

# Universitätsbibliothek Wuppertal

## Die Elemente des Klavierspiels

Taylor, Franklin

Leipzig, 1893

V. Phrasierung

---

**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)

Ausführung polyphoner Kompositionen, erleiden, werden im letzten Kapitel des Buches besprochen werden.

143. Durch sorgfältiges Studieren des angegebenen Fingersatzes wird man — vorausgesetzt, daß derselbe von tüchtigen Meistern aufgestellt ist — in dem Bestreben sich ein gutes Fingersatzsystem zu bilden sehr gefördert werden. Sollte man sich veranlaßt sehen, von dem angegebenen Fingersatz abzuweichen, so thue man dies nur nach reiflicher Überlegung, und nur dann, wenn man glaubt die Intentionen des Komponisten dadurch besser zur Geltung bringen zu können. Auch merke man diese Veränderungen in dem Musikstücke an, und halte sich streng an den einmal gewählten Fingersatz; denn nichts erzeugt so leicht Unsicherheit beim Vortrage, als die schlechte Gewohnheit den Fingersatz beständig zu ändern.

144. In englischer Musik ist die Fingersatznotierung etwas anders als in deutscher und französischer; für den Daumen wird nämlich das Zeichen + gesetzt und für die übrigen Finger die Ziffern 1 2 3 4 statt 2 3 4 5.

## V.

## Phrasierung.

145. Man kann mit Recht behaupten, daß das Phrasieren beim Vortrage eines Musikstückes von derselben Wichtigkeit ist, wie die richtige Betonung und die Sonderung der Satzglieder beim Lautlesen. Durch richtiges Phrasieren wird eine Komposition dem Zuhörer verständlich gemacht; und so wie durch verkehrte Betonung und falsche Interpunktion ein geschriebener Satz in Unsinn verwandelt werden kann, so wird auch durch schlechtes Phrasieren eine Komposition uninteressant und bedeutungslos erscheinen.

146. Die zwei Dinge, auf welche man beim Phrasieren hauptsächlich zu achten hat, sind dieselben, durch welche gutes

Lesen bedingt ist, nämlich: Betonung und Sonderung der Satzglieder; und wir wollen jeden dieser beiden Gegenstände für sich betrachten.

147. Alle Musik wird in gleiche Teile eingeteilt, welche man Takte nennt. Die zwischen Musik und Sprache bestehende Ähnlichkeit erscheint noch auffallender, wenn man erstere mit der Poesie, statt mit der Prosa, vergleicht; denn Verse werden ja auch in rhythmische Takte eingeteilt, die man FüÙe nennt. Versuchen wir nun folgende Verse

„Aus alten Märcen winkt es  
Herbor mit weißer Hand“

dem ersten Satze der Nr. 1 im 6. Hefte der „Lieder ohne Worte“ von Mendelssohn anzupassen.

(69.)

Aus al-ten Märcen winkt es her-vor mitwei-Ùer Hand

Wie man sieht, stimmt der für die Worte geforderte Accent mit dem für die Töne geforderten vollkommen überein; denn so wie wir beim Lesen der Verse folgende Silben betonen würden „Aus al=ten Märcen winkt es her=vor mit weißer Hand“, ebenso unwillkürlich würden wir die jenen Silben entsprechenden Töne stärker accentuieren; und zwar würde dieser Accent auf die erste und fünfte Achtelnote jedes Taktes treffen.

148. Es macht sich hier die Grundregel alles musikalischen Accentes geltend, daß die erste Note jedes Taktes betont werden muß. Ist der Takt so lang und gegliedert, daß er in zwei oder mehr Teile oder Glieder eingeteilt werden kann, so muß die erste Note jeder solchen Gruppe betont werden; doch ist dieser Accent schwächer als der, welcher der ersten Note des Taktes zukommt, und wird, im Gegensatze zu diesem (dem Hauptaccente), Nebenaccent genannt.



149. Der grammatische Accent (zum Unterschiede vom oratorischen so genannt) der verschiedenen Taktarten ist in folgenden Paragraphen angegeben.

(1) Zwei Taktschläge (einen Niederschlag „Thesis“ und einen Aufschlag „Arsis“) und einen Accent haben der  $\frac{2}{4}$ - und der  $\frac{3}{4}$ -Takt bei raschem Tempo, und der  $\frac{2}{4}$ -Takt in der Regel.

(2) Drei Taktschläge und einen Accent haben der  $\frac{3}{8}$ -, der  $\frac{2}{4}$ - und der  $\frac{3}{4}$ -Takt bei gemäßigtem und bei raschem Tempo.

(3) Vier Taktschläge und zwei Accente haben der  $\frac{2}{4}$ -Takt bei langsamem, und der  $\frac{3}{4}$ -Takt bei langsamem und gemäßigtem Tempo.

(4) Sechs, resp. neun Taktschläge, und drei Accente haben der  $\frac{2}{4}$ - und der  $\frac{3}{4}$ -Takt bei langsamem Tempo, und der  $\frac{2}{4}$ - und der  $\frac{3}{4}$ -Takt in der Regel.

(5) Acht Taktschläge und vier Accente hat der  $\frac{2}{4}$ -Takt bei langsamem Tempo.

(6) Zwölf Taktschläge und vier Accente hat der  $\frac{1}{8}$ -Takt; doch zählt man bei dieser Taktart zur Bequemlichkeit gewöhnlich vier.

150. Wie man aus Obigem ersieht, folgt auf jede accentuierte Note wenigstens eine unaccentuierte, und in allen Passagen mit normalem Accente ist dies der Fall; in solchen sind niemals zwei unmittelbar neben einander liegende Noten accentuiert.

151. Die Anzahl der für eine Passage zu verwendenden Accente hängt zumteil aber auch von deren Bau ab. In der Regel wird es genügen, wenn die erste Note jeder Gruppe betont wird — die erste Note jedes Taktes selbstverständlich am stärksten. Wenn jedoch die Harmonien welche als Begleitung dienen, oder diejenigen aus welchen die Passage gebildet ist, rasch wechseln, so ist, um diesen Wechsel zur Geltung zu bringen, eine größere Anzahl von Accenten nötig. So ist z. B. zwar die Figur der folgenden Passage durch beide Takte dieselbe; da aber im ersten Takte jede Notengruppe nur von einer, im zweiten Takte hingegen von zwei Harmonien begleitet ist, so erfordert letzterer auch die doppelte Anzahl von Accenten. Und dies

würde selbst dann der Fall sein, wenn gar keine begleitenden Harmonien vorhanden wären; da der Harmoniewechsel auch in der Oberstimme ausgedrückt ist.

(70.)

152. Diese Art von Accentuierung ist bei Läufen von noch größerer Wichtigkeit, da selbe nicht aus besonders gegliederten Figuren bestehen, und ihre Beziehungen zu den sie begleitenden Harmonien folglich nur durch die Accentuierung vermittelt werden. Siehe folgendes Beispiel.

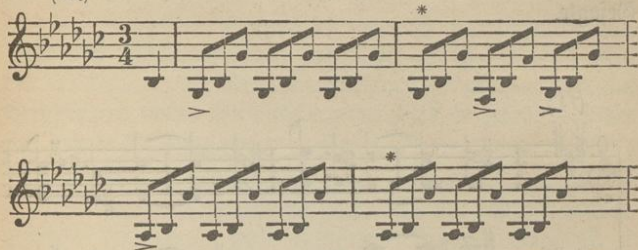
(71)

153. Als Beispiel einer andern, durch den Wechsel der Harmonien bedingten Art von Accentuierung diene das Scherzo



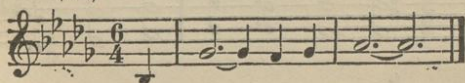
der Beethovenschen Es dur-Sonate, Op. 7. Im vorliegenden Falle müssen die gebrochenen Akkorde, aus welchen die Passage besteht, so vorgetragen werden, daß in mehreren Taktten sogar der Hauptaccent (auf der ersten Note des Tacttes) ausfällt; wie solches hier durch Sternchen angedeutet ist.

(72.)



154. In Compositionen von raschem Tempo und einfacher Tactart, wie die hier erwähnte, fällt der Hauptaccent häufig aus. Diese scheinbare Unregelmäßigkeit erklärt sich dadurch, daß im vorliegenden und in ähnlichen Fällen der von dem Ohre empfundene Tact aus zwei oder mehr geschriebenen Tactten besteht; und daß folglich der ausgefallene Accent gar nicht die erste Note des Tacttes betraf. Daß solches in Beispiel 72 der Fall ist, wird man einsehen, wenn man dasselbe mit Beispiel 73 vergleicht, in welchem dieselbe Melodie, mit Weglassung der Triolenbewegung, im  $\frac{3}{4}$ -Tacte, zu zwei Tactschlägen gegeben ist.

(73.)



155. In Compositionen von ungerader Tactart, besonders in Walzern, trifft man oft einen vermischten Rhythmus an,

bei dem zwei einfache Takte von dem Hörer als ein zusammengezogener mit drei Taktschlägen empfunden werden; indes im vorhergehenden Beispiele jeder zusammengezogene Takt nur zwei Taktschläge zeigte; mit anderen Worten: Es entsteht  $\frac{3}{2}$  statt  $\frac{3}{4}$ -Takt. Beispiel 74, eine Stelle aus Schumanns Konzert, die bei der Ausführung lautet als sei sie, wie in Beispiel 75, im  $\frac{3}{2}$ -Takte geschrieben, veranschaulicht das eben Gesagte.

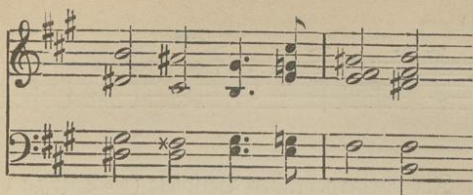
(74.)

Example 74 shows a musical passage in 3/4 time. The notation consists of two systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (D major). The melody in the treble staff is written in a way that, when performed, it is perceived as a single phrase of three half notes, despite the 3/4 time signature. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

(75.)

Example 75 shows the same musical passage as Example 74, but written in 3/2 time. The notation consists of two systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (D major). In this version, the melody in the treble staff is clearly written as three half notes, which aligns with the 3/2 time signature. The bass staff accompaniment is identical to the one in Example 74.





156. Sowohl in Beispiel 72 als auch in Beispiel 74 fällt durch das Zusammenziehen der Takte ein Hauptaccent über den andern aus; die Nebenaccente hingegen nehmen, wie eine Vergleichung beider Beispiele ergeben wird, in jedem derselben eine andere Stellung ein.

157. Das Zusammenziehen von zwei oder mehr Taktten in einen findet nie andauernd statt, weil der dadurch hervorgerufene Rhythmus sonst aufhören würde wirkungsvoll zu sein, d. h. als Gegensatz empfunden zu werden; man wird deshalb diese zusammengezogenen Takte immer mit einfachen, von regelmäßigem Accente, untermischt antreffen. So währt der durch Beispiel 73 veranschaulichte Rhythmus ( $\frac{9}{8}$ ) nur bis zum zehnten Takte des ersten Theiles, und die sechs folgenden Takte stimmen mit dem vorgezeichneten  $\frac{3}{4}$ -Takte (Beispiel 72) überein; auch der vorhin besprochene Satz aus dem Concerte von Schumann ist zum größten Theile im vorgezeichneten  $\frac{3}{4}$ -Takte geschrieben.

158. Eine andere Art von verändertem Rhythmus, welche sehr oft von Komponisten angewandt wird, ist die sogenannte Accentrückung, bei welcher der Accent antizipiert d. h. vorausgenommen wird, anstatt, wie in den beiden vorhergehenden Beispielen, verwischt zu werden. Die Accentrückung findet statt, so oft ein Ton auf einem leichten Takttheile (Arsis) angeschlagen wird und so lange fortklingt, daß der folgende schwere Takttheil (Thesis) von ihm absorbiert wird. In diesem Falle wird der Accent, dessen rechtzeitiges Eintreten durch das Fortklingen eines Tones verhindert wird, auf jenen Ton übertragen d. h. vorausgenommen.



(76.)



159. Im vorhergehenden Beispiele ( $\frac{4}{4}$  = Takt zu vier Taktschlägen und zwei Accenten) trifft die Note C auf den unaccentuerten zweiten Taktschlag; da aber ihr Wert auch noch den accentuerten dritten Taktschlag in sich begreift, so wird der Accent auf ersterem vorausgenommen. Dasselbe findet bei E im zweiten Takte statt; und der Hauptaccent des folgenden Taktes wird auf F antizipiert. Zum besseren Verständnisse der Accentrückung im dritten Takte nehme man an, jede Viertelnote sei durch zwei mittels Bindebogen verbundene Achtelnoten vertreten; wodurch man acht Achtelnoten bekäme. Da nun, wie schon früher bemerkt, in allen Takten mit normalem Accente auf jede accentuierte Note eine unaccentuierte folgt, so müßten die erste, dritte, fünfte und siebente Achtelnote accentuiert werden; und da alle jene Noten an die vorhergehenden gebunden sind, so muß der Accent auf der zweiten, vierten und sechsten Achtelnote vorausgenommen werden. Die letzte Note des Taktes bleibt selbstverständlich unaccentuiert. Diese Voraussetzung des Accentus wird auch Synkope genannt, und Passagen, in welchen solche vorkommen, nennt man synkopierte Passagen.

160. Nachdem wir in den vorhergehenden Paragraphen die verschiedenen Arten von Accent besprochen haben, wollen wir nun auch die beim Vortrage so wichtige Glieder-sonderung der Sätze und Perioden in Betrachtung ziehen. Sie wird hauptsächlich durch die geschickte Anwendung der verschiedenen Spielarten erreicht; und dem Komponisten stehen so viele Vortragszeichen zur Verfügung, daß man seinen Intentionen leicht entsprechen kann, wenn man mit den angewandten Zeichen hinlänglich vertraut ist. Jene Glieder-sonderung kann jedoch noch auf eine andre Art vermittelt werden,

für die es in der Notierung kein Zeichen giebt. Offenbar sind folglich Diejenigen übel daran, welchen es an den zur Vergleichung einer Komposition erforderlichen theoretischen Kenntnissen fehlt. Solchen bleibt nur das Auskunftsmittel, dessen wir uns bereits in Paragraph 147 bedienten, um das Wesen des Accentes zu erklären; indem wir versuchten der Musik Worte anzupassen. Aller Vokalmusik liegt das Prinzip zugrunde, daß der musikalische Accent und Periodenbau mit dem Versmaße und Strophenbau des Textes vollkommen übereinstimmen müssen; und Instrumentalmusik muß so vortragen werden, daß die einzelnen Sätze und Perioden ebenfalls von einander gesondert erscheinen. Es ist hiermit jedoch nicht gesagt, daß alle diese Sätze von gleicher Länge sein müssen — was in der That selten und nur in ganz einfacher Musik der Fall ist.

161. Selbstverständlich ist es nicht möglich, jeder Instrumentalkomposition Worte anzupassen; um jedoch das Verständnis des Folgenden zu erleichtern, habe ich zur Illustration meiner Erklärung einige Beispiele gewählt, die sich, wie die meisten Lieder ohne Worte, leicht in Lieder mit Worten verwandeln lassen. — Sehr oft sind die Sätze durch Pausen von einander getrennt, und diese Trennung wird dann selbstverständlich auch von dem Zuhörer empfunden; wenn jedoch ein Satz unmittelbar auf den andern folgt, so ist dies nicht der Fall, wenn der Spieler es unterläßt die Satzgliederung dem Ohre fühlbar zu machen. Er muß zu diesem Zwecke die letzten Töne jedes Satzgliedes mit etwas verminderter, und die ersten des folgenden mit etwas vermehrter Stärke vortragen; und die beabsichtigte Wirkung kann dadurch noch erhöht werden, daß er — wenn der Charakter der Musik es zuläßt — den letzten Ton des Vordersatzes etwas abkürzt. In den folgenden Beispielen, welche man als Stellen aus Mendelssohns Liedern ohne Worte erkennen wird, sind die Satzglieder durch punktierte Linien von einander gesondert, und die Verschiedenheit der Tonstärke, welche erforderlich ist, um die Gliedersonderung dem Ohre fühlbar zu machen, durch die für piano und forte üblichen



Zeichen angegeben; doch verstehe man wohl, daß diese Zeichen sich nur auf die relative Stärke der betreffenden Töne, und nicht auf den Vortrag der Periode im allgemeinen beziehen. In den beiden ersten Beispielen darf das Legato, selbst beim Übergange von einem Satze zum andern, nicht unterbrochen werden; und diese können, da das oben erwähnte Abkürzen des letzten Tones hier unzulässig ist, nur durch Veränderung der Tonstärke von einander gesondert werden. Im dritten und vierten Beispiele hingegen ist jenes Abkürzen des letzten Tones zulässig und wirkungsvoll; es ist durch ein Komma angedeutet, ein Zeichen, welches in der „Instruktiven Ausgabe klassischer Klavierwerke“ (Stuttgart bei Cotta) zu gleichem Zwecke angewandt ist.

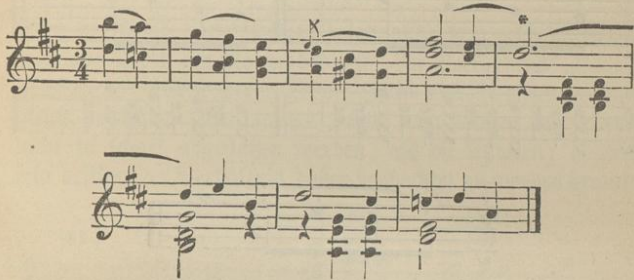
(77.)

The musical score for exercise 77 consists of five staves of music, all in treble clef. The first staff is in 2/4 time, featuring a melodic line with dynamics *p* and *mf*. The second staff is in 2/4 time, starting with *p* and *cresc.*, then moving to *p* and *mf*. The third staff is in 6/8 time, with dynamics *p*, *mf*, and *p*. The fourth staff is in 3/8 time, with dynamics *f* and *p*. The fifth staff is in common time (C), with dynamics *f*, *p*, *mf*, and *p*. Vertical dotted lines connect the notes across the staves, indicating phrasing or articulation points.



162. Manchmal ist eine und dieselbe Note Schlußnote des einen und zugleich Anfangsnote des folgenden Satzes, wie die in Beispiel 78 mit einem Sternchen bezeichnete. Solche Noten müssen stark gespielt werden, da sie einem doppelten Zwecke dienen, und es vor allem darauf ankommt, daß der Anfang des Nachsatzes markiert werde.

(78.) Mendelssohn, Konzert in D moll.



163. Nun erfordert noch ein sich auf Phrasierung beziehender Gegenstand unsere Aufmerksamkeit. Es ist dies die Bedeutung der Zeichen, durch welche die verschiedenen Spielarten in der Notierung vorgeschrieben werden: des keilförmigen Striches, des Punktes, des Bindebogens und des Schleifbogens.

164. Wenn der Strich oder der Punkt über oder unter einer Note stehen, so deuten sie beide Staccato oder gestoßene Spielart an; mit dem Unterschiede jedoch, daß die mit dem Striche bezeichneten Noten so kurz wie möglich gespielt werden müssen, und die mit dem Punkte bezeichneten ungefähr die Hälfte ihres Wertes behalten. Noch eine andere Vortragsweise, die aber auf dem Klaviere kaum zur eigentlichen Wirkung



kommt, und kaum noch *Staccato* genannt werden kann, ist das *Markato* (= mit Nachdruck). In der Notierung wird sie durch kleine Duerfstriche, oder einen den Punkten hinzugefügten Bindebogen, angezeigt. Man kann sich diese Vortragsweise am besten vergegenwärtigen, wenn man eine Tonreihe mit nur einem Finger, so gebunden als es auf diese Art möglich ist, spielt, und dabei die Tasten in einer gewissen nachdrücklichen Weise anschlägt. Die Bezeichnung und Ausführung dieser drei Spielarten, insofern sich letztere durch Notenwerte veranschaulichen läßt, sind in folgenden Beispielen angegeben.

(79.)

The musical examples are arranged in two columns. The left column contains three staves: the top staff shows a sequence of quarter notes with small vertical dashes above them; the middle staff shows a sequence of quarter notes with horizontal lines above them; the bottom staff shows a sequence of quarter notes with vertical lines above them. The right column contains three staves: the top staff shows a sequence of quarter notes with horizontal lines above them; the middle staff shows a sequence of quarter notes with horizontal lines above them; the bottom staff shows a sequence of quarter notes with vertical lines above them.

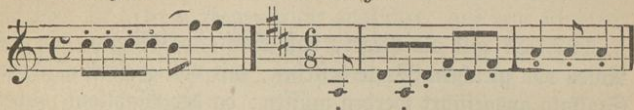
165. Obgleich die bedeutendsten Meister das größte Gewicht auf die Unterscheidung des Striches (*staccato*) vom Punkte (*mezzo staccato*, d. h. halb *Staccato*) legten, so ist dieselbe doch leider in neuerer Zeit von Verlegern und Druckern häufig vernachlässigt worden, und die richtige Ausführung von *Staccato*-Passagen hängt deshalb sehr oft, weniger von der genauen

Beobachtung jener Zeichen, als von dem richtigen Verständnisse des Charakters der Komposition, in welcher sie vorkommen, ab. So darf selbstverständlich das Staccato — es sei nun durch Striche oder durch Punkte angezeigt — im Adagio nie so kurz als im Allegro ausgeführt werden. Vergleiche Beispiel 80 a mit 80 b.

(80.) Mozart, Sonate in G.      Mozart, Sonate in D.

a. *Adagio*.

b. *Allegro*.



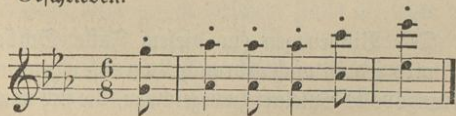
Aber der Grad des Staccato wird außerdem auch durch den relativen Wert der Noten bedingt. In Beethovens „Sonate pathétique“ finden wir z. B. die Halb- und Viertelnoten ganz gleich bezeichnet (Beispiel 81), und doch dürfen die ersteren nicht so scharf abgestoßen werden, als die letzteren; obgleich kein bestimmtes Verhältnis dabei beobachtet zu werden braucht.



166. So muß auch in Passagen wie die folgende aus Beethovens Sonate Op. 7, wo längere Noten mit kürzeren regelmäßig abwechseln, ein kleiner, doch vernehmlicher Unterschied im Staccato gemacht werden.

(82.)

Geschrieben.





Auszuführen.




Nicht so.



167. Es gilt als Regel, daß Staccato-Passagen, die aus Noten von gleichem Werte bestehen, mit völlig gleichmäßigem Staccato ausgeführt werden müssen; da der Wohlklang solcher Passagen zum größten Teile von dieser Gleichmäßigkeit abhängt. Bei Passagen jedoch, die ein Thema einleiten — mit oder ohne *rallentando* — kann diese Regel zuweilen beiseitegesetzt und die Wirkung der Passage dadurch erhöht werden, daß sie mit allmählich abnehmendem Staccato und so ausgeführt wird, daß die letzten Töne kaum von einander getrennt werden.

(83.) Beethoven, Sonate Pastorale, Op. 28.



168. Legato, die gebundene Spielart, wird durch einen über oder unter den Noten stehenden Bindebogen angedeutet; da aber alle Passagen, wenn nicht das Gegenteil angezeigt ist, legato gespielt werden müssen, so sind diese Bindebogen, es sei denn, daß sie nach vorhergehendem Staccato als Widerrufungszeichen gebraucht sind, eigentlich überflüssig. In sorgfältig notierter Musik beziehen sich die Bindebogen auf die Phrasierung.

169. Der Bindebogen (in diesem Falle Schleifbogen genannt) wird jedoch auch gebraucht, um eine eigentümliche und sehr wirkungsvolle Spielart zu bezeichnen, die sich vom gewöhn-

lichen Legato unterscheidet. Es ist dies die Schleifung, sie wird durch einen kleinen Bogen angedeutet, der in Kompositionen von gemäßigtem oder raschem Tempo zwei Noten mit einander verbindet; und wird so ausgeführt, daß sich der zweite, unaccentuierte und etwas verkürzte Ton dicht an den ersten anschließt. Das Aneinanderschleifen der Töne ist beim Singen, oder auf der Violine, leichter auszuführen als auf dem Klaviere. Beim Singen wird die Schleifung dadurch hervorgebracht, daß man zwei Töne auf eine Silbe singt; auf der Violine, indem man dieselben in einem Bogenstriche ausführt; auf dem Klaviere bringt sie eine ähnliche Wirkung hervor, wie das Aussprechen eines zweifelhigen Wortes, mit starkem Accente auf der ersten Silbe, z. B. „Ewig“.

(84.) Mozart, Sonate in C moll.

Geschrieben.

Auszuführen.



170. Die erste der aneinandergeschleiften Noten muß immer accentuiert werden, auch wenn sie auf einen leichten Taktteil fällt; in letzterem Falle entsteht eine Accentrückung, welche oft sehr wirkungsvoll ist.

(85.) Mozart, Phantasie in C moll.

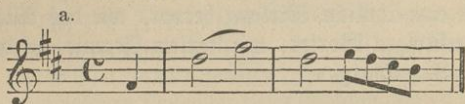


171. Da auch der Bindebogen zuweilen für zwei einzelne Noten verwandt wird — in welchem Falle die letzte derselben nicht abgekürzt werden darf — so ist es von Wichtigkeit, daß man zu unterscheiden vermöge, ob eine Bindung oder eine Schleifung beabsichtigt ist. Eine wirkliche Schleifung kann nur

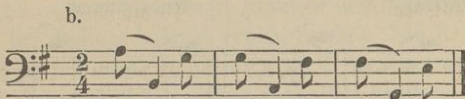


stattfinden, wenn das Tempo rasch genug ist und wenn die zweite Note von gleichem Werte mit der ersten, oder von geringerem, niemals aber wenn sie von größerem Werte ist. Die in Beispiel 86 a durch einen Bogen verbundenen Töne dürfen nicht geschleift werden, weil sie von zu langer Dauer sind, und die in Beispiel 86 b nicht, weil die zweite Note von größerem Werte ist als die erste; in beiden Fällen bedeutet der Bogen folglich einfaches Legato.

(86.) Beethoven, Sonate, Op. 10, Nr. 3.



Beethoven, Sonate, Op. 31, Nr. 1.

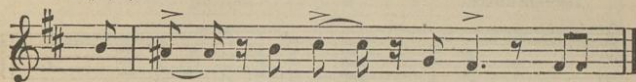


172. Der Schnelligkeitsgrad, bei dem ein solcher Bogen aufhört Legato zu bedeuten und anfängt eine Schleifung zu bezeichnen, läßt sich kaum bestimmen; doch kann man, um einen Anhaltspunkt zu gewinnen, annehmen, daß dies — vorausgesetzt daß die Noten von gleichem Werte sind — ungefähr bei M. M. 112 der Fall sei.

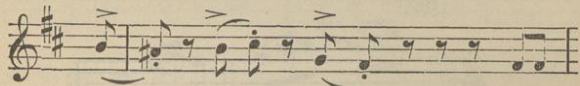
173. Es kommt jedoch mitunter vor, daß die letzte von zwei aneinandergebundenen Noten, selbst wenn sie von größerem Werte ist als die erste, der Regel entgegen, etwas verkürzt werden muß. In Beispiel 87 ist diese Spielart veranschaulicht. Diese Art von Bindung unterscheidet sich jedoch von der eigentlichen Schleifung erstens dadurch, daß der Accent nie durch sie verändert wird, und daß folglich die zweite Note hier accentuiert werden muß, und zweitens dadurch, daß die letzte der beiden Noten nicht staccato gespielt, sondern nur ganz unbedeutend verkürzt werden darf. (Vgl. § 169 u. 170.)

(87.) Mendelssohn, Andante Cantabile und Presto Agitato.  
Geschrieben.

Auszuführen.



Nicht so.



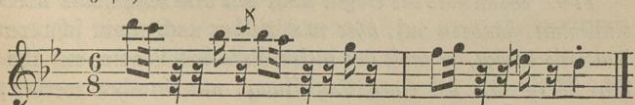
174. Oft folgen auf den Schleifbogen in derselben Notengruppe eine oder mehrere Staccatonoten, wie in den Beispielen 88 a und 88 b. Bei Stellen dieser Art muß die angeschleifte Note schwächer und kürzer, als die auf sie folgende Staccatonote, gespielt werden. Es ist von Wichtigkeit, daß diese Vorschrift gründlich verstanden und gewissenhaft befolgt werde, da der Spieler nur zu leicht versucht wird, die auf die Schleifung folgende Staccatonote kürzer als die angeschleifte zu spielen, wodurch die Wirkung der Schleifung ganz verloren geht. Siehe Beispiel 89.

## (88.) Beethoven, Sonate, Op. 49, Nr. 1.

a. Geschrieben.



Auszuführen.





Beethoven, Sonate, Op. 31, Nr. 3.

b. Geschrieben.



Auszuführen.



(89.)



175. Genau genommen können nicht mehr als zwei Töne aneinandergeschleift werden, ein über drei oder mehr Noten gezogener Bogen ist deshalb als einfaches Legato-Zeichen zu betrachten; und die letzte Note einer solchen Gruppe darf, wenn dies nicht, wie etwa in Beispiel 89, durch ein hinzugefügtes Staccato-Zeichen angedeutet ist, nicht abgekürzt werden. Wenigstens ist dies immer so, wenn der Bindebogen mit dem Rhythmus des Taktes übereinstimmt; und es wäre unrichtig, in Passagen, wie die in Beispiel 90 angegebene, die letzte Note jeder Gruppe abzukürzen.

(90.)



176. Wenn aber der Bogen nicht mit dem Rhythmus übereinstimmt, sondern auf, oder unmittelbar nach einem schweren Takteile endigt, so muß auf dieser Note das Legato, auf ähnliche Weise wie bei einer Schleifung, unterbrochen werden;

wenngleich dadurch keine Accentrückung bedingt ist, wie bei einer unter solchen Umständen stattfindenden Schleifung.

(91.)

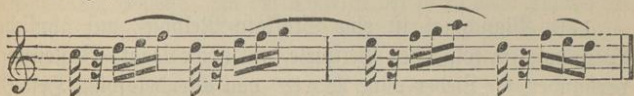
a. Geschrieben.



b. Geschrieben.



Auszuführen.



177. Diese Art von Unterbrechung des Legato wird in der Notierung mitunter auch dadurch angezeigt, daß die Noten unabhängig von der Takteinteilung gruppiert sind. Z. B.

(92.)



Eine Stelle dieser Art findet sich in Schumanns „Toccata“ Op. 6.

178. Passagen, die aus lauter Noten von gleichem Werte, oder aus einer Wiederholung derselben Figur bestehen, und durchweg staccato gespielt werden sollen, sind oft nur zu Anfang



dem entsprechend bezeichnet; und es wird dabei als selbstverständlich angenommen, daß diese Bezeichnung so lange gilt, als der Charakter der Passage unverändert bleibt; oder bis ein Widerrufungszeichen eintritt. Passagen, wie die in Beispiel 93 angeführte, müssen also durchweg staccato gespielt werden, wenn dies auch (wie hier) nur zu Anfang angezeigt ist; denn wenn letztere geändert werden sollte, so wäre es bestimmt, wie in Beispiel 94, bemerkt.

(93.) Mendelssohn, Präludium, Op. 35, Nr. 3.



(94.) Mozart, Rondo in A moll.



179. Manchmal ist eine Staccato-Melodie, auf ähnliche Weise wie im folgenden Beispiele, mit einer Legato-Begleitung verbunden. („Lieder ohne Worte“ von Mendelssohn, Heft 6, Nr. 4.) In solchem Falle dürfen die Melodienoten, da sie zugleich Begleitungsnoten sind, nicht so stark abgestoßen werden, daß dadurch das Legato der Begleitung unterbrochen wird. Im angeführten Beispiel werden, wie bei 97 angegeben, die als Achtelnoten geschriebenen Melodienoten auf die Hälfte ihres Wertes reduziert, d. h. als Sechzehntel gespielt, und die Melodie durch starkes Betonen zur Geltung gebracht; denn wenn die Töne so scharf abgestoßen würden, wie dies bei 96 angegeben ist, so würde das Legato der Begleitung unterbrochen werden

(95.) Presto.



(96.)



(97.)



180. In andern Passagen dieser Art sind die zugleich als Begleitungsnoten dienenden Melodienoten nicht doppelt ausgeschrieben, sondern nur durch Staccatozeichen angedeutet. Als Beispiel diene eine Stelle aus Beethovens Sonate, Op. 14 Nr. 1, die gerade so wie die vorhin besprochene ausgeführt wird; da das Staccato sich nur auf die Melodie, und nicht auf die Begleitung, bezieht. In der That ist bei so raschem Tempo ein wirkliches Staccato nahezu unmöglich; aber indem man sich bemüht ein solches hervorzubringen, wird man die betreffenden Noten unwillkürlich gerade so viel betonen, als nötig ist damit die Melodie klar hervortrete.

(98.)



u. f. w.

## VI.

## Verzierungen.

181. Unter Verzierungen versteht man alle jene Ausschmückungen der Melodie, die in der Notierung durch gewisse Zeichen, oder durch kleine Noten von ganz unbestimmtem Werte,