

Universitätsbibliothek Wuppertal

Die Elemente des Klavierspiels

Taylor, Franklin

Leipzig, 1893

III. Fingerübungen und deren richtige Verwendung

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)

so bleibt doch der Baßton (vergleiche § 51) für ihre Bedeutung immer der entscheidende. — Daß man, um die Grundgestalt eines Akkordes zu finden, dessen Töne wieder zu einer Terzenfolge ordnen müsse, versteht sich ja wohl von selbst. Der Schüler wird darin bald so viel Übung erlangen, daß er sich auch dann zurechtfinden wird, wenn einzelne Töne der Akkorde fehlen sollten.

57. Bei jeder Tonleiter die man spielt, bei jedem Musikstücke das man einübt, sollte man sich die leitereigenen Akkorde der betreffenden Tonart — oder doch mindestens den der Tonika, die der Dominante (Dreiklang und Septimakkord) und den verminderten Septimakkord (bei Dur den der Moll-Tonart gleichen Namens) — vergegenwärtigen. Die Musik ist eine Sprache; und wer ihre Grammatik ignoriert, der kann wohl lernen in ihr zu wältschen, nicht aber sie zu reden.

III.

Fingerübungen und deren richtige Verwendung.

58. In genauem Anschlusse an Kapitel I werde ich nun die zur Erlangung eines guten Anschlages wesentlichsten Fingerübungen und die beste Art ihrer Verwertung hier besprechen. Sie sind nach dem Grade ihrer Schwierigkeit geordnet, und in der Reihenfolge angeführt, in der man sich, meiner Ansicht nach, den besten Erfolg von ihnen versprechen kann.

59. Die erste Übung ist der langsame Triller oder die Übung für zwei Finger. Sie ist nicht nur für den Anfänger, sondern auch für den vorgeschrittenen Spieler, höchst nützlich und enthält alle zur Förderung des guten Anschlages dienlichen Elemente. Sie sollte deshalb täglich mit allen Fingern geübt werden, bevor irgend eine andere Übung vorgenommen wird; um so mehr, da hierdurch schlechte Angewöhnungen verhütet und die Hand am besten vorbereitet wird, größere Schwierigkeiten in Angriff zu nehmen. Die für die richtige

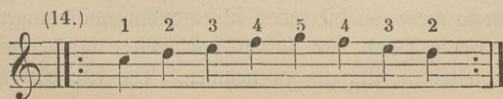
Ausführung dieser Übung erforderlichen Fingerübungen sind in den Paragraphen 13 bis 18 beschrieben.

60. Nach dieser Übung kommt die für drei Finger, bei deren Ausführung eine neue und sehr wichtige Regel beobachtet werden muß. Wir wollen uns dieselbe folgendermaßen klar machen. Wenn man einen Ton mit dem mittleren Finger von dreien anschlägt, muß man sich versichern, daß der vorher gebrauchte Finger seine Taste gleichzeitig bis auf genügende Entfernung verlasse, und besonders auch, daß der folgende Finger sich in gehöriger Entfernung von derjenigen Taste befinde, welche hierauf angeschlagen werden soll. So ist es, wenn eine Übung, wie die in Beispiel 13, mit dem angegebenen Fingersatz gespielt



wird, von Wichtigkeit, daß in demselben Augenblicke, wo E angeschlagen wird, nicht nur der zweite Finger gehoben, sondern auch der vierte im richtigen Abstände von seiner Taste erhalten werde; und ebenso, wenn E beim Abwärtspielen angeschlagen wird, der vierte Finger genügend gehoben und der zweite im richtigen Abstände von seiner Taste erhalten werde.

61. Diese Regel ist zwar eine Wiederholung der in Paragraph 13 aufgestellten, daß jeder Finger seine Taste „aus gehöriger Entfernung“ treffen muß; nichtsdestoweniger wird man es praktisch finden, sie in der hier angegebenen Form aufzufassen, und zu versuchen, sie bei allen Fingerübungen buchstäblich zu befolgen. Man sollte diese Regel nicht nur bei Dreifingerübungen, sondern auch beim Einüben von Passagen — wenn solche aus einfachen Noten bestehen — niemals aus dem Auge lassen. Sehen wir, wie durch deren genaue Befolgung die richtige Ausführung einer Übung für fünf Finger wie Beispiel 14 vermittelt wird.



62. In dem hier gegebenen Beispiele können wir, nachdem der Daumen auf C gesetzt worden ist, den nächsten Finger (zweiten Finger), da ihm der Daumen vorausgeht und der dritte Finger auf ihn folgt, als „den mittleren Finger von dreien“ betrachten. Der Regel entsprechend muß deshalb der Daumen in demselben Augenblicke gehoben werden, wo der Ton D angeschlagen wird, und der dritte Finger in gehöriger Entfernung von der ihm zukommenden Taste erhalten werden. Die Hand ruht nun auf dem zweiten Finger, und wir können den dritten seinerseits, da ihm der zweite vorausgeht und der vierte auf ihn folgt, als den „mittleren Finger von dreien“ betrachten; demzufolge muß der zweite Finger, sobald der Ton E angeschlagen wird, gehoben und der vierte in gehöriger Entfernung von der ihm zukommenden Taste erhalten werden. Wie man finden wird, nimmt auf diese Weise ein Finger nach dem andern — mit Ausnahme des Daumens und des kleinen Fingers — die Stellung eines „mittleren Fingers von dreien“ ein; und wenn in jedem einzelnen Falle die Regel beobachtet worden ist, so folgt daraus, daß die ganze Übung, wenigstens was das Anschlagen der Töne „aus gehöriger Entfernung“ betrifft, mit gutem Anschlage gespielt worden ist.

63. In ähnlicher Weise liegt jeder Ton einer Passage von beliebiger Länge — mit Ausnahme des ersten und des letzten Tones — zwischen zwei andern Tönen; es wird also beim Spielen derselben ein Finger nach dem andern als „mittlerer Finger von dreien“ auftreten, und die eben besprochene Regel muß dabei jedesmal befolgt werden. Da es aber natürlich nicht möglich ist, jedem einzelnen Tone einer raschen Passage so viel Aufmerksamkeit zu schenken, als erforderlich ist um sich zu vergewissern, daß es geschehen sei; so muß vor allem, durch fleißiges Spielen von Fingerübungen, eine gute Gewöhnung erworben werden. Aus diesem Grunde sind Fingerübungen unerläßlich; und es ist unmöglich, einen guten Anschlag und genügende Fertigkeit — wie dies manchmal behauptet wird — allein dadurch zu erlangen, daß man die schwierigen Passagen übt, die sich in Musikstücken bieten.

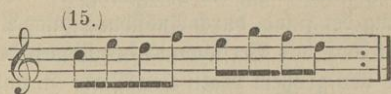
64. Fünffingerübungen findet man in folgenden, vorzüglichen Werken in Menge: *Blaidy*, „Technische Studien“,

Germer, „Technik des Klavierspiels“, Wertke, „Technische Übungen“, Böschhorn, „Klaviertechnik“ u. s. w. Wenn man aber Fingerübungen von Noten spielt, so kann die Aufmerksamkeit keine ungeteilte sein; und es ist immer einige Gefahr vorhanden, daß die Regeln des guten Anschlages außer acht gelassen werden; besonders anfangs, ehe letzterer zur Gewöhnung geworden ist. Alle solche Übungen müssen deshalb auswendig-gelernt, und darnach die ganze Aufmerksamkeit auf Handstellung und Anschlag gerichtet werden; auch müssen sie anfangs, und in der That vorzugsweise, mit einer Hand allein geübt werden, da es für den Anfänger unmöglich ist, mit beiden Händen zugleich zu spielen, ohne in der einen oder der andern Verstöße gegen die Regeln des guten Anschlages zu machen.

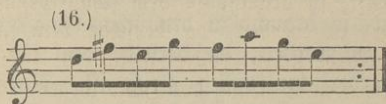
65. Nachdem die Übungen eine Zeitlang in den ersten fünf Tönen der C dur-Tonleiter gespielt worden sind, sollten sie — um die Finger an den Gebrauch der Overtasten zu gewöhnen — auch in andern Tonarten gespielt werden. Man wird dieses Transponieren sehr leicht finden, wenn man das vorhergehende Kapitel mit Aufmerksamkeit studiert hat. Ich empfehle dem Schüler dringend an, sich dabei auch zugleich im Notenschreiben*) zu üben. Diese, sowohl als Lehr- wie als Lernmittel, so außerordentlich schätzbare Fertigkeit wird leider wenig mehr geübt, seit gedruckte Musik so billig hergestellt werden kann. Die Musik ist, wie schon bemerkt, eine Sprache; und ein wie wichtiger Faktor das Schreiben beim Erlernen einer solchen ist, hat wohl jeder schon an sich selber erfahren. Beim Schreiben werden eben die scheinbar weniger wichtigen Dinge nicht so leicht übersehen, als dies gewöhnlich beim Lesen geschieht. Das Transponieren der Fünffingerübungen können sich jüngere Schüler auch noch dadurch erleichtern, daß sie den Fingersatz einer Übung für sich allein, ohne die Noten, niederschreiben, z. B. 1 3 2 4 3 5 4 2; wonach dieselbe, wenn die Hand in die

*) Die Feder wird dabei bekanntlich so gehalten, daß der Daumen im rechten Winkel gegen den Federhalter zu stehen kommt; und man bedarf dazu einer Feder mit etwas breiter Spitze.

für die ersten fünf Töne der gewählten Tonleiter passende Lage gebracht worden ist, leicht gespielt werden kann, indem man einfach die Finger in der vorgeschriebenen Ordnung bewegt. Die durch vorstehenden Fingersatz angegebene Übung würde also in C dur wie folgt lauten:



In D dur so:



und so fort.

66. Im folgenden Beispiele sind die zu Fünffingerübungen nutzbarsten Tonfolgen nach zunehmender Schwierigkeit geordnet

(17.)

Rechte Hand.



Linke Hand.



67. Wir können nun zur Betrachtung einer andern Art von Fingerübungen, nämlich der Arpeggien*) oder der aus gebrochenen Akkorden bestehenden Passagen, übergehen. Beim Studium dieser Passagen müssen wir unser Augenmerk auf zwei Dinge richten, die dabei von besonderer Wichtigkeit sind: erstens auf die Ausbildung der Spielfertigkeit — besonders auf die Kräftigung der Hand, durch Ausübung guten Anschlages — und zweitens auf das Verständnis des Baues der Passagen; weil letzteres von großem praktischen Werte ist, und doch offenbar nicht durch das bloß mechanische Abspielen erworben werden kann.

68. Was den bei Arpeggio = Übungen erforderlichen Anschlag betrifft, so braucht zu dem schon Gesagten nur wenig hinzugefügt zu werden, da derselbe dem für Fünffingerübungen erforderlichen völlig gleich ist. Nur wird man es, der gestreckten Stellung der Hand wegen, schwerer finden, die Finger „rasch“ und „aus gehöriger Entfernung“ niederfallen zu lassen; d. h. die Finger werden die Neigung zeigen, sich den Tasten, vor dem Anschlagen derselben, zu nähern. Es ist deshalb um so größere Aufmerksamkeit nötig, und es sollten keine Arpeggien vorgenommen werden, bevor nicht einige Sicherheit in Fünffingerübungen erlangt worden ist.

69. Die Dreiklänge können in ihren drei verschiedenen Stellungen zu Fingerübungen benutzt werden, d. h. indem entweder die Grundnote, oder die Terz, oder auch die Quinte zur Basissnote wird [§ 51]; und eben so können sie, mit der in der Oktave wiederholten Basissnote, als volle Akkorde**) benutzt werden. Der C dur-Akkord ist hier in seinen verschiedenen Formen und Stellungen dargestellt.

*) Von arpeggiare, die Harfe spielen. Die meisten technischen Ausdrücke, welche sich auf Stil und Vortrag beziehen, sind italienischen Ursprunges.

**) Ich erlaube mir, zur Vermeidung von Umschreibungen diesen Ausdruck dem Englischen zu entlehnen. Emanuel Bach unterscheidet noch beide Formen des Akkordes durch eine der englischen ganz ähnliche Benennung: common chord = gemeiner Akkord und full, or complete chord = eigentlicher Akkord.

(18.) a. Einfacher Dreiklang.

b. Voller Akkord.

Erste Zweite Dritte
Stellung. Stellung. Stellung.

Erste Zweite Dritte
Stellung. Stellung. Stellung.



70. Die nun folgenden Arpeggio-Übungen sind, zum Zwecke größerer Verständlichkeit, in vier Klassen eingeteilt und alle aus vollen Akkorden gebildet. Die aus einfachen Dreiklängen gebildeten sind als Fingerübungen weniger wichtig und, wenn sie sich darbieten sollten, leicht zu verstehen sind. Die erste Art von Arpeggio-Übungen besteht aus dem in seinen drei Stellungen, sowohl aufwärts als auch abwärts, in regelmäßiger Tonfolge gebrochenen, vollen Akkorde, wie derselbe in Beispiel 18 aufgeführt ist. Siehe folgendes Beispiel.

(19.)



71. Bei dem in Beispiel 19 angegebenen Fingersatz ist eine Regel beobachtet, welche immer, und auch in solchen Fällen befolgt werden sollte, wo er anfangs unbequem erscheinen könnte. Die Regel lautet wie folgt: Der Mittelfinger muß in der rechten Hand für die erste Stellung des Akkordes, und in der linken für die dritte Stellung desselben angewandt werden; für die anderen Stellungen kommt, in beiden Händen, der vierte Finger zur Verwendung.

72. Doch bevor die verschiedenen Arten von Arpeggio-Übungen eingehend besprochen werden, will ich Einiges über deren

Betonung voraus schicken. Dieselbe Regelmäßigkeit, die sich bei einer Passage, wie die in Beispiel 19 angeführte, dem Auge darstellt, muß nämlich auch dem Ohre fühlbar gemacht werden; und dies kann nur geschehen, indem man die erste Note jeder Gruppe stark betont. Wer eine gut ausgeführte Arpeggio-Passage anhört, und der Betonung besondere Aufmerksamkeit schenkt, wird wahrscheinlich erstaunt sein zu finden, welch großer Unterschied zwischen dem ersten Tone und den drei übrigen jeder Figur gemacht wird; und dennoch erscheint jenes starke Betonen nicht unangemessen, wie dies natürlich der Fall sein würde, wenn es in unregelmäßigen Zwischenräumen erfolgte; sondern die Passage wird dadurch nur um so wirkungsvoller. Eine so ausgeführte Passage macht auf das Ohr einen ähnlichen Eindruck, wie die aus geometrischen Figuren bestehende Zeichnung einer Bordüre auf das Auge; und gerade so, wie ein Muster dieser Art durch hinzugefügte, immer wiederkehrende, stärkere Linien wirkungsvoller gemacht werden kann; so kommt auch, durch eine regelmäßig wiederkehrende Betonung, das Ebenmaß einer Arpeggio-Passage besser zur Geltung.

73. Wie dies in den ersten Paragraphen des Kapitels „Phrasierung“ näher erklärt ist, muß vor allem jede erste Note eines Taktes, und außerdem jede erste Note einer Gruppe, betont werden. In Beispiel 19 trifft dieser Accent in allen Stellungen des Akkordes den tiefsten Ton, weil derselbe auch immer zugleich der erste der Figur ist. Dies ist jedoch nicht immer der Fall. Die Figur kann mit jedem Tone des Akkordes beginnen; und daraus folgt, daß der Accent auch andere, als den tiefsten treffen kann. Dies wird man am besten verstehen, wenn man die in Beispiel 20 angeführten Figurierungen mit einander vergleicht. Bei jeder derselben fällt der Accent auf einen andern Ton der verschiedenen Stellungen des Akkordes; da jeder Ton derselben, der Reihe nach, als erster einer Figur auftritt. Im ersten Beispiele ist der tiefste Ton jeder Stellung des Akkordes accentuiert, im zweiten Beispiele der zweite Ton, im dritten der dritte Ton, und im vierten der höchste Ton. Um den Bau der Passagen noch besser zu

veranschaulichen, sind die vollen Akkorde durch Klammern bezeichnet. Die Wirkung, die jeder einzelne dieser Takte hervorbringt, ist so verschieden von der, welche die andern hervorbringen, daß man fast bei jedem derselben eine andere Passage zu hören glaubt; obwohl die Tonfolge — und selbst der Fingersatz — in allen genau dieselben sind. Wenn uns nun eine den obigen ähnliche Passage aufstößt, so müssen wir uns vor allem vergewissern, auf welcher Note der Figur der volle Akkord beginnt; da — in der rechten Hand wenigstens — für



dessen tiefste Note der Daumen und für dessen höchste Note der kleine Finger gesetzt werden muß, damit die Passage bequem in der Hand liege. In der linken Hand muß, selbstverständlich, der kleine Finger auf die tiefste und der Daumen auf die höchste Note gesetzt werden. Nun wird man einsehen, warum in Beispiel 20 der Daumen (der rechten Hand) in a auf die erste, in b auf die letzte, in c auf die dritte und in d auf die zweite Note jeder Figur gehört.

74. Die erste Art von Arpeggio-Übungen kann nun, in den vier in Beispiel 20 angegebenen Formen, in allen Dur- und Moll-Tonarten mit demselben Fingersatz, wie dem für C dur angegebenen, gespielt werden; und die beste, wenngleich selbstverständlich nicht einzige Art sie nutzbar zu machen ist die, daß man sich dieselben in Gruppen von je vier Sechzehnteln und im 4 Takte geschrieben vorstellt; hierdurch kommen auf jeden Takt vier Betonungen. Für derartige Passagen und für alle

solche die eine starke Accentuierung verlangen, ist lautes Zählen, auf die erste Note jeder Gruppe, zu empfehlen; da hierdurch das Betonen sehr erleichtert wird. Solche Passagen müssen langsam geübt werden (ungefähr M. M. $\text{♩} = 52$ *) und man muß dabei sehr darauf achten, daß man die Betonung nur durch vermehrte Schlagkraft der Finger, und niemals durch einen von der Hand ausgehenden Druck, bewerkstelligt. Man spielt die angeführten Übungen am besten im Umfange von drei Oktaven und einer Terz; und wenn man den höchsten und den tiefsten Ton derselben, ohne dabei den

(21.)

Sva

u. f. w.

*) M. M. heißt: Mälzels Metronom. Steht eine halbe Note dabei, so bedeutet dies, daß auf jede solche Note ein Schlag des Metronoms gerechnet ist; steht eine Viertelnote dabei, daß auf jede solche ein Schlag gerechnet ist, u. f. w. Wird der Metronom auf die Zahl 60 gestellt, so trifft auf jede Sekunde ein Schlag. Nicht Jeder besitzt einen Metronom; wer aber ein geschickter Rechenmeister ist, der hat an seinem Pulse einen solchen Taktmesser, nach dem er das Tempo ziemlich genau bestimmen kann. Bekanntlich rechnet man 70—80 Pulsschläge auf die Minute.

Rhythmus zu verändern, jedesmal wiederholt, so bleibt der Accent beim Aufwärts- und Abwärts-Spielen auf der richtigen Note. Im folgenden Beispiele ist die Passage ausgeschrieben, und die zu wiederholenden Noten sind durch Sternchen bezeichnet. Mit der linken Hand muß dieselbe zwei Oktaven tiefer gespielt werden. Der Fingersatz für die linke Hand ist unterhalb der Noten angegeben, wie dies bei allen folgenden Beispielen geschehen wird.

75. Das Nichtübereintreffen der Stellung des Akkordes mit der Figur ist bereits (§ 73) besprochen worden; doch war in allen bisher gegebenen Beispielen die Anzahl der Noten (vier) in Akkord und Figur die selbe. Es kann aber auch vorkommen, daß viertönige Figuren aus einfachen Dreiklängen, oder daß dreitönige und sechstönige Figuren (Triolen und Sextolen) aus vollen Akkorden zusammengesetzt sind. Die Folge davon wird sein, daß sich in jedem der angeführten Fälle die Betonung fort und fort verschiebt, und dadurch — trotz der unveränderten Tonfolge — eine scheinbar verschiedenartige Figurierung entsteht. Beispiele solcher Passagen sind in Beispiel 22 angegeben, und können mit Vorteil zu Fingerübungen verwandt werden; doch sollte man nicht zu ihnen übergehen, bevor man die einfachere, erste Art von Arpeggio-Übungen (Beispiel 21) vollkommen in der Gewalt hat.

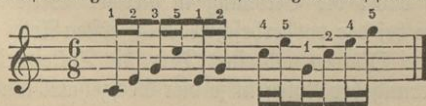
(22.)

Dreistimmige Akkorde in viertöniger Gruppierung.

Vierstimmige Akkorde in dreitöniger Gruppierung.



Vierstimmige Akkorde in sechstöniger Gruppierung.



76. Für die andern Arten von Arpeggio-Übungen genügt eine kürzere Erklärung, da das über Betonung und Fingersatz bereits Gesagte sich auch auf sie bezieht. Die zweite Art von Arpeggio-Übungen ist, wie die erste, aus den drei Stellungen des vollen Akkordes zusammengesetzt, und unterscheidet sich von letzterer nur dadurch, daß die Akkorde nicht in regelmäßiger, sondern in unregelmäßiger Tonfolge gebrochen sind: 1 3 2 5 statt 1 2 3 5 und beim Abwärtsspielen 5 2 3 1 statt 5 3 2 1 (in der Grundgestalt). Obgleich bei dieser zweiten Art von Arpeggio-Übungen die Aufeinanderfolge der Stellungen



des Akkordes die selbe ist, wie bei der ersten Art von Arpeggio-Übungen, so muß doch die Hand dabei mehr ausgespannt werden, weil alle Finger zugleich über den Tönen eines vollen Akkordes bereit gehalten werden müssen, um „rechtzeitig“ und „senkrecht“ niederfallen zu können; und man wird es demnach schwerer finden, die Tasten auf die richtige Weise anzuschlagen. Die folgende, vorbereitende Übung hat den Zweck, die Finger daran zu gewöhnen, sich zum Anschlagen jedes Tones eines gegebenen vollen Akkordes bereit zu halten.



77. Auch diese zweite Art von Arpeggio-Übungen kann in allen Dur- und Moll-Tonarten mit dem selben Fingersatz gespielt und dabei die Betonung in gleicher Weise verändert werden, wie bei der vorherbeschriebenen, ersten Art. Der Umfang von drei Oktaven und einer Terz, die Takteinteilung und die Gruppierung der Noten in je vier Sechzehntel können eben-

falls beibehalten werden; aber die Wiederholung der äußersten Töne, die den Übelstand einer Unterbrechung des Legato mit sich brächte, kann durch eine kleine Veränderung der obersten und untersten Notengruppe der Passage vermieden werden. Jene Notengruppen schließen sich dadurch leicht an die folgenden an, ohne daß die Betonung verschoben wird. Diese Veränderung ist in Beispiel 25 durch Sternchen angedeutet.



78. Die beiden bisher beschriebenen Arten von Arpeggio-Übungen sind besonders in Fis dur und Es moll sehr nutzbringend, weil sie sich in diesen Tonarten ausschließlich auf Obertasten bewegen. Da diese schmaler sind als die Untertasten, so ist beim Anschlagen derselben mehr Sorgfalt nötig, damit die Finger nicht etwa nach rechts oder links von den Tasten abgleiten; oder — was noch schlimmer wäre — sich, um dieser Gefahr zu entgehen, den Tasten vor dem Anschlagen nähern. Der Anfänger vergißt, über der Sorge die richtige Taste zu treffen, gar leicht, die Regeln des guten Anschlages zu beachten; wodurch die Übung selbstverständlich zwecklos wird. Wenn durch die unstete Bewegung eines richtig erhobenen Fingers gelegentlich ein falscher Ton erklingt, so ist dies als etwas relativ Unwichtiges zu betrachten, das nach Erlangung größerer Fertigkeit nicht mehr stattfinden wird; werden jedoch die Töne — wenngleich alle richtig — mit kriechenden Fingern, die in unfreier Bewegung nach den Tasten streben, gespielt, so wird die

Ausbildung eines guten Anschlages völlig unmöglich gemacht: Besser ein falscher Ton mit richtigem Anschlag, als ein richtiger Ton mit falschem Anschlag.

79. Die dritte und vierte Art von Arpeggio-Übungen sind einander sehr ähnlich, da Tonfolge und Fingersatz in beiden genau die selben sind, und sie sich nur durch verschiedene Accentuierung, und zwar in ganz ähnlicher Weise unterscheiden, wie die vier Formen der ersten Art unter einander (siehe Beispiel 20). Genau genommen, könnten beide Arten deshalb nur als zwei Formen der selben Art von Arpeggio-Übungen betrachtet werden; aber da die, durch veränderte Betonung gebotene, Verschiedenheit der Ausführung derselben größer ist, als bei den vier Formen der ersten Art von Arpeggio-Übungen, so wird es zweckmäßiger sein, wenn wir sie getrennt betrachten, und wenn man sie auch getrennt übt.

80. Bei der dritten Art von Arpeggio-Übungen sind die Akkorde genau so gebrochen wie bei der vorhergehenden, mit dem Unterschiede, daß eine Stellung des Akkordes um die andere ausfällt; wie Beispiel 26 zeigt. In Bezug auf die



Haltung der Hand ist bei dieser Übung zu bemerken: erstens, daß in demselben Momente, wo der letzte Ton einer Figur angeschlagen wird, ein Zusammenziehen der Hand stattfinden muß, damit der Daumen (im Abwärtsspielen der kleine Finger) über seine Taste zu stehen komme; und zweitens, daß ein dem entsprechenden Ausspannen der Hand stattfinden muß, sobald der Daumen seine Taste berührt, damit jeder der anderen Finger ebenso zum Anschlagen der ihm zukommenden Taste bereit sei. Die Hand wird dabei die Neigung zeigen, nach der äußeren Seite hin zu sinken; und man sei wohl darauf bedacht, dies zu verhüten. Vergl. § 5 und 6.

81. Auch diese Übung wird am besten im Umfange von drei Oktaven, mit derselben Taktheilung wie die vorhergehenden und einer ähnlichen Veränderung der letzten Figur des Taktes gespielt, wie solche in Beispiel 25 angeführt wurde; damit keine Unterbrechung des Legato stattfindet.

82. Die Tonfolge und der Fingersatz sind bei der vierten Art von Arpeggio-Übungen genau die selben wie bei der vorhergehenden; die Accentuierung ist jedoch eine geradezu entgegengesetzte, d. h. sie fällt beim Aufwärtsspielen auf den höchsten und beim Abwärtsspielen auf den tiefsten Ton jeder Stellung des vollen Akkordes.



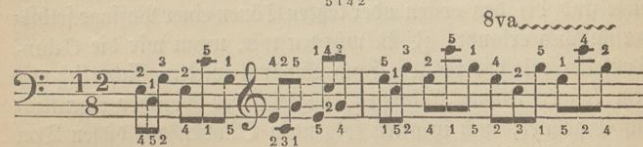
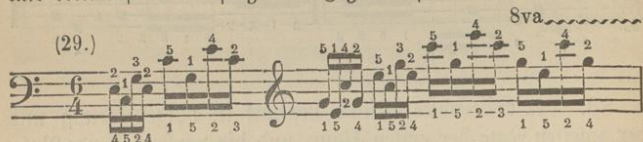
83. Der erste volle Akkord beginnt in obiger Übung mit der zweiten Note der ersten Figur, und die vorhergehende Note (die erste dieser Figur) ist als die höchste einer andern Stellung des Akkordes zu betrachten. Streng genommen sollte man nun diesen Ton, wie die ersten Töne aller folgenden Figuren, mit dem kleinen Finger spielen; dies wäre jedoch sehr unbequem, und man setzt, statt seiner, den zweiten Finger. Ausnahmen wie diese sind bei den ersten oder letzten Tönen einer Passage selbstverständlich erlaubt. Z. B. würden wir, wenn wir die C dur. Tonleiter mit der rechten Hand abwärts spielten, sicherlich mit dem kleinen Finger anfangen, obgleich der Daumen eigentlich auf C gehört, und in allen folgenden Oktaven auf diesen Ton gesetzt wird. Auch bei der zweiten, dritten und vierten Form der ersten Art von Arpeggio-Übungen (Beispiel 20) wird man es meist zweckmäßiger finden zu Anfang der ersten Figur die Finger etwas anders zu setzen; so daß der regelrechte Fingersatz erst auf der Basissnote des ersten vollen Akkordes beginnt, wodurch eine unnötige Zusammenziehung der Hand vermieden wird. Z. B.

(28.)



84. Die vierte Art von Arpeggio-Übungen wird am besten im Umfange von vier Oktaven und einer Terz geübt; und zwar auf zweierlei Weise, mit verschiedener Takteinteilung. Einmal, indem man sie sich so geschrieben denkt, daß auf den Takt sechs viertönige Gruppen kommen; dann so, daß auf denselben vier dreitönige Gruppen (Triolen) kommen. Wie man sieht, kommt in der letzten Figur des aufsteigenden Theiles der Passage der höchste Ton des vollen Affordes nicht mehr zur Verwendung, und tritt erst in der folgenden Figur auf.

(29.)



85. Für alle vorhergehenden Arpeggio-Übungen galt der gleiche Fingersatz; aber bei der dritten und vierten Art derselben muß man sich — in denjenigen Tonarten wo durch dessen Anwendung der Daumen auf eine Obertaste käme — eines andern Fingersatzes bedienen. Zum bessern Verständnisse des für diese Übungen erforderlichen Fingersatzes werden die Akkorde aus denen man sie sich konstruieren kann in drei Klassen eingeteilt.

86. Die erste Klasse begreift alle Akkorde in sich, die entweder ganz auf Untertasten oder ganz auf Obertasten liegen, und der C dur-Akkord kann für sie als Vorbild dienen; die zweite Klasse begreift die Akkorde in sich, bei welchen nur ein Ton auf eine Obertaste fällt, und für sie kann der D dur-Akkord als Muster dienen; die dritte Klasse endlich begreift die Akkorde in sich, bei welchen nur ein Ton auf eine Untertaste fällt, und für diese Klasse kann der Es dur-Akkord als Vorbild dienen; vergl. § 93.

87. Der für solche Passagen, die aus Akkorden der ersten Klasse gebildet sind, zu verwendende Fingersatz, ist in den zahlreichen vorhergehenden Beispielen veranschaulicht worden; und die Regel die ihm zugrunde liegt, läßt sich in folgende Worte fassen: der Fingersatz muß der selbe sein wie für den vollen Akkord in allen seinen Stellungen; d. h. wenn der Daumen — und im Abwärtzspielen der kleine Finger — eine Taste anschlägt, so müssen auf ihn drei Finger in der Weise folgen, daß die Hand einen vollen Akkord ausführt, bevor sie ihre Stellung verändert. Dies ist bei den beiden andern Klassen von Akkorden nicht der Fall. Ist die Passage aus einem Akkorde der zweiten Klasse gebildet, so wird für die rechte Hand die erste und für die linke Hand die dritte Stellung desselben als voller Akkord aufgefaßt; und die zwei folgenden Noten als Hälften eines vollen Akkordes, auf die dann wieder ein voller Akkord folgt. Bei diesen Passagen muß man also die Finger so setzen, als ob ein voller Akkord und ein halber, in beständigem Wechsel, auf einander folgten. In Beispiel 30 S. 44 ist diese Auffassung der Passage durch Klammern angedeutet.



88. Die beiden, einen halben Akkord bildenden Noten, in der zweiten Gruppe, müssen mit dem selben Fingersatz ausgeführt werden, der ihnen im vollen Akkord zukäme; da nun der richtige Fingersatz für den vollen Akkord 1 4 2 5 wäre, so ist der für jene Noten 1 4 und nicht 1 3, wie mitunter fälschlich angenommen wird.

89. Für Passagen, die aus Akkorden der dritten Klasse gebildet sind, gilt die selbe Regel; nämlich, daß der Fingersatz auch für sie genau der selbe sein muß, als wenn ein voller Akkord und ein halber, in beständigem Wechsel, aufeinander folgten. Aber da nur ein Ton dieser Akkorde auf eine Untertaste fällt, so versteht es sich von selbst, daß diese dem Daumen zugeteilt wird; und da diese Untertaste bei allen Akkorden dieser Klasse zugleich Terz ist, so wird für beide Hände die zweite Stellung als voller Akkord aufgefaßt. Die zwei Töne des halben Akkordes, die auf Obertasten fallen, werden natürlich mit dem zweiten und fünften Finger gespielt. Wenn also eine Passage dieser Art mit dem Grundtone eines Akkordes dieser Klasse anfängt, so sind, wie Beispiel 31 zeigt, die zwei ersten Töne derselben als zweite Hälfte eines Akkordes aufzufassen.



90. Alle bisher über Fingersatz gegebenen Regeln gelten, mit einer einzigen Ausnahme, auch für die linke Hand. Bei den Akkorden der zweiten Klasse nämlich wurde, in Beziehung auf

den für die rechte Hand zu verwendenden Fingersatz, die erste Stellung des Akkordes als voller Akkord und ein Teil der dritten Stellung desselben als halber Akkord aufgefaßt; siehe Beispiel 30. Für die linke Hand aber findet bei dieser Klasse von Akkorden das Umgekehrte statt; die dritte Stellung des Akkordes wird hier als voller Akkord, und die zweite Hälfte der ersten Stellung als halber Akkord aufgefaßt, wie folgendes Beispiel zeigt.



91. Für die zwei ersten Noten dieses Beispiels ist kein Fingersatz angegeben, und es fragt sich nun, welches der richtige sei. Eigentlich sind sie als letzte Hälfte der dritten Stellung des Akkordes aufzufassen, und folglich müßten ihnen der dritte Finger und der Daumen zugeteilt werden. Aber da die zwei letzten Töne der Figur mit dem vierten Finger und dem Daumen gespielt werden müssen, so sind der fünfte und der zweite Finger ja schon bereit, die zwei ersten Töne zu übernehmen, und man verwendet sie natürlich für dieselben. Der Fall ist dem in § 83 besprochenen ganz ähnlich.

92. Wenn man die dritte und vierte Art von Arpeggio-Übungen in D dur, Es dur und ähnlichen Tonarten spielt, so wird es leicht geschehen, daß man die Betonung versäumt, oder daß sie verschoben wird; weil durch das auf jedem sechsten Tone erfolgende Wiedereintreten des vollen Akkordes leicht Sextolen hervorgerufen werden, wie Beispiel 33 veranschaulicht.



Man muß also auf diese Neigung achten, und sie bekämpfen.

93. In der folgenden Tabelle sind die Akkorde, mit Bezugnahme auf den Fingersatz, der ihnen in den verschiedenen Arten von Arpeggio-Übungen zukommt, in drei Klassen eingeteilt, und die bisher besprochenen Regeln wiederholt.

I. Klasse.	II. Klasse.	III. Klasse.
Vorbild: C dur	Vorbild: D dur	Vorbild: Es dur
G dur A moll	A dur C moll	As dur As moll
F „ D „	E „ G „	Des „ Cis „
Fis „ E „	F „	Fis „
Es „		
Regel: Ein voller Akkord in allen seinen Stellungen.	Regel: Ein voller Akkord und ein halber mit einander abwechselnd. Der volle Akkord in der ersten Stellung für die rechte Hand, und in der dritten für die linke Hand. Für den halben Akkord werden der Daumen und der vierte Finger gesetzt.	Der volle Akkord in der zweiten Stellung für beide Hände. Für den halben Akkord werden der zweite und fünfte Finger gesetzt.

Die auf H und auf B gegründeten Dur- wie Moll-Akkorde bilden Ausnahmen, und können deshalb keinen Platz in dieser Tabelle finden.

94. Der Fingersatz der aus diesen Akkorden gebildeten Arpeggio-Übungen verlangt eine kurze Erklärung. Der volle Akkord wird bei ihnen nämlich von einer andern Stellung aus gerechnet, was seinen Grund in Folgendem hat. Sowohl von den Tönen des H dur-Dreiklages, als auch von denen des B moll-Dreiklages, fällt nur einer auf eine Untertaste; und diese Akkorde gehören deshalb eigentlich zur dritten Klasse. Nun trifft aber in allen andern Akkorden dieser Klasse die Terz auf diese Untertaste; beim H dur-Dreiklage hingegen der Grundton und beim B moll-Dreiklage die Quinte. Weil nun der Daumen natürlich auf diese Untertaste gesetzt werden muß, so muß auch,

wenn eine Arpeggio-Passage in H dur gespielt wird, der volle Akkord vom Grundtone aus, und wenn sie in B moll gespielt wird, von der Quinte aus gerechnet werden; statt von der Terz aus, wie bei allen andern Akkorden dieser Art. Ähnliches findet statt, wenn eine Arpeggio-Passage in B dur oder in H moll gespielt werden soll. Von den Tönen des B dur-Dreiklänges sowie von denen des H moll-Dreiklänges fällt nur einer auf eine Obertaste, und sie gehören deshalb eigentlich in die zweite Klasse. Der volle Akkord kann aber nicht, wie bei den andern Akkorden dieser Klasse, für die rechte Hand vom Grundtone aus und für die linke von der Quinte aus gerechnet werden; weil hierdurch der Daumen auf eine Obertaste trafe. Er muß also, auch bei diesen Akkorden, von einer andern Tonstufe aus gerechnet werden, und zwar beim B dur-Akkord für die rechte Hand von der Quinte aus, und für die linke von der Terz aus; und beim H moll-Akkord für die rechte Hand von der Terz aus, und für die linke von dem Grundtone aus. Der Fingersatz für die halben Akkorde erleidet keine Veränderung, d. h. dieselben werden in H dur und B moll mit dem zweiten und fünften Finger, und in B dur und H moll mit dem Daumen und vierten Finger gespielt; doch kann man, in H moll für die rechte Hand und in B dur für die linke, den dritten Finger statt des vierten nehmen — wenn man dies vorziehen sollte — da die Töne aus welchen der halbe Akkord besteht nur eine Quinte, statt wie gewöhnlich eine Sexte, von einander entfernt liegen; siehe folgendes Beispiel.

(34.)

ii. f. w. ii. f. w.

ii. f. w. ii. f. w.

95. Aus Septimakkorden können, ebenso wie aus Dur- und Moll-Akkorden, Arpeggio-Übungen aller Art gebildet werden. Da erstere aber aus vier Tönen bestehen, so ist zu diesem Zwecke keine Verdoppelung eines Intervalles — wie bei den Dreiklängen — nötig (vergl. § 50, 51, 55 und 56). Beispiel 35 a zeigt den Dominantseptimakkord aus C dur und Beispiel 35 b den zu Beispiel 37 a benutzten, verminderten Septimakkord aus D moll, in ihren vier verschiedenen Stellungen.



Den Bau der aus Septimakkorden gebildeten ersten und zweiten Art von Arpeggio-Übungen veranschaulicht Beispiel 36; und ihre Ausführung bietet keine besondern Schwierigkeiten.

(36.)
Erste Art von Arpeggio-Übungen.

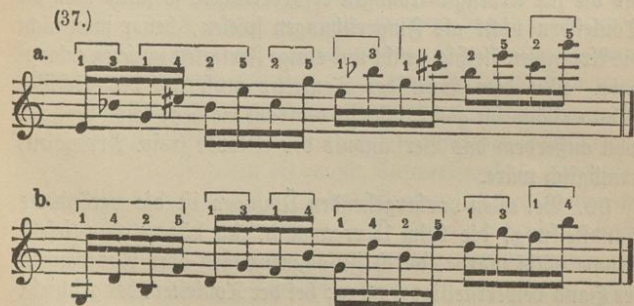


Zweite Art von Arpeggio-Übungen.



96. Bei der dritten und vierten Art der aus Septimakkorden gebildeten Arpeggio-Übungen wird man es — in den meisten Fällen — am zweckmäßigsten finden, die Finger so zu setzen, wie für einen vollen Akkord und zwei halbe, die in beständigem Wechsel auf einander folgen.

Wir werden nicht versuchen die Septimakkorde in Klassen einzuteilen, wie die Dreiklänge; denn die Obertasten und Untertasten können bei diesen Akkorden so verschiedenartige Stellungen zu einander einnehmen, daß wir fast so viele Klassen bekommen würden, als es Septimakkorde giebt. Ein einfaches und praktisches Verfahren, durch welches man den für diese Arpeggienart geeignetsten Fingersatz finden kann, ist folgendes: Man wähle von den vier Stellungen des Akkordes die der Hand am bequemsten liegende — was man nicht schwierig finden wird — und fasse die zwischen diesem ganzen Akkorde und dessen Wiederkehr liegenden vier Töne als zwei halbe Akkorde auf. Der für diese halben Akkorde zu verwendende Fingersatz hängt teils von ihrem Umfange und teils davon ab, ob sie auf Obertasten oder auf Untertasten liegen. Man kann sie mit dem Daumen und vierten, oder mit dem Daumen und dritten, oder auch mit dem zweiten und fünften Finger spielen, und wird es — wenn man die aus den Dur- und Moll-Akkorden gebildeten Arpeggien mit Aufmerksamkeit studiert hat — nicht schwer finden, die, von den drei hier angeführten Kombinationen, für jeden besonderen Fall passendste zu wählen; nur ist es nicht ratsam, für zwei auf einander folgende halbe Akkorde die selben Finger zu setzen. In folgendem Beispiele sind zwei Passagen, von welchen die eine ganz auf



Untertasten und die andere zumteil auf Obertasten liegt, zur Veranschaulichung des eben Gesagten aufgeführt.

97. In vielen Fällen jedoch kann man die zwei halben Akkorde als einen zweiten ganzen Akkord auffassen, und die Finger wie für eine Reihenfolge von ganzen Akkorden setzen. Für Passagen, die ausschließlich auf Untertasten liegen, ist dies vielleicht der geeignetste Fingersatz; und er kann mitunter auch bei solchen angewandt werden, bei denen nur ein Ton des Akkordes auf einer Obertaste liegt. Z. B.



98. Wir gehen nun zur Erklärung der zur richtigen Ausführung der Tonleitern erforderlichen Finger- und Handbewegungen über. Da dieselben mehr Schwierigkeiten bieten, als die für Arpeggio-Übungen erforderlichen, so sollte man die Tonleitern nicht als Fingerübungen spielen, bevor man nicht die Arpeggien fleißig geübt und einige Fertigkeit in ihnen erlangt habe. Mit dem Bau der Tonleiter muß sich der Schüler selbstverständlich gleich anfangs vertraut machen; schon deshalb, weil außerdem das Verständnis der Akkorde (resp. Arpeggien) unmöglich wäre.

99. Bei allen vorhergehenden Übungen ist die veränderte Handstellung, die beim Übergange in eine höhere oder tiefere Oktave nötig wurde, durch Zusammenziehen oder Ausspannen der Hand bewerkstelligt worden; bei der Tonleiter aber geschieht dies auf andere Weise: die Veränderung der Handstellung wird durch Untersetzen des Daumens, oder durch Übersetzen anderer Finger über den Daumen, bewirkt.

100. Die Regel für den Fingersatz der Dur- sowie der Moll-Tonleitern ist einfach: beim Aufwärtsspielen wird der Daumen auf die erste Untertaste gesetzt und folgt dann, abwechselnd, zuerst auf den dritten und dann auf den vierten Finger; beim Abwärtsspielen bleibt der Fingersatz unverändert, weshalb natürlich, abwechselnd, zuerst der vierte und dann der dritte Finger über den Daumen gesetzt werden muß. Der Fingersatz für die linke Hand ist beim Aufwärtsspielen derselbe, wie der für die rechte Hand beim Abwärtsspielen, und umgekehrt.

101. Wir wollen nun annehmen, die ersten acht Töne einer Cdur-Tonleiter würden mit der rechten Hand aufwärts gespielt; und wollen die beim Anschlagen jeder Taste erforderlichen, einzelnen Bewegungen in Betrachtung ziehen. (Siehe § 13.)

(1) Die Hand wird so gehalten, daß die Finger mit den Tasten in gleicher Richtung stehen, und der Daumen auf C gesetzt, so daß der zweite Finger über der ihm zukommenden Taste D schwebt.

(2) Der zweite Finger schlägt D an, und in demselben Momente wird der Daumen, unter ihm weg, nach E hin geschoben. Beim Untersehen des Daumens kommt es leicht vor, daß das vordere Glied desselben gebogen wird; dies darf aber durchaus nicht geschehen, weshalb man die Bewegungen des Daumens mit besonderer Sorgfalt überwachen muß.

(3) Der dritte Finger schlägt E an, und der Daumen wird unter ihm her geschoben, so daß er über F zu stehen kommt, indes der zweite Finger bis zur gehörigen Entfernung aufspringt. Diese Bewegungen, die selbstverständlich gleichzeitig stattfinden müssen, bilden die Hauptschwierigkeit beim Spielen der Tonleiter, und erfordern die größte Aufmerksamkeit. Zweierlei ist zu befürchten: erstens, daß das Vorderglied des Daumens gebogen werde, und zweitens, daß der zweite Finger nicht hoch genug aufspringe. Hat man beide Versehen aber vermieden, so wird die Hand nun auf dem dritten Finger ruhen; der gestreckte Daumen aber über F und der zweite Finger so hoch über D schweben, daß seine Kuppe mit dem zweiten Gelenke des Mittelfingers fast gleich steht. Die Hand wird nun sehr gehöhlt sein.

(4) Der Daumen schlägt F an, der dritte Finger springt auf, und die Hand bewegt sich sogleich ungefähr $3\frac{1}{2}$ cm nach rechts. Durch diese Bewegung wird nunmehr der zweite Finger zu G dieselbe Stellung einnehmen, die er zuvor zu D eingenommen hatte.

(5) Der zweite Finger schlägt G auf die in Nr. 2 beschriebene Art an.

(6) Wie in Nr. 3 angegeben, nur daß die anzuschlagende Taste A ist.

(7) Der vierte Finger schlägt H an, der dritte Finger springt auf, und der gestreckte Daumen wird unter ihm hergeschoben, so daß er nun über C schwebt. Die Hand wird nun noch mehr gehöhlt sein, als dies vorhin der Fall war.

(8) Der Daumen schlägt C an, und durch ein abermaliges Fortschieben der Hand nach rechts (wie in Nr. 4 beschrieben) wird der zweite Finger in die zum Weiterspielen erforderliche Stellung gebracht.

102. Beim Abwärtsspielen der Tonleiter hat die rechte Hand folgende Bewegungen auszuführen.

(1) Nachdem der Daumen auf C gesetzt worden ist, bewegt sich die Hand über ihn her, so daß der vierte Finger genau über H, jedoch in gehörige Entfernung von der Taste, zu stehen kommt. Ist diese Bewegung richtig ausgeführt worden, so wird die Hand abermals sehr gehöhlt sein.

(2) Der vierte Finger schlägt H an, und der Daumen springt auf.

(3) Der dritte Finger schlägt A an, der vierte Finger springt auf, und der Daumen bewegt sich zu gleicher Zeit nach außen, so daß er über F zu stehen kommt.

(4) Der zweite Finger schlägt G an, und der dritte springt auf.

(5) Der Daumen schlägt F an, und sogleich bewegt sich der dritte Finger über ihn weg, um zum Anschlagen der Taste E bereit zu sein; ähnlich wie bei dem vorhin besprochenen Übersetzen des vierten Fingers.

(6) Der dritte Finger schlägt E an, und der Daumen springt auf.

(7) Der zweite Finger schlägt D an, der dritte Finger springt auf, und der Daumen bewegt sich zu gleicher Zeit nach außen, so daß er über C zu stehen kommt.

(8) Der Daumen schlägt C an, und der vierte Finger bewegt sich, falls noch eine Oktave weiter gespielt werden soll, über ihn her nach H.

103. Wenn eine Tonleiter mit der linken Hand gespielt wird, so sind beim Aufwärtsspielen genau die selben Bewegungen erforderlich wie in der rechten Hand beim Abwärtsspielen, und beim Abwärtsspielen die selben Bewegungen wie in der rechten Hand beim Aufwärtsspielen. Am besten übt man die Tonleitern anfangs mit der rechten Hand nur in aufsteigender, und mit der linken Hand nur in abwärtsgehender Richtung; und erst wenn man hierin vollkommene Sicherheit erlangt hat, in den entgegengesetzten Richtungen. Ferner sollte man sie anfangs sehr langsam (jede Note gleich M. M. 84) und im Umfange von drei Oktaven üben. Bei der Ausführung anderer Tonleitern, als der von Cdur, muß die Hand stets so weit über der Klaviatur gehalten werden, daß die betreffenden Finger zum Anschlagen der ihnen zukommenden Overtasten bereit seien.

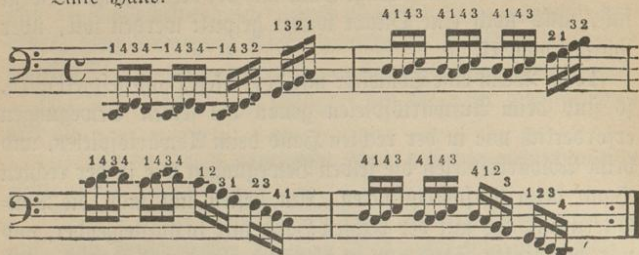
104. Die folgende Übung wird — wenn sie mit sorgfältiger Beobachtung der eben gegebenen Vorschriften gespielt wird — zur Erlernung des regelrechten Übersiehens des vierten Fingers über den Daumen sehr nützlich befunden werden. Sie kann fast in allen Tonarten gespielt werden, deren erste Stufe auf eine Untertaste fällt.

(39.)

Rechte Hand.



Linke Hand.



105. Nachdem man die Tonleitern — zuerst aufwärts für sich und dann abwärts für sich — sorgfältig geübt, und eine gute Gewöhnung der Hand und der Finger erworben hat, kann man sie nun auch aufwärts und abwärts, ohne Unterbrechung, spielen. Man stelle sich die Tonleiter als in dreitönigen Gruppen (Triolen) oder als in viertönigen Gruppen geschrieben vor, und spiele sie mit starker Betonung der ersten Note jeder Gruppe und im Umfange von drei Oktaven; mitunter jedoch auch durch vier oder fünf Oktaven. Nutzlos und unschön ist es, sie nur durch eine Oktave, oder so zu spielen, daß man auf jeder ersten Stufe länger verweilt. In der rechten Hand muß der höchste Ton, und in der linken der tiefste, mit dem kleinen Finger gespielt werden, wenn derselbe auf eine Untertaste fällt*).

106. Die Moll-Tonleitern übe man sowohl in der harmonischen, als auch in der melodischen Form.

107. Nachdem man die Tonleitern so lange mit jeder Hand allein geübt hat, bis die Ausführung nichts mehr zu wünschen übrig läßt, kann man sie mit beiden Händen zusammen spielen; anfangs in langsamem Tempo, dann rascher, und in jeder beliebigen Tonstärke. Die beiden Hände können dabei ebensowohl Terzen, Sexten und Dezimen, als Oktaven mit einander ausführen. Der Raum erlaubt mir nicht, Beispiele dieser

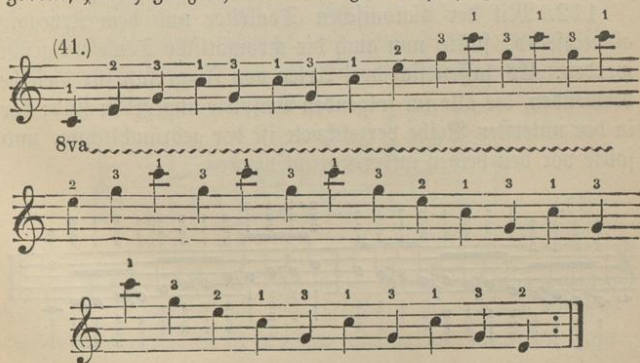
*) Mit Ausnahme von F dur und F moll für die rechte, und von H dur und H moll für die linke Hand, wo der höchste, resp. tiefste Ton mit dem vierten Finger gespielt werden muß.

Art vorzuführen; man wird solche jedoch in jeder Sammlung technischer Studien finden, und noch besser ist es, wenn man sich die Mühe nimmt, sie selber zu konstruieren.

108. Wir werden nun das sogenannte fortlaufende Arpeggio besprechen. Dasselbe wird in brillanter Klaviernusik sehr oft angetroffen, und besteht aus Dreiklängen oder Septimakkorden, die in regelmäßiger Tonfolge, durch zwei oder mehr Oktaven, gebrochen sind. Z. B.



109. Da beim fortlaufenden Arpeggio der Daumen untergesetzt und andere Finger übergesetzt werden müssen, so sind die zur Ausführung desselben erforderlichen Bewegungen fast die selben, wie die bei der Tonleiter in Anwendung kommenden; nur muß die Hand dabei mehr ausgespannt werden, weil die Töne weiter von einander entfernt liegen. Am besten spielt man es, um das Untersetzen des Daumens und das Übersetzen des dritten und vierten Fingers zu üben, zuerst wie folgt, auf ähnliche Art wie die in Beispiel 39 für die Tonleiter angegebene, jedoch ganz ohne Betonung. Siehe folgendes Beispiel.



110. Wenn durch diese vorbereitende Übung ein kräftiger Anschlag und eine freie Bewegung des dritten (resp. vierten) Fingers und Daumens erworben worden sind, so muß diese Art von Arpeggio nunmehr in regelmäßiger Tonfolge und mit starker Betonung geübt werden. Besteht das Arpeggio aus Dreiklängen, so betone man jede vierte Note; besteht es aber aus Septimakkorden, so betone man jede dritte Note. Z. B.



111. Der Fingersatz dieser Art von Arpeggio-Passagen bietet keine Schwierigkeiten. Der Daumen wird beim Aufwärtsspielen auf die erste Untertaste und in den folgenden Oktaven dann immer wieder auf denselben Ton gesetzt.

112. Mit der diatonischen Tonleiter und dem Arpeggio abwechselnd, sollte nun auch die chromatische Tonleiter geübt werden. Es lassen sich drei Arten von Fingersatz für dieselbe verwenden, die alle im folgenden Beispiele angegeben sind; der in der untersten Reihe verzeichnete ist der gebräuchlichste, und sollte vor den beiden andern geübt werden.



113. Nun kann man zu den Terzenübungen übergehen. Es giebt deren solche, die, wie die in Beispiel 44 angegebene, ohne Veränderung der Handstellung ausgeführt werden; und solche, die, wie die Tonleiter, eine fortschreitende Handbewegung erfordern. Man mache mit ersterer Art den Anfang, und achte sehr darauf, daß beide Finger die Tasten genau im selben Momente treffen, und darnach auch wieder auf möglichst gleiche Entfernung von denselben aufspringen. Auch diese Übungen sollten in verschiedene Tonarten transponiert werden.

(44.)

114. Die Terzentonleitern können mit verschiedenartigem Fingersatz gespielt werden. Gewöhnlich nimmt man bei Aufstellung desselben als Regel an, daß der kleine Finger in jeder Oktave nur einmal und dann immer wieder für den selben Ton verwandt werde. Siehe folgendes Beispiel.

(45.)

115. Der kleine Finger kann in den verschiedenen Terzentonleitern nicht immer auf die selbe Stufe gesetzt werden, und in manchen Klavierschulen ist er sogar in einer und derselben Ton-

leiter nicht immer für dieselbe Stufe vorgeschrieben. In folgender Tabelle ist dem kleinen Finger, für alle Dur- und Moll-Tonarten, ein passender Platz angewiesen. Der hier angegebene Fingersatz hat den Vorzug, daß er, sowohl beim Aufwärts- als auch beim Abwärts spielen und ebenso wohl bei der harmonischen als auch bei der melodischen Form der Moll-Tonleiter, angewandt werden kann.

Die Dur-Tonleitern.

Tonart.	Rechte Hand.	Linke Hand.
C	Fünfter Finger auf G	Fünfter Finger auf C
G	" " " D	" " " D
D	" " " A	" " " A
A	" " " E	" " " A
E	" " " H	" " " A
H	" " " Fis	" " " Ais
Fis	" " " Fis	" " " Ais
Des	" " " Ges	" " " B
As	" " " G	" " " F
Es	" " " G	" " " C
B	" " " G	" " " G
F	" " " G	" " " F

Die Moll-Tonleitern.

Tonart.	Rechte Hand.	Linke Hand.
A	Fünfter Finger auf H	Fünfter Finger auf E
E	" " " H	" " " A
H	" " " A u. Ais	" " " A u. Ais
Fis	" " " E u. Eis	" " " A
Cis	" " " H u. His	" " " A u. Ais
Gis	" " " Fis u. Fisis	" " " E u. Eis
Es	" " " auf Ges	" " " C u. Ces
B	" " " G u. Ges	" " " B
F	" " " auf G	" " " F
C	" " " C	" " " C
G	" " " D	" " " G
D	" " " E	" " " G

116. Eine andere, für manche Terzentonleitern bequemere Art von Fingersatz ist die in Beispiel 46 angegebene. Wie man sieht, wird hier der kleine Finger in jeder Oktave zweimal, und der Daumen für zwei auf einander folgende Töne gebraucht.

(46.)



Diese Art von Fingersatz läßt sich — für die rechte Hand in den Tonleitern von A dur, E dur, As dur, Es dur, B dur, F dur und G dur — und für die linke Hand in denen von Es dur, As dur, E dur, A dur, D dur, G dur und F dur — anwenden.

117. Die chromatische Terzentonleiter besteht aus lauter kleinen Terzen, und kann mit zweierlei Arten von Fingersatz gespielt werden. Bei der ersten Art wird der kleine Finger in der rechten Hand auf G und D und in der linken Hand auf D und A gesetzt. Bei der zweiten Art werden in der rechten Hand die oberen Töne mit dem dritten, vierten und fünften Finger, und die unteren mit dem Daumen und zweiten Finger gespielt; in der linken Hand hingegen die unteren Töne mit dem dritten, vierten und fünften Finger, und die oberen mit dem Daumen und zweiten Finger. Beide Arten sind in dem Beispiele 47 S. 60 angegeben; und es mag dabei bemerkt werden, daß die meisten Spieler den Fingersatz der oberen Reihe für die rechte Hand beim Aufwärtsspielen und für die linke Hand beim Abwärtsspielen, den der unteren Reihe hingegen für die rechte Hand beim Abwärtsspielen und für die linke Hand beim Aufwärtsspielen vorziehen. Andere Doppelgriffübungen, wie Tonleitern in Sexten u. s. w., brauchen hier nicht aufgeführt zu werden, und sind in allen Sammlungen von Übungen zu finden.

118. Anschlag, Spielfertigkeit und Treffsicherheit können nur durch Fingerübungen ausgebildet werden; aber Kräfti-

(47.)

The image shows a musical exercise labeled (47.) consisting of two systems. Each system has a treble staff and a bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, often beamed together. Below each staff are numerical figures, likely representing fingerings or intervals. The first system's figures are: Treble: 3 1, 4 2, 5 1, 3 2, 4 1, 3 1, 4 2, 3 1, 4 2, 5 1, 3 2, 4 1; Bass: 3 1, 4 2, 3 1, 4 2, 5 3, 3 1, 4 2, 3 1, 4 2, 3 1, 4 2, 5 3. The second system's figures are: Treble: 2 4, 1 3, 1 4, 2 3, 1 5, 2 4, 1 3, 2 4, 1 3, 1 4, 2 3, 1 5; Bass: 2 4, 1 3, 3 5, 2 4, 1 3, 2 4, 1 3, 2 4, 1 3, 3 5, 2 4, 1 3. The third system's figures are: Treble: 3 1, 4 1, 3 2, 5 1, 4 2, 3 1, 4 2, 3 1, 4 1, 3 2, 5 1, 4 2; Bass: 3 1, 5 3, 4 2, 3 1, 4 2, 3 1, 4 2, 3 1, 5 3, 4 2, 3 1, 4 2. The fourth system's figures are: Treble: 2 4, 1 5, 2 3, 1 4, 1 3, 2 4, 1 3, 2 4, 1 5, 2 3, 1 4, 1 3; Bass: 2 4, 1 3, 2 4, 3 5, 1 3, 2 4, 1 3, 2 4, 1 3, 2 4, 3 5, 1 3.

gung und Gelenkigkeit der Hand können, wie mir scheint, auf zweckmäßigere Weise und in kürzerer Zeit, durch gymnastische Übungen erworben werden. Vorzügliche Anleitung zu solchen bietet die „Gymnastik der Hand“ von E. Ernst. 2. Auflage (Leipzig, S. S. Weber). Wie viel bliebe dem Trommelfelle und den Nerven erspart, wenn die Nützlichkeit solcher Übungen mehr anerkannt würde, als dies bis jetzt im allgemeinen der Fall ist.

IV.

Fingerlak.

119. Ein gutes Fingersatzsystem ist für den Klavierspieler etwas durchaus Unentbehrliches; denn durch unzuweckmäßiger Fingersatz werden leichte Passagen in schwere, und schwere in unausführbare verwandelt. Alle Regeln über Fingersatz sind auf die Voraussetzung gegründet, daß derjenige der beste sein muß, der den Spieler in den Stand setzt, ein Musikstück mit möglichst ruhiger Handhaltung zu Gehör zu bringen; mit andern Worten: bei dem die Finger so gesetzt werden, daß sie zur Ausführung der folgenden Töne stets vorbereitet sind, und nicht erst herbei-