand, nach denen der linken, ist eine leider noch sehr verbreitete Unsitte. Sie ist dem musikalisch gebildeten Ohre so peinlich wie das Tremolieren der Sänger; und der Schüler muß die Neigung dazu mit aller Energie bekämpfen. Im vorliegenden Falle muß man die Melodienoten und die Begleitungsnoten mit ganz verschiedenem Anschlage zu spielen suchen, ohne sie dabei im geringsten zu trennen. Dies kann dadurch erreicht werden, daß man die Hand, unmittelbar vor dem Anschlagen der Töne, in eine solche Lage bringt, daß die Kuppe desjenigen Fingers, welcher den stärkeren Ton auszuführen hat, etwas niedriger zu stehen kommt als die des andern. Natürlich kann das genaue Maß des Unterschiedes, in der Stellung der beiden Finger,

nur durch Versuche, und durch die dabei gewonnenen Erfahrungen, festgestellt werden. Übungen wie die in Beispiel 3 angegebenen, in welchen die Noten, die stark gespielt werden sollen, als halbe gedruckt sind, werden in dieser Beziehung sehr förderlich sein. Außerst schätzbare Studien dieser Art bieten Thalbergs „L'Art du Chant, appliqué au Piano“ und Henselt's „Liebeslied“ Op. 5, Nr. 11.



23. Bevor wir diesen Gegenstand verlassen, muß noch einer auf denselben bezüglichen, sehr wichtigen Regel Erwähnung gesehen. Alle Begleitungen bestehen natürlich aus Akkorden, die entweder ungebrochen, wie in Beispiel 4, oder gebrochen, wie in Beispiel 5, sein können. Die erwähnte Regel kommt in beiden Fällen zur Anwendung und läßt sich in folgende Worte fassen: „Die letzte Note, oder der letzte Akkord, einer Begleitungsfigur müssen ein klein wenig kürzer gespielt werden, als sie geschrieben sind; damit sie verklungen seien, bevor die nächste Melodienote angeschlagen wird“. Die richtige Ausführung solcher Passagen — wenigstens während des Übens derselben — ist daher beinahe wie in Beispiel 6 angegeben.

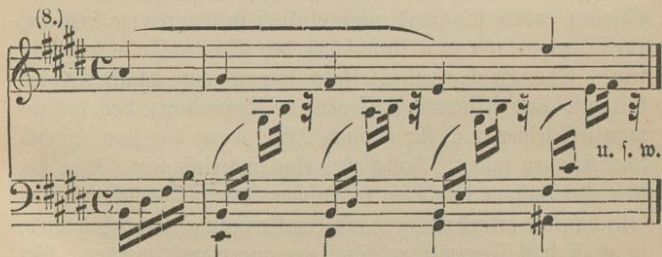


Hierdurch wird die Verbindung der Melodienoten ermöglicht, und ein sehr weit verbreiteter, in Beispiel 7 veranschaulicht

Fehler verhütet, der darin besteht, daß eigentlich die letzte Note der Begleitungsfigur mit der auf sie folgenden Melodienote, statt eine Melodienote mit der andern, verbunden wird.



24. Im vorhergehenden Paragraphen habe ich gesagt, „wenigstens während des Übens derselben“, denn in manchen Fällen ist es, nachdem die Passage genügend geübt und die richtige Verbindung der Melodienoten gesichert ist, weder nötig noch wünschenswert, daß der letzte Ton einer Begleitungsfigur verkürzt bleibe; besonders dann nicht, wenn das Tempo ein langsames ist. Nichtsdestoweniger wird man finden, daß durch die angegebene Spielart das klare Hervortreten der Melodie immer erreicht wird; und in vielen Fällen kann dieselbe ganz beibehalten werden. Viele der „Lieder ohne Worte“ von Mendelssohn sind zur Übung dieser Spielart vorzüglich geeignet, und besonders mag hier auf Nr. 1 im ersten Hefte aufmerksam gemacht werden, welches folgendermaßen geübt werden sollte.



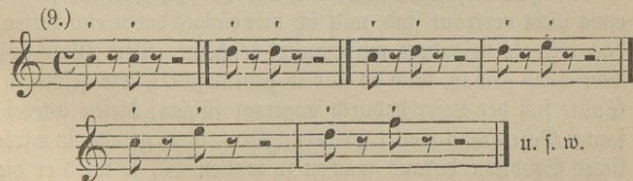
25. Beim Staccato-Anschlage lassen sich, wie beim Legato-Anschlage, drei Arten unterscheiden, von denen die eine bei Passagen, die andere bei Melodien und die dritte bei Begleitungen zur Anwendung kommt. Für letztere Art genügt, da sie

die einfachere ist, eine kurze Erklärung. Es ist einleuchtend, daß die Töne einer Staccato-Begleitung leicht und zart sein müssen, und nie so stark sein dürfen, daß sie die Melodie decken. Wenn sie, was oft der Fall ist, zart und dabei doch hell klingend sein sollen, so müssen sie mit ruhiger Hand, leicht gebogenen Fingern und fast ohne Knöchelgelenkbewegung hervorgebracht werden, und die Hand muß sich, nach dem Anschlagen jeder Taste, sehr rasch, aber nur auf sehr geringe Entfernung zurückziehen. Diese sehr leichte, zugleich aber auch rasche Bewegung hat ihren Ursprung im Ellbogengelenk, und der durch sie hervorgebrachte Ton ist hell und kurz und klingt sehr wenig nach. Daher eignet sich eine solche Anschlagsweise für ähnliche Begleitungsstellen wie die des Basses im Scherzo der Beethovenschen Es dur-Sonate Op. 31, Nr. 3 und der Doppelgriffe im 108. und den folgenden Takten des ersten Satzes derselben Sonate.

26. Daß bei Passagen zur Anwendung kommende Staccato ist von zweierlei Art: Handgelenk- und Fingergelenk-Staccato, von welchen ersteres am häufigsten erfordert wird. Bei dieser Art von Anschlag muß das Handgelenk leicht gesenkt und die Hand, so weit dies ohne Zwang geschehen kann, nach oben zurückgezogen werden. Dann wird die Taste, vermittelt einer freien Handgelenkbewegung, mit gehöriger Schnellkraft und dem, dem geforderten Tone entsprechenden, Kraftaufwande angeschlagen, indem die Hand augenblicklich in ihre vorige Stellung zurückspringt, um zum Anschlagen der nächsten Taste bereit zu sein. Das Handgelenk-Staccato kommt am häufigsten bei Oktaven- und Akkorden-Passagen zur Anwendung, doch bedient man sich seiner auch für einfache Töne, wenn dieselben hell und stark klingen sollen. Falls aber eine aus einfachen Tönen bestehende Passage in einem so raschen Tempo gespielt werden soll, daß die erforderliche Handgelenkbewegung unmöglich wird, so muß das Fingergelenk-Staccato angewandt werden. Bei dieser Art von Anschlag ist jeder Finger für sich, und in ganz ähnlicher Weise wie beim Passagen-Legato, zu bewegen; mit dem Unterschiede, daß er die Taste augenblicklich wieder verlassen muß, statt bis zum Anschlagen der nächsten auf ihr zu

verweilen. Fingergelenk=Staccato eignet sich besonders für rasche und zarte Passagen; Hummel sagt darüber in seiner „Ausführliche, theoretisch-praktische Anweisung zum Piano=fortespiel“ betitelten Klavierschule: „Steht dies Abstoßzeichen bei einer Reihe geschwinder Noten, so werden die Hände gar nicht erhoben, sondern die Finger ganz leicht von den Tasten einwärts geschneilt“.

27. Das Erlernen des Handgelenk=Staccato verlangt viel Geduld und Ausdauer, und weil die dazu erforderlichen Übungen anfangs sehr ermüden, so sollte man sie nicht anhaltend, wohl aber öfter vornehmen; auch sie zuerst pianissimo, und nur in dem Maße mit stärkerem Anschlage spielen, als das Handgelenk an Kraft und Leichtbeweglichkeit gewinnt. Oktaven= und andere Staccato=Übungen, die hier nicht einzeln aufgeführt zu werden brauchen, giebt es im Überflusse; doch werden vorbereitende Übungen, wie die in Beispiel 9 angegebenen, sich als außerordentlich nützlich erweisen. Das Handgelenk sollte dabei ungefähr in gleicher Höhe mit der Klaviatur gehalten und die Hand so weit nach oben zurückgezogen werden, daß die Fingerspitzen 7 bis 10 cm von der Klaviatur abzustehen kommen. Alle Töne sollten mit dem Mittelfinger, und so kurz als möglich, gespielt werden, und die Hand augenblicklich in ihre vorige Stellung zurückkehren; wobei es von der größten Wichtigkeit ist, daß sie während der Pausen völlig bewegungslos gehalten werde. Übungen dieser Art finden sich in Plaidys „Technischen Studien“.



28. Daß bei *Ritabile*=Stellen zuweilen zur Anwendung kommende Staccato ist selbstverständlich von dem eben beschrie-

benen sehr verschieden. *Kantabile* heißt „singbar“ d. h. nach Art eines Gesanges; und es wäre ja nicht möglich, die Töne beim Singen so scharf abzustößen, als bei dem vorher beschriebenen *Staccato*. Wenn man die Töne einer *Kantabile*-Stelle, wie in Beispiel 10 angegeben, zu der Silbe „la“ singt, so werden dieselben durch das Aussprechen des zu Anfang jeder Silbe stehenden Buchstaben „l“ in einer Weise von einander gefondert, welche den Charakter dieser *Staccato*-Art veranschaulicht. Um eine ähnliche Wirkung auf dem Klaviere hervorzubringen, müssen die Tasten mit einem leichten, von der Hand ausgehenden Drucke und mit sehr geringer Schnellkraft angeschlagen werden, und die relative Dauer der Töne ungefähr die in Beispiel 11 angegebene sein.



29. Zur Erlernung jener verschiedenen Anschlagarten müssen viele Übungen gemacht, und muß dabei große Sorgfalt angewandt werden. Um aber diese Übungen erst recht nutzbringend zu machen, ist es wünschenswert, daß der Schüler einige theoretische Kenntnisse besitze. Eigentlich unerläßlich sind dieselben zum Verständnisse jedes Musikstückes; sie werden dessen Erlernung — und vor allem auch das Notenlesen — unendlich erleichtern.

30. Für diejenigen nun, die mit der Theorie der Musik etwa nicht vertraut sind, will ich hier einiges davon einschalten, das mir als besonders wissenswert erscheint. Dem Plane des Werkchens gemäß, kann es nur in gedrängter Kürze geschehen. Sollte sich der Leser dadurch angeregt fühlen, diesen interessanten Gegenstand weiter zu verfolgen — ohne gerade ein wirkliches Studium daraus machen zu wollen —, so wird er die klarsten und zuverlässigsten Antworten auf seine Fragen in dem vorzüglichen „Musikalischen Lexikon“ von Arey von Dommer finden.