LK 222

W. SCHWARZ

CLAVIERSCHULE

Methodischer Theil.

ZEN. AKADEMIA HUDBY V PRAZE

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

R 570

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

M. KIR. ZENE-AKADÉMIA
ORSZÁGOS MAGYAR

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA

Die

allgemeine und spezielle

Klavierunterrichts-Methode

MR 570

bearbeitet von

Wenzl Schwarz,

Inhaber und Leiter eines Musikinstitutes für Klavierspiel und eines damit in Verbindung stehenden methodischen Klavierlehrer-Bildungskurses in Wien.

Ein nach wissenschaftlichen und pädagogischen Grundsätzen, Forschungen, Erfahrungen und Beobachtungen berühmter Klavierlehrer verfasstes Lehrbuch für angehende Klavierlehrer. Zum Gebrauche für methodische Klavierlehrer-Bildungskurse eingerichtet und mit einem vollständigen Lehrplan für die Durchführung derselben versehen.

ZENEAKADÉMIA KÖNYVTÁRA

Methodischer Theil zu meiner Klavierschule.

Wien, 1873.

Selbstverlag des Verfassers.

Wieden, Favoritenstrasse Nr. 8.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LIL222
Zeneművészeti Főiskola
LM 213/15B
Liszt Múzeum

Druck von Ludwig Mayer in Wien.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

334 503 570

Vorbemerkungen.

R 570

Als im vorigen Jahre der Druck des theoretischen Theiles meiner Klavierschule beendet war, dachte ich noch nicht im Entferntesten daran, den methodischen Theil derselben zu bearbeiten. In Folge dessen sind auch viele methodische Besprechungen und andere dahin einschlagende Bemerkungen aufgenommen worden, die eigentlich nicht dorthin, sondern in dieses Werk gehören.

Wie aber jede Wirkung eine Ursache hat, so auch hier. Die Wiener Weltausstellung einerseits, die unerträglich gehaltlose Marktschreierei andererseits, bewogen mich vergangenen Winter, trotzdem ich die ganze Tageszeit dem Unterrichte widme, Hand an dieses methodische Werk zu legen, das sich die Aufgabe gestellt, dem Fortschritte und dem Können die Bahn zu öffnen, der leeren Phrase aber den Weg zu verstellen, ohne durch Posaunenschall und Dampfeseile sich gewaltsam Anerkennung verschaffen zu wollen.

Ueber die Wichtigkeit und Nothwendigkeit eines solchen Werkes und des damit beabsichtigten Zieles sind alle Fachmänner einig, und es ist zu wünschen, dass meine redlichen, der Kunst und dem Fortschritte gewidmeten Absichten und Unterrichtsprincipien, wenn auch nicht gleich, so doch mit der Zeit jene Berücksichtigung und Verbreitung finden, die sie verdienen.

Bei der Anlage dieses Buches, überhaupt des ganzen grossen Unterrichtswerkes, ging ich von der Ansicht aus,

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

dass es die Pflicht eines jeden Menschen sei, sein geistig Erworbenes, seine Erfahrungen, sei es durch Wort oder That, der Mit- und Nachwelt zu überliefern, weil nur auf diese Art die Cultur der Menschheit stetig fortschreiten und vervollkommnet werden kann.

Aber gerade auf dem Gebiete des Klavierunterrichtes sind die gemachten Erfahrungen sehr selten aufbewahrt oder schriftlich überliefert worden, und es besteht dieser Kunstgegenstand in Folge dessen statt in der Vollendung nur in unzusammenhängenden, wenn auch öfter gut gearbeiteten Bruchstücken, die eben als solche nicht als einheitliches Ganzes und als Lehrsistem benützt werden können.

Indem ich nun in meinem grossen Klavierunterrichtswerk sowohl ein möglichst vollständiges Klavierspiel- als auch Klavierlehrerbildungs-Sistem aufstellte, in welches ich viele berechtigte Unterrichts-Prinzipien und Ansichten berühmter Klavierlehrer und Theoretiker aufnahm, das vorhandene Gute beibehielt, das weniger Gute bei Seite legte, so bin ich doch weit entfernt, dasselbe als ein ausschliesslich vollkommenes, unfehlbares Werk bezeichnen zu wollen: ist es doch ein Menschenwerk, und, wie ein jedes gleicher Natur, Mängeln unterworfen. Mit Dank werde ich daher begründete Urtheile entgegennehmen, und sie zur fortschreitenden Vervollkommnung meines Werkes benützen. Wenn ich auch dieselben nicht von dem verderblichen Kunst-Egoismus (um mich gelinde auszudrücken), dem jede andere geistige Regung ein Dorn im Auge ist, hoffen darf, so gibt es doch noch Männer vom Fache, die über solchem, ein richtiges Urtheil verwirrenden Parteistreben stehen, und dem strebsamen Wahren und Guten Anerkennung gewähren.

Was die hier beschriebene Klavierspielmethode betrifft, so habe ich zum 1. Theil die Grundsätze der ihrer

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

R 570

Zeit in den Lehrerbildungsanstalten vorgeschriebenen Methodologie, und die in meiner Praxis als Volksschullehrer bei Kindern gemachten Erfahrungen benützt. Die in diesem 1. Theile der Methode enthaltene Behandlung der Kinder halte ich für so wichtig und nothwendig, als den guten, praktischen Klavierunterricht selbst; nur beide vereint können erfolgreich wirken.

Der 2. Theil der Methode enthält ausschliesslich die bei meiner langen Unterrichtszeit gemachten Anschauungen und methodischen Erfahrungen, die ich mir beim Unterrichte in Skizzenbüchern kurz notirte, und im vergangenen Winter ausarbeitete.

Zu dem 3. Theile der speziellen Methode sind viele Ansichten und erprobte Grundsätze berühmter Lehrer und Theoretiker benützt worden, doch habe ich das Fehlende ergänzt, unrichtig Scheinendes verbessert, und Neues hinzugefügt. Aus diesem 3. Theile wird jeder Sachverständige ersehen, dass die meiste Lehrerarbeit in dem Anfangsunterricht enthalten ist: hier häufen sich alle Gegenstände, hier wird der ganze Bau angelegt und vorbereitet, hier laufen alle Fäden des späteren Könnens zusammen und verurtheilen oder loben den, der den Anfangsunterricht gelehrt, hier wird der Grund gebaut, auf dem das ganze Gebäude entweder stehen oder zusammenstürzen muss. Daher gehört der methodische Lehrerkurs für den Anfangsunterricht. Bei diesem letzteren hat der Candidat immer zu lernen, zu studieren, Schritt für Schritt Neues zu lehren in stetem Kampfe mit den dabei allzuleicht sich einschleichenden Uebeln und Fehlern.

Dass der weitere Unterricht der bei weitem leichtere ist, zeigt recht deutlich die spezielle Methode, vom 2. Bande angefangen: es lassen sich dort über das wie

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Alles gespielt und erlernt werden soll, nur wenige Andeutungen geben, weil schon Alles im 1. Bande seine Grundlage erhalten hat, und das neu Dazugekommene, obwohl das Spiel sich dadurch bedeutend entwickelt, für den Lehrer nur die weitere Benützung, Anwendung und Ausnützung des schon Erlernten ist, daher weit weniger Mühe und Anstrengung als der Anfangsunterricht verursacht.

Ein sehr schwieriger Theil der speziellen Methode ist die Fingersatzlehre. Obwohl ein grosser Theil des Fingersatzes durch die Grundspielarten gelehrt wurde, für welche ich auch Fingersatzregeln, wo es möglich war und mir zweckdienlich schien, aufstellte, so bleiben doch noch unzählige, aus kleinen Theilen der Grundspielarten zusammengesetzte Tonverbindungen übrig, für die der Fingersatz von Fall zu Fall erst gesucht werden muss. Dieser Fingersatz ausserhalb der Grundspielarten ist bei den Uebungen und Etuden der Schule und auch bei neueren Aufgaben der Klassiker öfter angegeben, darf aber, um nicht nutzlos dazustehen, nicht bloss mechanisch beachtet und gespielt, sondern in seinen Ursachen erfasst und studirt werden. Für das eigentliche Fingersatzsuchen liessen sich nur allgemein gehaltene Andeutungen und Anhaltspunkte geben, und muss eben in diesen letzten Fällen die Urtheilskraft des Lehrers und Schülers in Wirksamkeit treten, um mit den gegebenen Hinweisungen und Anleitungen den rechten Fingersatz zu treffen.

Auch dürfte in der speziellen Methode bei so manchem Uebungs- und Tonstück (und das ist besonders vom 2. Bande an der Fall), für das in methodischer Beziehung so viel gesagt werden könnte, auffallen, dass dort wenig oder gar keine Andeutungen gegeben sind. In diesen Tonstücken, und dazu rechne ich auch die Sonaten und andere instruk-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tive Werke, sind dann Spielarten, Anschlaggattungen u. dgl. vertreten, die früher schon erklärt und erlernt wurden, und hier bloss eine weitere Anwendung und Entwicklung finden.

Die in dem 2. Theile dieses Werkes enthaltenen methodischen Aufzeichnungen will ich nicht gerade für alle Fälle des Unterrichtes als unfehlbar hinstellen, weil die Möglichkeiten und Gründe zu verschiedenartig sein können, und andere Zwecke auch andere Mittel verlangen, doch können sie grösstentheils als Richtschnur dienen; sie sind beim Unterricht geschaffen, aus ihm direkt hervorgegangen, haben sich bewährt, und der denkende Lehrer kann daraus für weitere Fälle neue Ansichten und Anwendungen entwickeln.

Auch neu sind sie nicht: denn jeder tüchtige Klavierlehrer hat in seiner Praxis dieselben Erfahrungen gemacht, ohne sie, leider, schriftlich zu hinterlassen. Neu dürfte aber die hier geordnete Gesammtklavierunterrichts-Methode sein, nämlich wie ich sie bearbeitete, in welcher Form und Vollständigkeit ich sie brachte, wenigstens war mir bis zur Vollendung dieses Buches kein Werk bekannt, das ich hätte als Vorlage zur Darnachrichtung benützen können.

Möge daher jeder besser Einsichtige, methodisch mehr erfahrene Lehrer meine theoretischen Grundsätze und praktischen Anleitungen erweitern und verbessern, und dadurch meine Absicht, vereint, mit der Zeit das vollkommenste und vollständigste Klavierunterrichtswerk zu liefern, unterstützen.

Schliesslich möchte ich noch erwähnen, dass selbst bei der sorgfältigsten und gewissenhaftesten Aufschreibung aller nur möglichen Unterrichtserfahrungen, bei der getreuesten Wiedergabe aller Vorkommnisse und der möglichst vollständigen theoretischen Unterrichtsmethode Göthe's

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Satz: „Grau ist alle Theorie“, doch ewig wahr bleibt; denn nur durch den Geist des Lehrers erwacht die an sich todte Form zum vollen Leben, zum fruchtbringenden Gedeihen. Sie ist blos die Skizze (und soll nicht mehr sein), die erst durch den Scharfblick des Lehrers, durch sein umfassendes Denken und geistiges Durcharbeiten, volle Kraft, Ausführung und Dasein erhält. So wenig, oder, um mit Göthe zu sprechen, so grau auch alle Theorie ist, so bleibt sie doch stets die Grundbildung des Lehrers, ohne welche die Vollkommenheit nie erreicht werden kann. Da der Geist nun einmal die theoretischen Grundzüge zum deutlichen Erkennen, zum vollen Erfassen des Gegenstandes braucht, um mit Sicherheit das Rechte zu treffen und daraus folgern zu können, so bitte ich, auch meiner methodischen Theorie ein bescheidenes Dasein zu gönnen!

Wien, am Allerheiligentag 1872.

Der Verfasser.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

334.

LISZT FERENC ZENEAKADÉMIA

Einleitung.

I. Der gegenwärtige Klavierunterricht.

Die Methode im Klavierunterrichte ist so verschieden, so von einander abweichend, dass man beinahe sagen kann, so viele Klavierlehrer, so viele Unterrichtsmethoden gibt es, wenn man unter Methode die Art und Weise, wie der Unterricht ertheilt werden soll, versteht.

Nicht nur werden als Uebungsstoff die verschiedenartigsten, oft ganz entgegengesetzten Zwecken dienenden Musikalien gewählt, die zu allem andern eher, als zum Unterricht verwendet werden sollten, auch die Methode des Spielenlernens ist oft im grellen Gegensatz zu den wissenschaftlichen Forschungen auf diesem Gebiete.

Ein feststehendes Sistem in theoretischer, praktischer und methodischer Beziehung wäre und ist für unser weitverbreitetes, sehr entwickeltes Klavierspiel nicht nur angezeigt, sondern im vollsten Wortsinne Bedürfniss.

Betrachten wir vor allem Andern unseren Klavierunterricht z. B. in grossen Städten und die Befähigung der Lehrer, die denselben ertheilen. Es ist oft schauderhaft, wie derselbe ertheilt wird, und was für Leute denselben ertheilen. Da sind Lehrer zu treffen, die weder eine Tonleiter noch sonst etwas anders, überhaupt gar nichts spielen können, die weder von einer Theorie oder Methode etwas wissen, keine Ahnung davon haben, in welche Verhältnisse die Hand zu den Tasten gebracht werden muss. Ganz

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

ohne musikalisches Talent sind sie im Klavierspiel nicht viel weiter, als dass sie Tasten und Noten kennen. Der Anfang und das Ende ihres Unterrichtes ist Tanzmusik, die natürlich der Lehrer weder spielen kann, noch der Schüler zu spielen erlernt. Von einem Tonleiterspiel von Seite des Schülers keine Spur. Des Lehrers eigentlicher Erwerb war früher ein ganz anderer, weil er aber auch dazu nicht taugte, ist er Klavierlehrer geworden.

Diese Sorte Klavierlehrer hat in ihrer Jugend einmal eine Tanzpolka spielen gelernt, die sie jetzt theilweise noch können, diese wird einer Gattung Unterrichts-Bedürfender vorgespielt, einige Schimpfereien auf andere Klavierlehrer dazu, und der Klavierlehrer ist fertig.

Eine andere Gattung Klavierlehrer hat einmal gehört, dass die Bertini'schen Etuden gut sind, also mit diesen wird sogar der Anfangsunterricht begonnen „weil sie berühmt sind". Dazu werden einige vierhändige Opernstücke, Tanzstücke u. dgl. gespielt, und der Künstler ist fertig.

Es ist auch vorgekommen, dass der Anfangsunterricht mit Mozart'schen Sonaten, ja, nach einigen Wochen mit den Cramer'schen Etuden begonnen wurde.

Wieder eine andere Gattung Klavierlehrer greift endlich zu einer Klavierschule, diese darf aber ja nicht zu lang sein, so, dass der Schüler höchstens drei bis vier Monate daran zu lernen hat, dazu einige Tonleitern mit schlechter Handhaltung, ein paar Salonstücke, und einige Kompositionen des Herrn Lehrers, Pardon! Herrn Professors! — denn so lassen sie sich tituliren — und wieder ist die Welt mit einer Spezies von Klavierlehrern beglückt.

Theils unter, theils nach oder vor diesen kommen die öffentlichen Schreier, Windbeutel, Schwindler, Charlatans. Sie benützen jede Gelegenheit, ihr Geschrei anzubringen, die Welt von ihren — eingebildeten — Kenntnissen in Erstaunen zu setzen. Sie schimpfen auf alles andere — natürlich, sonst könnten sie daneben nicht existiren — sie machen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Reclam, und lassen für sich Reclame machen, schmücken sich mit fremden Federn, kriechen, tucken, prahlen und brüsten sich, je nachdem sie es für nothwendig finden, bis sie ihr Ziel, den Leuten durch ihr endloses Vorschwadroniren recht viel Sand in die Augen gestreut zu haben, erreicht. So lange diese Charlatans schreien, haben sie Erfolg, natürlich nur bei Unvernünftigen. Viel Geschrei und — gar keine Wolle! —

Andere Klavierlehrer wieder können nicht geschwind genug mit ihren Schülern zwei- oder vierhändige Stücke einstudiren. Da sind die Eltern ganz glücklich, wenn ihr siebenjähriges Söhnchen oder Töchterchen ein „Stückl“ spielt, oder gar bei einem „Konzert“ mitwirkt. Wie überselig ist da die Mutter! Sie ruft alle ihre Bekannten und Freundinnen zusammen und sagt: „Freuet euch mit mir, denn ich habe den Groschen“ — Pardon — den grössten Klavierlehrer gefunden, denn mein Kind lernt erst einige Wochen, und spielt schon bei einem Konzerte mit. Selig sind die Dummen —!

Nach diesen kommen die Nachäffer, die allen guten und instruktiven Uebungsstoff, den gute Meister benützen, ihren Schülern vorlegen und ausschreien, sie unterrichten nach dieser oder jener Methode. Allein, da sie weder Denker noch Methodiker sind, ist ihr ganzes Unterrichten resultatlos.

Nach diesen eben geschilderten Klavierlehrern, die sich in unzähligen Schattirungen von einander unterscheiden, kommen endlich die über Unterricht Nachdenkenden.

Unter diesen gibt es welche, die genug gethan zu haben glauben, wenn sie ihren Schülern Tonleitern, Etuden und Sonaten spielen lassen, einige Ordnung in die Handstellung bringen und die Schüler zwingen täglich drei bis sechs Stunden Aufgaben zu üben.

Andere unter diesen ordnen das Anschlagverhältniss, treffen eine bessere Auswahl des Uebungsmaterials, einige

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

greifen auch gleichzeitig zur Theorie, kultiviren klassische Musik oder vereinigen Theorie und Praxis zu einem geschlossenen Sistem und behandeln den Klavierunterricht von der wissenschaftlichen Seite.

von der wissenschaftlichen Seite.

Sind das nicht eine Unzahl Methoden, die sich in der Wirklichkeit durch Vermischungen noch verhundertfachen? Ist das nicht ein Durcheinander ohne Anfang und Ende? Ein Herumtasten, Herumsuchen, ohne alles Ziel? Bei der Mehrzahl ein planloses Herumgreifen, ein regelloses Probiren und wieder Aufgeben, ein Versuchen ohne Resultat? Ein jahrelanges Praktiziren, ohne dass etwas Haltbares gefunden wird?

Und wie Wenige gibt es unter den vielen Hunderten von Klavierlehrern, die wirklich Haltbares erzielt, das einen Sinn hat, das sich in der Praxis bewährt, von dem man sagen kann, es kann als Muster aufgestellt werden? Ist es nicht an der Zeit, diesem chaotischen Zustande ein Ende zu machen? Kann der Klavierlehrerstand im Allgemeinen ein geachteter sein, wenn er mitunter solches musikalisches Proletariat aufweist? Muss sich nicht jeder bessere Klavierlehrer besinnen, eine Notenrolle öffentlich zu tragen, um nicht als „ein solcher musikalischer Hausirer“ erkannt zu werden?

Der Klavierunterricht ernährt seine Lehrer vollständig — wenigstens in grösseren Städten — folglich sollen Klavierlehrer auch wirklich herangebildet und methodisch geschult werden. Warum werden an Volks- und anderen Schulen nur Lehrer angestellt, die einen pädagogischen Kurs absolvirt haben? Warum verwendet man nicht jeden der nur Lesen und Schreiben kann auch als Lehrer?

Jeder tüchtige Klavierlehrer weiss, dass durch blosses Klavierspiellernen kein Lehrer herangebildet wird, dass zum Lehren etwas anders gehört als blosses Spiel! Ja, ich möchte sogar behaupten, dass das virtuose Spiel den künftigen Lehrern nach einer Richtung hin für ihre Lehrerbahn

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sogar schädlich ist, indem sie sich viel zu viel auf ihr Vorspielen verlassen, und, wie man häufig sieht, bar jedes methodischen Denkens, gedankenlos in die Welt hinein unterrichten. Sie spielen den Leuten die Ohren mit Konzertpiecen voll, und gelten dadurch als Methodiker, während sie zu einem methodischen Nachdenken noch gar nicht gekommen sind.

Wer ist Schuld an diesem Uebelstand? In erster Linie die Klavierlehrer selbst! Sie sollten ihren Schülern Aufklärung geben über das, was zu einem Klavierlehrer gehört, was er alles verstehen muss. Sie sollten den Klavierunterricht für künftige Lehrer so leiten, dass die Zöglinge auch methodische Begriffe bekommen, sie sollten ihre Unterrichts-Erfahrungen den Schülern mittheilen, nicht dass dieselben als nackte Spieler in die Welt hinausgestossen werden, und dort jahrelang mit Unterricht kämpfen müssen, ehe sie sagen können, jetzt habe ich mein Honorar auch verdient.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2. Unsere jetzigen Klavierspiel-Lehrbücher.

In zweiter Linie sind die Klavierspiel-Lehrbücher in ihrer Unvollständigkeit Ursache. Würden sie den Lehrstoff vollkommener behandeln, würden sie alles das enthalten, was für Schüler und Lehrer zum Unterricht nothwendig, so würden auch die Lehrer bessere Unterrichts-Resultate erzielen.

Es gibt eine Unzahl Klavierschulen, die aber, von der paarblätterigen angefangen, bis zu der dickleibigen alle dadurch einseitig sind, dass sie wohl einigen, manche vielen Uebungsstoff bringen, derselbe aber bei weiten nicht alles das erschöpft, was der Schüler und Lehrer nach unseren modernen Spielbegriffen braucht.

Von kleinen Klavierschulen will ich gar nicht sprechen; denn die paar Tonleitern und Akkordzerlegungen, die darin vorkommen, hat Einer von dem Andern abge-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

schrieben, und sonst ist nicht viel Vernünftiges darin. Dergleichen Verfasser haben sie nur geschrieben, um Unwissenden Respekt einzuflössen, und sich dadurch Unterrichtsstunden zu verschaffen.

Die grossen Klavierschulen sind bis auf die neuesten herab eben so, nur dass sie mehr Uebungsstoff — aber leider, nur vom Verfasser selbst — bringen. Um die anderen instruktiven Tonstücke — klassische und moderne, die der Schüler doch auch spielen und studiren muss, kümmern sie sich gar nicht, das überlassen sie den Lehrern selbst. Sie lassen eine beliebige Menge Uebungsstoff drucken, ob er ausreicht oder nicht, ob er der rechte ist oder nicht, bleibt ihnen ganz gleich. Ebensowenig kümmern sie sich um das theoretische Element, oder auch um das, wie alles gespielt werden soll.

Ist dieser Zustand der Klavierschulen nicht eben so trostlos wie das Durcheinander des Unterrichtes? Hier Unvollständigkeit und Einseitigkeit, dort grösstentheils Unwissenheit.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Warum enthalten die Klavierschulen nicht den ganzen theoretisch-praktischen Uebungsstoff in fortschreitender Ordnung, wie er von bewährten Klavierlehrern verwendet wird, unserer heutigen Ausbildung entspricht, und für Lehrer und Schüler eine feste Grundlage, einen sichern Anhaltspunkt bietet?

3. Welche Grundlagen sind für den Schüler zum Klavierspiellernen in Bezug des Unterrichtsstoffes nothwendig?

Um durch die Wahl des Unterrichtsstoffes gute Resultate zu erzielen, und damit das Ganze nicht ein unsicheres, planloses Hin- und Herwanken sei, ist es nothwendig, dass dazu nur schon bewährte Lehrmittel gewählt werden.

Aber selbst bei gutem Unterrichtsstoff muss eine Auswahl stattfinden, da es nicht nothwendig ist, und den Schüler

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

viel zu lange im Fortschritt aufhalten würde, wenn er alles vorhandene Gute üben sollte.

Die Haupteigenschaften die dieser theoretisch-praktische Uebungsstoff haben muss, sind:

1. Die Bildungsfähigkeit, um auf dem kürzesten Wege das Rechte und Ganze zu erlernen.

2. Er muss das Moderne mit dem Klassischen, das Theoretische mit dem Praktischen, das Nützliche mit dem Angenehmen verbinden.

3. Das Uebungsmaterial muss für die allseitige Ausbildung berechnet und sämmtliche Grundspielarten in ihren verschiedenen Schwierigkeitsstufen, verbunden mit anderen instruktiven Tonwerken, als Uebungen, Etuden, Sonaten u. s. w. nebst der Musik- und Harmonielehre enthalten, in sistematischer Lehrform gebracht, und so berechnet sein, dass dasselbe sowohl für Talente, wie auch für weniger Begabte ausreiche.

4. Muss dieses theoretisch-praktische Uebungsmaterial in sistematischer Form so aneinander gereiht sein, dass Lehrer und Schüler für jede Lektion ihren Uebungsstoff vorfinden. Mit einem Wort: Eine vollständige Klavierschule muss in theoretisch-praktischer Beziehung alles dasjenige enthalten, was nothwendig ist, um nicht nur einen tüchtigen, allseitig gebildeten Spieler, sondern auch guten Musiker heranzubilden.

So denke ich mir eine vollständige Klavierschule!

Ist aber auch eine vollständige Klavierschule zum Unterricht nothwendig? Kann das Fehlende einer unvollständigen nicht vom Lehrer ergänzt werden? Und ist eine vollständige Ausbildung im Klavierspiel überall erforderlich?

Auf die erste und zweite Frage antworte ich mit Nachstehendem:

Gäbe es nur gute, tüchtige und gewissenhafte Klavierlehrer, die es nicht nur mit der Kunst und dem Unterricht

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

aufrichtig meinen, sondern darin auch das Höhere, Bessere anstreben, es wäre einerseits nicht nothwendig, eine vollständige, für allseitige Ausbildung berechnete Klavierschule zu besitzen, weil jeder Lehrer den Unterrichtsstoff selbst wählen und zusammenstellen könnte.

Dieses Zusammenstellen wäre aber doch sehr umständlich, weil entweder jeder Lehrer eine Schule drucken, oder das nöthige Material für seine Schüler abschreiben lassen müsste.

Ebenso umständlich wäre das Ergänzen unvollständiger Klavierschulen.

Unumgänglich nothwendig aber ist eine vollständige Klavierschule für Lehrer, die sich nicht fortwährend von dem Fortschritt im Unterricht überzeugen können, denen die Gelegenheit dazu fehlt, und die doch gerne das Beste leisten möchten. Denn die Eltern geben das Geld für den Klavierunterricht doch nur in dem Sinne aus, um dafür den besten oder doch wenigstens gleich guten Unterricht zu bekommen!

Die letzte Frage, ob auch eine vollkommene allseitige, technisch vollendete Ausbildung für jeden Schüler nothwendig oder möglich ist, muss jedenfalls verneint werden, weil der Stand, die Verhältnisse, das Talent und der Beruf des Lernenden nicht immer diese Vollkommenheit beanspruchen.

Das, was aber nothwendig, besteht in dem, dass jeder Klavierspiel-Lernende, welches Ziel er sich auch mit seinem Lernen gesetzt, und wenn er auch bloss die Anfangsgründe desselben durchüben will, dass jeder sämmtliche Grundspielarten in ihrer sistematischen Folge mit den dazu gehörigen rhithmischen und theoretischen Uebungen sich eigen machen muss, nicht, dass er, wenn ihm seine Verhältnisse die mittlere und höchste Ausbildung nicht erlauben, bei seinem selbstständigen Spiele auf Spielarten

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

stosse, die er in Folge des Nichtverständnisses entweder falsch oder gar nicht ausführen kann.

Dieses ist auch ein überall vorkommender Fehler unserer gedruckten Klavierschulen, dass sie die Grundspielarten entweder nicht alle, oder unsistematisch, ohne Zuhilfenahme des rhithmischen und theoretischen Elementes, oder diesen Lehrstoff nur einmal aufstellen, ohne Rücksichtnahme, dass viele Spielarten sich im Laufe der Lernzeit wegen ihren Veränderungen öfter wiederholen müssen.

Dieses eben Gesagte legt uns für unser zu verwendendes Uebungsmaterial eine neue Verpflichtung auf: dasselbe muss für die verschiedenen Ausbildungsstufen in abgeschlossene Abschnitte getheilt sein, deren jeder die Grundspielarten in gesteigerten Schwierigkeiten sammt Rhitmus und Theorie enthält.

4. Welche musikalische Bildung muss der Klavierlehrer besitzen?

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es wird wohl jedem meiner geehrten Leser klar geworden sein, dass unter den anfangs geschilderten Klavierlehrern die ersteren Gattungen nichts weniger als den Namen Klavierlehrer verdienen, weil ihnen eben Alles, was dazu gehört, mangelt. Sie haben weder Studien im Spiel noch in der Theorie gemacht, sie denken weder über Unterricht noch über Methode nach, sondern leben so von einer Lektion zur andern. Verlieren sie einen Schüler, so suchen sie sich einen andern, und so geht die Sache fort. Dass mit solchen Hausirern weder der Kunst noch dem Schüler gedient sei, ist begreiflich, und wir wollen auch hier über sie, da an ihnen Hopfen und Malz verloren, zur Tagesordnung übergehen.

Unser Ziel soll ein höheres, der Kunst würdigeres sein, wir wollen die wissenschaftliche Basis des Unterrichtes betreten, wir wollen die Resultate gründlichen Nachdenkens benützen und gestützt auf diese Erfahrungen der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ganzen klavierspielenden und lehrenden Welt als beliebige Richtschnur dienen.

Dadurch wird auch der Klavierunterricht aufhören der einzige und sichere Nahrungszweig jedes Unberufenen zu sein; es sollen Lehrer gebildet werden, die sich dem Klavierunterricht mit ganzer Seele hingeben, die das Studium des Unterrichtes als Fachstudium, als Lebensberuf betreiben.

Sie müssen methodisch herangebildet, den sämmtlichen Uebungsstoff nicht nur beherrschen, sondern auch darnach unterrichten können, dazu die nöthigen Eigenschaften und Kenntnisse besitzen, mit einem Worte: der Klavierlehrer muss nicht nur ein guter Spieler, sondern auch ein methodisch gebildeter Lehrer sein.

(Diese Eigenschaften des Lehrers näher bezeichnet sind unter der Rubrik „Klavierunterrichts - Methode“ enthalten.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

5. Beweise, dass ein Klavierlehrer nicht nur Spieler, sondern auch Methodiker sein muss.

Die Vollständigkeit einer Klavierschule und die daraus anzuhoffenden Resultate bedingen wieder die vollkommene Befähigung des Lehrers für den Unterricht.

Diese Befähigung besteht 1. im Klavierspiel, 2. in methodischen Kenntnissen.

Für den Klavierunterricht möchte ich überhaupt zwei Arten von Lehrern vorschlagen, 1. die den Anfangsunterricht und die mittlere Ausbildung lehren, und 2. die den Virtuosen bilden.

Jeder dieser zwei Arten von Lehrern muss den Unterrichtsstoff, den er lehren will, auch selbst spielen können, nicht dass er denselben erst durch den Unterricht kennen lerne. Es ist dies nicht nur für das richtige Verständniss und Bekanntsein mit dem Uebungsmaterial nothwendig, sondern es erleichtert auch den Unterricht selbst. Ohne

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

eigenes Spiel bereitet der Klavierunterricht viele Schwierigkeiten und wird in der höheren Ausbildung fast zur Unmöglichkeit.

Ich verlange aber vom Lehrer nicht nur, dass er Spieler ist, dass er den Uebungsstoff, den er lehren will, selbst spielen kann, sondern, dass er auch ein streng geschulter Spieler sei, denn er soll in dieser Beziehung seinen Zöglingen auch als Muster gelten. Das Herumschlagen mit Armen und Händen, das Verdrehen der Finger, die affektirten Bewegungen des Körpers sind nicht nur eines Lehrers unwürdig, sondern geradezu für den Schüler schädlich, da er diese Spielunarten immer nachzuahmen sucht.

In nachstehenden Zeilen will ich den Beweis führen, dass methodische Kenntnisse für den Lehrer nicht nur nothwendig, sondern diese Methode selbst auch auf eine andere aber sicherere Art, als durch jahrelanges Unterrichten — im letzten Fall nur mangelhaft oder gar nicht oder mit grosser Kraftaufopferung — erlernt werden kann:

Bei der Wahl eines Klavierlehrers richten sich die Eltern nicht immer nach gleichen Grundsätzen und Ansichten. Oft wird ein Klavierlehrer deshalb zum Unterricht gewählt, weil er eine bewährte Methode besitzt; ein Anderer wieder, weil er etwas Hübsches und Brillantes vorspielen kann, denn dass er — der letztere — auch unterrichten kann (so sprechen die Eltern), versteht sich bei solchem Spiele von selbst.

Zwischen diesen zwei Arten von Lehrern besteht aber ein sehr grosser Unterschied. Wenn diejenigen Recht hätten, die in dem erst besten, wenn auch virtuosen Spieler, der noch nicht unterrichtet hat, einen guten Lehrer suchen, so wäre es wirklich nicht nothwendig, dass ein Lehrer über Unterricht nachdenke, sich Erfahrungen sammeln und Studien im Unterrichsfache mache.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vergleichen wir beide obige Lehrer, so werden wir finden, dass der denkende, im Unterrichte erfahrene Lehrer dem blossen Spieler Schritt für Schritt Fehler im Unterrichte nachweisen kann, ja, dass der Letztere gar nicht weiss, wie er einen vernünftigen Unterricht beginnen soll, dass er zwar selbst spielen, dasselbe aber Niemandem beibringen könne.

Oder waren alle mit Recht berühmten Klavierlehrer, schon gleich bei Beginn ihrer Unterrichts-Laufbahn jene gewandten, sicheren, unfehlbaren Methodiker, die sie später wurden? Mussten sie sich nicht vielmehr durch jahrelanges Unterrichten und Nachdenken zu jener Vollkommenheit emporarbeiten, der sie ihren wohlverdienten Ruf verdankten? Und müssen dasselbe gewissenhafte, nach Besserem strebende Klavierlehrer, die nicht mit Stücklspielen anfangen und enden wollen, nicht noch heute thun?

Leider sind diese erworbenen methodischen Erfahrungen im Klavierunterricht, da sie weder mündlich noch schriftlich überliefert wurden, jedesmal nach dem Tode des Lehrers grösstentheils wieder verloren gegangen, so dass jeder angehende Klavierlehrer, will er sich eine Methode erwerben, wieder von vorne anfangen muss.

Aus den jetzt Gesagten folgt, dass Spielen und Unterrichten zwei von einander verschiedene Dinge sind, dass der Lehrer „Spieler und Lehrer“ zugleich sein muss, der blosse Spieler aber noch kein Lehrer ist, da man beim Spielenlernen nicht auch die Art und Weise, wie unterrichtet wird, nämlich die Methode erlernt — das hat doch gewiss jeder Klavierspieler, der zu unterrichten anfängt, selbst erfahren — dass zum Unterricht pädagogische und methodische Erfahrungen gehören, die der blosse Spieler nicht nur nicht hat, sondern auch entbehren kann.

Ganz unrichtig ist daher, wenn Jemand sagt, er unterrichtet nach dieser oder jener Methode, da erstens Methode

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

noch nirgends gelehrt wurde, und durch blosses Notenvorlegen noch keine Methode nachgeahmt werden kann.

Opfern wir daher unsere methodischen Erfahrungen, unsere erprobten Grundsätze im Unterricht angehenden Klavierlehrern, geben wir ihnen Unterricht in der Methodik, kürzen wir ihnen dadurch den Weg, sich erst selbst eine Methode zusammenzustellen, ab, sie und die Nachwelt werden uns gewiss dankbar dafür sein: denn nur auf diese Art ist es möglich, alle vorhandenen guten Principien zu vereinen, zu einer einheitlichen Methode zu gestalten, nicht nur gute Spieler, sondern vereint mit diesen zugleich auch gute Lehrer zu bilden und auf diese Weise nicht nur den Klavierunterricht zu verbessern, sondern auch den Fortschritt anzubahnen.

Durch diese wissenschaftliche Richtung wird der Klavierunterricht dann Eigenthum von Fachlehrern, und hört auf der Tummelplatz allerlei unberufener Leute zu sein.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Kein Gebiet des Unterrichtes wird so vom Schwindel heimgesucht, so von manchmal ganz untauglichen Individuen benützt, als der Klavierunterricht, weil oft selbst gut musikalische Eltern einen guten Unterricht vom schlechten nicht zu unterscheiden vermögen. Wenn nur das Ohr recht bald befriedigt, wenn nur das Kind recht bald ein „Stückl“ spielt, dann ist der Lehrer schon ein berühmter Mann! —

Ja! werden meine Leser jetzt fragen, worin besteht denn eigentlich die gesammte Unterrichtsmethode? und kann sie auch gelehrt werden?

Für jetzt werde ich diese Fragen nur in Kürze beantworten, da die eigentliche später vorkommende Methode dieselben vollinhaltlich aufstellt.

Im Grossen und Ganzen theile ich die Klavierunterrichts-Methode in zwei Theile: in die allgemeine und spezielle.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

a) Die allgemeine Klavierunterrichts-Methode.

Der Klavierunterricht beschäftigt sich grösstentheils, so wie der Volksschulunterricht, mit Kindern. Daher ist hier, wie dort, wo dem Schüler nicht das trockene „du musst lernen“ entgegengesetzt werden kann, nothwendig, dass der Lehrer die verschiedenen Gemüthsbeschaffenheiten, Talente, Auffassungsgaben, überhaupt die intellektuellen Seiten der Schüler genau kennen und behandeln lerne; denn nur der Lehrer wird mit Erfolg unterrichten, welcher Schüler und Unterricht auch von dieser Seite versteht.

Diese Kenntnisse der Behandlung der Kinder, verbunden mit methodischen Erfahrungen, Rathschlägen, pädagogischen Grundsätzen, Ansichten und allgemeinen Anordnungen des Klavierunterrichtes bilden die allgemeine Klavierunterrichts-Methode.

b) Die spezielle Klavierunterrichts-Methode.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Diese beschäftigt sich mit der Art und Weise, wie der Lehrer den vorgeschriebenen theoretisch-praktischen Uebungsstoff dem Schüler erklären und wie derselbe vom letzteren geübt werden solle. Die Beibringungsart der verschiedenen Anschlaggattungen, Spielarten, Uebungen, Etuden, Sonaten u. s. w. wird hier besprochen, die Fingersatzregeln aufgestellt, überhaupt alles dasjenige methodisch behandelt, was der Schüler zu erlernen hat.

Die in der allgemeinen Methodik allgemein gehaltenen Unterrichtsgrundsätze treten hier in nähere Beziehung zum Unterrichtsstoff, finden da ihre praktische Anwendung und bilden vereint mit diesem die belebende, befruchtende Kraft des Unterrichtes.

Die letzte Frage, ob Klavierunterrichts-Methode auch als Lehrgegenstand gelehrt und angehenden Klavierlehrern vorgetragen werden kann, erledigt sich sehr einfach. Ist nur einmal der zu lehrende Gegenstand — die Methode —

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

von dem Lehrer der sie vortragen will bis in die kleinsten Theile erkannt, erfasst und vollkommenes Eigenthum desselben geworden, das Uebertragen auf andere Personen ist nicht mehr so schwer; wird doch Schulmethodik, die sich in sehr vielen Zweigen auf die Klaviermethode übertragen lässt, schon lange gelehrt, und gesammelte methodische Erfahrungen des Klavierunterrichtes u. s. w. sammt der Beibringungsart des Unterrichtsstoffes können auch theoretisch und praktisch — wie im Verlaufe dieses Werkes gezeigt werden wird — gelehrt werden.

6. Prospekt und Durchführung einer vollständigen Klavierschule.

Im Vorhergehenden haben sich für unser heutiges Klavierspiel zwei Bedürfnisse herausgestellt: ein vollständiges Unterrichtslehrbuch (Klavierschule) und ein methodischer Bildungskurs für Klavierlehrer.

Besprechen wir zuerst das vollständige Unterrichtslehrbuch, lassen wir dasselbe aus dem Bedürfnisse selbst hervorgehen, und fragen wir uns: Welche Zwecke soll es erfüllen, welche Leistungen vollbringen, und welche Grundlagen liefern?

Unser heutiges Klavierspiel mit seiner fabelhaften Technik bedingt nicht nur die vollkommenste Aus- und Durchbildung der Finger, sondern stellt auch riesige Aufgaben in der Bewältigung des Spielstoffes. Deshalb muss die Uebungsmasse, der Spielstoff, in den verschiedenartigsten Gestalten auftreten, um die Finger fähig und geschickt zu machen, die dargebotenen Schwierigkeiten zu bewältigen.

Diesen Hauptaufgaben im praktischen Spiel muss ein Lehrbuch gerecht werden, will es den Anforderungen unserer Zeit entsprechen. Diese allseitige Durch- und Ausbildung ist aber in Sonaten-, Etuden- und Tonleiterspiel nicht allein zu erlangen, es müssen noch andere mitunter

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ganz unscheinbare Fingerübungen und die ganzen Grundspielarten unserer Klaviermusik in ihren verschiedenen Schwierigkeitsstufen sammt der musikalischen Theorie dazukommen, um den ganzen vollständigen Uebungsapparat und dadurch vollständige Ausbildung zu ermöglichen.

Die Fingerübungen bestehen in den verschiedensten einfachen und kombinirten Tonverbindungen, und bezwecken entweder Geläufigkeit oder Selbstständigkeit der Finger, oder haben andere für das weitere Spiel nothwendigen Eigenschaften.

Die Grundspielarten bestehen in einfachen oder zusammengesetzten Tonverbindungen, die sich in der Ton-, Intervall- und Fingerfolge wesentlich von einander unterscheiden.

Sie regeln, begründen und fördern nicht nur einen guten Fingersatz, sondern bilden auch die Fundamente aller Technik, daher sie für letztere unbedingt nothwendig sind.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Diese Grundspielarten von den einfachsten angefangen sind: Die Tonwiederholungen von 1, 2, 3, 4 und 5 Tönen, die Tonleitermotive von 2, 3, 4, 5, 6, 7 Tönen, die einfache diatonische und chromatische Tonleiter mit ihren vielen tonischen und accentuirten Wandlungen, die in einfachen Tonfolgen benannten Spielarten in Doppelgriffen, die Akkorde, die Intervall- und Akkordzerlegungen.

Das erste Erforderniss einer vollständigen Klavierschule besteht also darin, dass sie

die vollständigen Fingerausbildungs-Uebungen mit sämmtlichen Grundspielarten enthalte.

Diese Grundspielarten bilden aber nicht nur die Grundtechnik des Klavierspiels, sondern, indem sie verschiedenen Veränderungen unterworfen werden, entsteht daraus ein Theil des höheren und höchsten Ausbildungsstoffes. Es ist daher nothwendig, dass

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENCZ ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLÁJA

die Grundspielarten sich in ihren verschiedenen Veränderungen und Schwierigkeiten öfter wiederholen.

So wichtig dieser Uebungsstoff für die Technik und Ausbildung des Spiels auch ist, so muss doch für die allseitige Richtung und Durchbildung noch anderes Uebungsmaterial hinzukommen, in welchem diese Spielarten theils gemischt, in andere Form gebracht, und mit Rhitmus versehen sind.

Dieser letztere Uebungsstoff besteht aus Etuden, Sonaten und andern instruktiven Tonstücken anderer Meister, die sich in sistematischer Form den früheren Spielarten anschliessen, und, vereint mit diesen, das vollständige praktische Uebungsmaterial ausmachen. Daher:

die instruktiven Tonstücke als Etuden, Sonaten u. s. w. müssen sich — progressiv geordnet — unter die Grundspielarten und Fingerübungen mischen, so dass auch das melodisch-rhitmische Element vertreten ist.

Was die Eintheilung dieses gesammten praktischen Uebungsstoffes betrifft, so muss derselbe — die Nothwendigkeit haben wir schon früher erkannt — in mehrere Abschnitte getheilt werden, deren jeder ein vollständiges Ganze bildet, so dass auch jene, die entweder aus Mangel an Talent, oder anderen Ursachen keine höhere Ausbildung anstreben können, auf ihrer Stufe eine allseitige Durchbildung erlangen. Daher muss ferner

dieser vollständige Uebungsstoff für die verschiedenen Ausbildungsstufen in Abschnitte getheilt sein, und jeder für sich ein abgeschlossenes Ganze bilden.

In Bezug auf die praktische Verwendbarkeit muss

dieser Uebungsstoff jene sistematische Folge haben, die den Schüler und Lehrer Lektion für Lektion als ununterbrochener Leit-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

faden durch die ganze Ausbildungszeit dienen kann.

Da dieser praktische Uebungsstoff einestheils ohne theoretische Erklärungen nicht bestehen kann, derselbe in der Theorie seinen Erklärer und Vorarbeiter finden soll, und das Princip gewiss kein schlechtes ist, wenn der Schüler nicht nur ein guter Spieler, sondern auch ein guter Musiker wird, so muss

die Musik-, Harmonie- und Formenlehre in sistematischer Ordnung neben dem praktischen Spiele einhergehen, dasselbe erklären und erläutern.

Nach meiner Ansicht — und es wird mir gewiss jeder Sachverständige beistimmen — muss eine vollständige Klavierschule die jetzt aufgezählten Bedingungen alle erfüllen.

Diesen Plan befolgte ich auch bei der Anlage meiner Klavierschule.

Nach der Auswahl des Unterrichtsstoffes, wobei ich der Ansicht huldigte, das bewährte, schon vorhandene Gute zu benützen, das weniger Gute durch Besseres zu ersetzen, trennte ich den praktischen Uebungsstoff von dem theoretischen, bestimmte den ersteren für den Schüler, den letzteren, weil er die gesammte Theorie in sich fasst, die der Lehrer dem Schüler vortragen soll, für den Lehrer.

Den praktischen Theil dieser Schule trennte ich in drei Schwierigkeitsstufen — ich nannte sie Bände — wo ich in jedem die oben beschriebenen Grundspielarten in immer steigenden Schwierigkeiten und Veränderungen durchführte, und die Fingerübungen, Etuden, Sonaten und andere moderne klassische und instruktive Tonstücke einreihte.

Bei der Frage, wie viel Uebungsstoff verwendet werden soll, richtete ich mich hauptsächlich nach den Talenten und dem Alter der Schüler.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ich unterschied dreierlei Talente: 1. Vorzügliche Talente mit guten Händen und Fleiss; 2. weniger gute Talente, jedoch gute Hände und Fleiss, und 3. kein Talent und ungünstige Hände.

Ich wählte den Uebungsstoff für die zweite Gattung, denn vorzügliche Talente haben dadurch, dass sie mehr Uebungsstoff spielen, als für sie nothwendig, keinen Schaden, und für solche, die gar kein Talent, ungünstige Spielhände, und vielleicht auch keinen Fleiss besitzen, kann man doch keine Klavierschule schreiben!

Als passendes Alter setzte ich das 8. Lebensjahr fest.

Jüngere Schüler (als 8 Jahre) müssen zwischen den Abtheilungen des I. Bandes noch anderen passenden Uebungsstoff (in der Schule überall angegeben) spielen, und diejenigen, die das 8. Lebensjahr erreicht oder schon überschritten haben, bewältigen den vorgeschriebenen ohnedies.

Wie schon bemerkt, habe ich den ganzen Uebungsstoff in drei Bände vertheilt, demnach entstand:

I. Band, die Vorbereitungsschule in sechs Abtheilungen.

II. Band, die klassische Schule der Geläufigkeit in sechs Abtheilungen.

III. Band, die Virtuosenschule, eine Abtheilung.

Der Inhalt des I. Bandes ist folgender:

1. Abtheilung: Enthält in verschiedenen Handstellungen, kleine Uebungen und Tonstücke im Umfange von fünf Tönen.

2. Abtheilung: Fingerübungen und Tonstücke für die enge, natürliche und weite Lage der Hand.

3. Abtheilung: Dieselbe behandelt in Uebungen und Tonstücken den Fingerwechsel bei ausgehaltenen und wiederholten Tönen, die Tonleitermotive von 2, 3, 4, 5, 6, 7 Tönen, das Unter- und Uebersetzen der Finger und einfache diatonische und chromatische Tonleitern. Im An-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hange Sonaten und Etuden — wenn nothwendig — als Ergänzung.

4. Abtheilung: Enthält Uebungen und Tonstücke in Doppelgriffen, ferner die Terzen-, Quarten-, Sexten-, Oktaven-Tonleitern, Akkorde und zwischen diesen Sonaten und Etuden.

5. Abtheilung (in 2 Heften): Enthält Uebungen und Tonstücke aus Intervall- und Akkordzerlegungen; zwischen diesen, Sonaten und Etuden.

6. Abtheilung: Erklärt sämmtliche Verzierungen.

Der Inhalt des II. Bandes ist folgender:

In demselben sind, wie schon früher erwähnt, die Grundspielarten in gesteigerter Schwierigkeit mit andern modernen und klassischen Uebungen, Etuden Sonaten u. s. w., in sistematischer Reihenfolge geordnet.

In diesem II. und auch dem nächstfolgenden III. Bande ist das für den Schüler äusserst vortheilhafte Princip, möglichst viel Tonstücke verschiedener Meister zu üben, durchgeführt.

Die Komponisten, deren Werke hier entweder abgedruckt und bloss mit Titel angegeben, sind:

Dr. A. W. Ambros, Seb. und Em. und Fr. Bach, L. v. Beethoven, J. Brahms, Fr. Chopin, M. Clementi, C. Czerny, J. B. Cramer, J. Dussek, J. Field, J. Haydn, St. Heller, A. Henselt, Fr. Hiller, J. N. Hummel, L. Köhler, Th. und A. Kullak, Fr. Liszt, C. Mayer, F. Mendelssohn, J. Moscheles, W. A. Mozart, Onslov, K. Reineke, A. Rubinstein, Fr. Schubert, R. Schumann, S. Thalberg, W. Tomaschek, K. M. v. Weber u. A.

In diesem II. Bande beginnen die sogenannten täglichen Studien, die, so wie das Blattspiel und andere instruktive Tonstücke, jeder Abtheilung beigedruckt sind.

Inhalt des III. Bandes:

In diesem werden die Grundspielarten in den schwierigsten Formen in Abwechslung mit andern modernen und

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

klassischen Meisterwerken der schwersten Gattung gebracht, und hiemit das Werk geschlossen.

Inhalt des theoretischen Theils:

Wie schon bemerkt, ist der ganze theoretische Theil dieser Schule, der die Musik-, Harmonie- und Formenlehre enthält, separat abgedruckt, und ist zunächst für den Lehrer bestimmt, der sie beim Unterricht dem Schüler vorzutragen hat, und vom Letzteren entweder blos schriftlich bearbeitet, oder auch am Klavier gespielt wird.

Die Harmonielehre erstreckt sich bis zu jenem Punkte, wo die Aufgaben nicht mehr durch den Verstand allein, sondern vorzüglich durch die Melodien - Erfindungsgabe bewältigt werden können. Hier ist auch die eigentliche Grenze, wo die Harmonielehre aufhört und die Kompositionslehre beginnt.

Die Formenlehre, da sie nicht für die Komposition bestimmt, erklärt bloss den musikalischen Satz- und Periodenbau und die eigentlichen Formen der Tonstücke.

Der theoretische Theil meiner Klavierschule ist von dem praktischen unzertrennlich, d. h. neben dem praktischen Spiele muss zu jeder Lektion die dazu gehörige Theorie genommen werden; deshalb, weil die Theorie dem praktischen Spiel immer vorarbeitet — wenigstens in der Vorbereitungsschule — so dass das letztere, z. B. die Tonleitern, Tonarten, Akkorde u. s. w., schon theoretisch erklärt und vorbereitet findet, ehe es dieselben auf die eigene Art verarbeitet.

7. Die Mechanik des Klavierspieles.

Unter Mechanik des Klavierspieles versteht man die Hand- und Fingerhaltung beim Klavierspiel, die Bewegung derselben beim Anschlag u. s. w. *)

---

*) Die Mechanik ist die Grundlage der Technik, unter welch letzterer man das eigentliche Spiel oder auch die Geläufigkeit und Fertigkeit des Spielers versteht.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ursprünglich beabsichtigte ich dieselbe, wie es auch in der Ordnung wäre, bei der speziellen Klavierunterrichts-Methode dort anzubringen, wo die betreffenden Anschlags-Gattungen vorkommen; eine bessere Uebersicht und Auffindbarkeit aber veranlasste mich, dieselbe separat aufzustellen, und bei der speziellen Methode darauf hinzuweisen, wo die betreffende Anschlagsgattung zu finden ist.

Das Ziel, das durch die richtigen Anschlags-Bewegungen erreicht wird, ist ausgeglichene Tonstärke des Spieles, schöner Ton in allen Nuanzirungen und Treffsicherheit auch der grössten Schwierigkeiten, welche Vortheile mit fehlerhaften Handstellungen und Anschlag, selbst bei nur wenig entwickeltem Spiel, nicht möglich sind.

Es ist selbstverständlich, dass diese Vortheile nicht gleich, wenn der Schüler den betreffenden Anschlag eben erst erlernt, erreicht werden können, sondern erst nach und nach durch die Vervollkommnung des Spieles die Mechanik ihrer Vollendung entgegengeht.

Der Grund aber, um diese Vortheile nach und nach zu erreichen, muss schon in der ersten Lektion beim ersten Tastenanschlag gelegt werden, soll nicht das ganze Klavierlernen ein verkrüppeltes, verpfuschtes Dasein fristen, oder einem späteren Lehrer die für ihn und den Schüler ausserordentliche Anstrengung überlassen bleiben, eine vielleicht jahrelang fortgesetzte, durch Nichtverständniss oder auch Faulheit erzeugte schlechte Handhaltung, Anschlagbewegung u. s. w. zu verbessern.

Man glaube nicht, dass solche schlechte Spielgewohnheiten leicht zu verbessern sind. Nein! Die Macht der Gewohnheit tritt da in ihrer ganzen Kraft auf, und macht nachdrücklichst ihre Rechte geltend.

Daher ist es höchst unvernünftig und zeigt von gar keiner Sachkenntniss, wenn behauptet wird, für den Anfang ist jeder Lehrer gut. Nein, zum Anfange müssen sehr

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tüchtige Lehrer gewählt werden, soll überhaupt dabei Geld, Zeit und Mühe nicht verschwendet sein.

a) Das Sitzen vor dem Klaviere.

(Siehe Handzeichnung am Ende des Werkes, Figur 1.)

Zum Sitzen beim Klavier benütze der Schüler entweder einen ungepolsterten Sessel mit ebener Fläche, oder eine hölzerne Bank. Drehbare und elastische Sitze, so wie auch mit Armlehnen sind ungeeignet dazu.

Der Sitz muss so hoch sein, dass die Ellbogenspitze, wenn die Spitzen der gekrümmten Finger auf den Untertasten ruhen, mit den Tasten eine gleiche Höhe hat. (Figur 1.) Höhere Sitze müssen entfernt und zu niedrige entweder durch entsprechendere ersetzt, oder durch Unterlegung eines breiten Buches oder dergleichen erhöht werden.

Beim Zweihändigspielen muss der Sitz gerade vor der Mitte der Klaviatur genommen werden, und der Schüler auch vollkommen darauf sitzen, und nicht etwa dabei halb auf den Fuss-Spitzen stehen, oder mit dem Sitz herumwanken.

Manche Lehrer nehmen, wenn die Füsse des Schülers beim Sitzen den Fussboden nicht erreichen, einen Fussschemmel zu Hilfe. Derselbe ist gerade nicht nothwendig, wenn der Schüler sonst vollkommen auf seinem Sitze sitzt.

Die Knie kommen unter das Klavier und die Fussspitzen unmittelbar vor die zwei Pedaltritte.

Die Haltung des Körpers beim Sitzen sei gerade, weder nach vorne noch rückwärts gekehrt, weder steif noch nachlässig und schlaff. (Figur 1.)

b) Die Arme, Hände, Finger und ihre Gelenke.

Das Niederdrücken der Tasten durch die Finger heisst Anschlag. Um diesen auszuführen, müssen die betreffenden Finger so hoch über den Tasten gehoben werden, als noth-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wendig ist, um dieselben mittelst Schlag — nicht bloss Druck! — niederzudrücken.

Derjenige Theil des Fingers, der mit der Taste in Berührung kommt, ist die Fingerspitze, und zwar der fleischige Theil derselben, Kuppel genannt.

Die Gelenke, durch die die Finger, Hände und Arme vor dem Anschlage in die Höhe gehoben werden, sind: Das Finger-, Knöchel-, Hand- und Ellbogengelenk. (Figur 1.)

Zwischen dem Ellbogen- und Handgelenk befindet sich der Vorderarm; zwischen Hand- und Knöchelgelenk die Hand, deren oberer Theil die Handdecke, der untere aber die innere Hand genannt wird.

Die bei der zusammengeballten Hand zwischen Finger und Hand hervorstehenden Hügel heissen, da sie in sich das Handknöchelgelenk enthalten, die Handknöchel.

Jede Hand enthält fünf Finger, unter welchen der Daumen als erster bezeichnet wird.

Der 2., 3., 4., 5. Finger beginnen beim Knöchelgelenk, und enthält jeder drei Fingerglieder, die wieder durch Fingergelenke mit einander verbunden sind. Das der Hand am nächsten ist das erste Fingerglied, nach ihm kommt das zweite und dann das dritte oder Vorderglied. (Figur 1.)

Der Daumen hat nur zwei Glieder, welche mit dem sogenannten Daumenballen in Verbindung stehen, der in der Nähe des Handgelenkes endigt.

Am Ende dieses Ballens in der Nähe des Handgelenkes befindet sich ein Gelenk, von wo aus der Daumen zum Anschlag in die Höhe gehoben wird.

Von besonderer Wichtigkeit für unseren Zweck ist die äussere, neben dem Nagel befindliche Seite des Daumens, die Schneide genannt, da dieselbe beim Spiel mit der Taste in Berührung kommt. (Figur 2.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

c) Die Haltung der Arme, Hände und Finger bei der ersten Handstellung. (Figur 1, 2.)

Bei der ersten Handstellung (siehe 1. Abtheilung der Vorbereitungsschule Seite 3) berühren die Fingerspitzen bloss die Untertasten, ohne dieselben niederzudrücken. Die Finger 2, 3, 4, 5, müssen dabei halbgekrümmt gestellt werden, so, dass das vorderste Fingerglied senkrecht zur Taste steht.

Der dritte Finger, als der längste der Hand, nimmt seine Stellung knapp vor der Obertaste. Die Richtung der andern ist dadurch von selbst gegeben.

Der Daumen, der die Taste nur mit seiner äusseren Schneide berührt, liegt auf derselben nur mit etwas mehr als Nagellänge auf, und biegt sein vorderes Glied etwas nach einwärts, nach der Seite des zweiten Fingers zu, damit er die Taste nicht in der Quere anschlägt.

Während die anderen Finger spielen, darf der Daumen niemals vor den Tasten herabhängen, sondern stets oberhalb der Untertasten gehalten werden.

Der Treffpunkt der Finger muss immer in der Mitte der Taste sein, wo bei der ersten Handstellung die fünf Finger immer fünf neben einander liegende Untertasten unter sich haben.

Die Fingernägel müssen so kurz wie möglich geschnitten sein, damit dieselben die Tasten nicht berühren, weil sonst beim Spiel Geklapper entsteht, und die Finger von den Tasten abrutschen.

Ungünstige Klavierhände -- das sind solche, wo sich die Finger im Knöchelgelenk weniger leicht bewegen, oder wenig Spannfähigkeit haben — können das vorderste Fingerglied etwas mehr — aber nicht viel — nach vorwärts stellen, weil diese da den Anschlag leichter als mit senkrechter Stellung vermitteln. Es ist dies für die Geläufigkeit und Treffsicherheit weit weniger vortheilhaft, allein diese Gattung Klavierhände erlaubt es nicht anders,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bei dieser Handstellung — und auch später beim Spiel — dürfen die Handknöchel weder hervorstehen, noch eine eingedrückte Lage haben, und das Handgelenk weder in die Höhe stehen, noch niedergedrückt werden. *) (Siehe Figur 1, und als fehlerhafte Handstellungen die damit bezeichneten Figuren.)

---

*) Dieses Nichteindrücken der Handknöchel scheint mir viel vortheilhafter zu sein, als wenn dieselben eingedrückt werden, da im letzteren Falle wohl eine grössere Spannkraft der Muskeln hergestellt, die freie Bewegung der Finger und die ungehinderte, natürliche Kraftanwendung aber ungemein gehindert ist. Hervorstehende Handknöchel (siehe fehlerhafte Handstellungen) sind aber jedenfalls nachtheilig.

Durch höher gestelltes Handgelenk entsteht unsicheres Spiel oder gespiesster, gestossener Ton, durch zu tiefes Hängen desselben gänzliche Unfreiheit der Fingerbewegung.

Ein fernerer häufig vorkommender Fehler bei Schülern besteht in einem Druck auf den Vorderarm, ohne dass manchmal ein Niederdrücken desselben sichtbar ist. Unfreiheit der Fingerbewegung und ein Herabziehen derselben von den Tasten ist die Folge davon.

Von diesem Drucke oder dieser Kraftäusserung auf den Vorderarm kann sich der Lehrer überzeugen, wenn er mit einer Hand den Vorderarm des Schülers, während der letztere spielt, ungefähr in der Mitte, von unten und oben erfasst.

Verspürt er bei diesem Halten des Vorderarmes keinen Druck während des Spieles auf denselben, so ist eben die Kraftäusserung in den Fingern konzentrirt, folglich richtig.

Beim Klavierspiel darf überhaupt kein Druck oder Kraftäusserung auf Arme oder Hände ausgeübt werden, sondern die Kraft, die unbewusst durch Arme und Hände strömt, geht durch die Finger in die Fingerspitze, dort ist ihr Sammelpunkt, und von hier aus geht sie auf die Tasten über. Alles Uebrige ist scheinbar kraftlos, Arme und Hände werden von der Achsel in ihrer Stellung erhalten, und nicht einmal ihrer eigenen Schwere überlassen.

Durch die oben beschriebene Handstellung und der weiteren Anschlaggattungen entsteht eine sogenannte gute Schulmechanik, der — Talent und Fleiss vorausgesetzt — Alles gelingen muss.

Hat der Schüler mit dieser Schulmechanik seine Lernzeit vollendet, so kann er sich in den Anschlaggattungen manche Freiheit erlauben (was wir bei unseren Virtuosen auch bemerken), es wird ihm doch Alles gelingen, weil die Finger die Schwierigkeiten eben schon überwunden haben.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Auf diese Art entsteht von dem inneren Theile des Ellbogengelenkes an, über den ganzen Vorderarm, Handdecke bis an das Ende des ersten Fingergliedes eine wagrechte Linie. (Figur 1, 2.)

Ist die Richtung des ersten Fingergliedes eine wagrechte, die des vordersten eine senkrechte, so bekommt das zweite Fingerglied dadurch von selbst eine dachförmige Richtung. (Figur 1, 2.)

Diese Fingerstellung ist aber nur bei Spielarten möglich, wo keine grossen Spannungen vorkommen. Bei den letzteren bekommen die Finger eine etwas mehr ausgestreckte Haltung.

Der Ellbogen darf weder eng am Körper anliegen, noch nach auswärts stehen, und der Sitz so weit vom Klaviere entfernt sein, dass bei dieser Handstellung der Ellbogen etwas nach vorwärts steht. (Figur 1.)

Ist der Schüler bei dieser Handstellung nicht im Stande die Noten zu erkennen, so muss er sich des Augenglases bedienen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Diese Lage des Ellbogens darf, wenn z. B. die rechte Hand die höchsten Töne spielt, zwar nachgebend, aber nicht mit der Spitze nach auswärts stehend sein.

Unbedingt ruhig muss sich der Ellbogen und die Hand beim Untersetzen des Daumens, oder Uebersetzen der anderen Finger über den letzteren, verhalten.

Dieses Unter- und Uebersetzen muss mit solcher Ruhe geschehen, dass an Arm und Hand nicht die geringste Bewegung bemerkbar ist, was besonders bei Akkordzerlegungen Schwierigkeiten verursachen wird. (Siehe spezielle Methode.) Das meiste Nichtgelingen des Spiels hat seine Ursache in der Nichtbeachtung des Obengesagten.

Kommen im weiteren Verlaufe des Spieles der 2., 3., 4. Finger abwechselnd auf Ober-, der Daumen aber auf Untertasten zu spielen, so werden die Obertasten bei der äussersten Spitze mit der Fingerkuppel niedergedrückt,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wobei sich das Vorderglied etwas nach vorwärts streckt, der Daumen aber in seiner früheren Lage bleibt.

Spielt auch der 5. Finger auf Obertasten, so muss die Hand um ein Unmerkliches den Obertasten näher gebracht werden, weil dieser Finger als der kürzere sonst die Obertaste nicht erreichen würde.

Wenn aber auch der Daumen auf Obertasten zu spielen kommt, so muss die ganze Anschlagrichtung zwischen den Obertasten genommen werden, die auch so lange dort verbleibt, als es der sich etwa wiederholende Anschlag des Daumens auf denselben verlangt.

Diese Rückungen der Hand müssen aber mit grosser Ruhe und unbemerkt ausgeführt werden, damit die Treffsicherheit nicht darunter leide.

Dieses wäre nun die Stellung und Richtung der Arme, Hände und Finger vor dem Anschlage. Das weitere enthält die spezielle Methode.

d) Der Anschlag.

Der gute Anschlag hängt von der präcisen, schulgemässen Haltung der Arme, Hände und Finger, und der gute Ton und das Gelingen des Spieles wieder von dem guten Anschlag ab.

Um alle Nuancen und Tonschattirungen hervorbringen zu können, muss der Spieler auch gute Klavierhände besitzen, d. i. solche, die nebst lockeren, leicht beweglichen Gelenken auch viel Spannfähigkeit haben.

Bei ungünstigen Klavierspielhänden bewegen sich die Finger nicht nur schwer in ihren Gelenken, sondern dieselben haben auch gewöhnlich wenig Spannfähigkeit. *)

---

*) Diese ungünstigen Klavierhände kommen sehr häufig vor. Zwei Drittheile der Spieler haben ungünstige Klavierspielhände, worunter die slavische Nation die meisten Perzente liefert. Manchmal die schönsten Mädchenhände sind ungeeignet fürs Klavierspiel. Dass der Ton bei diesen ungünstigen Händen hart und rauh, und die Geläufigkeit sehr

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Je nachdem ein oder das andere Gelenk den Anschlag vermittelt, entstehen daraus verschiedene Anschlagsgattungen.

Der einfachste Anschlag, den der Schüler zuerst erlernen muss, ist

e) Der Knöchelgelenk-Anschlag. (Figur 3.)

Derselbe besteht darin, dass der Finger (der 2., 3., 4., 5.) in seinem Knöchelgelenke etwa ½ oder ¾ Zoll über die Taste gehoben (Moment eins) und im nächsten Augenblick dieselbe mit Schnelligkeit zu Boden drückt (Moment zwei) und entweder die Taste, wenn der Ton fortklingen soll, unten hält, oder eben so schnell zu neuem Anschlag sich wieder in die nothwendige Höhe hebt.

Der Daumen hebt sich beim Anschlage im Ballengelenke.

Während mit den Fingern der Anschlag ausgeführt wird, bleibt Hand und Arm in der grössten Ruhe.

Wenn der Schüler diesen ersten Anschlag versucht (siehe 1. Abtheilung, I. Band, Seite 3 meiner Klavierschule), so berühren die Fingerspitzen, wie schon bemerkt, bloss die Untertasten, ohne dieselben niederzudrücken, und nur ein Finger um den andern versucht auf die oben angegebene Weise den Anschlag.

Dieses Fingerspitzenauflegen auf die Tasten hört aber auf, sobald der Schüler die ersten Fingerübungen (in der 1. Abtheilung, Seite 3, unten in Ziffern angegeben), spielt. Da heben sich alle nichtspielenden Finger (nicht die Hand!

---

beschränkt bleibt, ist selbstverständlich, wie auch solche Hände weit mehr mechanische Uebungen spielen müssen, als gute Klavierhände, um nur theilweise das Rauhe, Harte und Ungelenke derselben herauszuspielen. Sehr von Vortheil für solche Hände ist, wenn die Finger täglich recht oft im Knöchelgelenke auf und nieder bewegt, und auseinandergespannt werden. Gute Klavierhände haben dieses Alles nicht nöthig, jedoch müssen sie sorgsam vor Kälte — der grosse Feind des Klavierspiels — geschützt werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die ihre Haltung wie bei Figur 1, 2 behält), etwa $^1/_2$ oder $^3/_4$ Zoll hoch über die Tasten, verbleiben auch in dieser Stellung, und nur die spielenden Finger kommen mit den Tasten in Berührung.

Diese Haltung der nichtspielenden Finger bleibt durch das ganze Klavierspiel. *)

Bei den Fingerübungen meiner Klavierschule (Seite 3, 1. Abtheilung unten in Ziffern) fängt die Tonverbindung an. Diese besteht darin, dass ein Finger die niedergedrückte Taste so lange unten hält — wodurch der Ton fortklingt, bis ein anderer den Anschlag ausführt. Zwischen diesen beiden Tönen darf aber weder ein tonleerer Raum, noch ein Ineinanderklingen derselben stattfinden.

Diese Spielart heisst Legato — gebundene Spielart. Verlässt ein Finger nach dem Anschlage schnell wieder seine Taste, noch ehe ein anderer denselben ausgeführt, so heisst diese Spielart Staccato — kurz.

Mit diesem Knöchelgelenk-Anschlag müssen: 1. alle gebunden vorzutragenden Tonreihen und 2. auch das schnell auszuführende Staccato gespielt werden.

Bei diesen Anschlaggattungen, welche ihren Platz in der speziellen Methode angewiesen bekommen, kommt es beim Erlernen derselben nicht darauf an, Klangwirkungen, die einem späteren Spiel vorbehalten bleiben müssen, zu erzielen, sondern nur mittelst dieses Anschlages den Ton jetzt überhaupt hervorzubringen.

f) Der Handgelenk-Anschlag. (Figur 4.)

Derselbe besteht darin, dass die ganze Hand in ihrem Gelenke in die Höhe gehoben wird, um im nächsten Augen-

*) Bei diesen in die Höhe gehobenen Fingern hat es wirklich den Anschein, als ob die Handknöchel eingedrückt wären. Dem ist aber doch nicht so, sondern die Finger sind nur in Spielbereitschaft, sie haben den Moment Eins des Anschlags ausgeführt, sie haben sich in die Höhe gehoben, um, wenn die Reihe des Anschlags an sie kommt, denselben mit voller Freiheit und Kraftanwendung auszuführen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

blick durch Abwärtsbewegung derselben, und mittelst der betreffenden Finger den Anschlag auszuführen. Vorder- und Oberarm bleiben dabei ganz ruhig.

Der Handgelenk-Anschlag wird nur bei Staccato-Stellen in Anwendung gebracht, und kann entweder allein durch das Handgelenk oder in Verbindung mit anderen Gelenken ausgeführt werden.

Der reine Handgelenk-Anschlag ist bei jenen Staccato-Stellen anwendbar, die mit ein- und denselben Fingersatz gespielt werden können. Da werden die Anschlagsfinger, indem sie eine tiefere Richtung als die anderen gegen die Taste zu einnehmen, bloss durch das Handgelenk auf- und niederbewegt.

Mit diesem Handgelenk-Anschlage können alle Doppelgriffe, als: Terzen, Quarten, Sexten, Oktaven und Akkorde, die staccato ausgeführt und gleichen Fingersatz haben, gespielt werden. (Siehe 4. Abtheilung, I. Band.)

Anders ist es aber, wenn bei diesem Handgelenk-Anschlag bei jeder Note ein Fingerwechsel eintritt. Da muss das Knöchelgelenk, da die Finger abwechselnd spielen, den Anschlag in Verbindung mit dem Handgelenk ausführen.

Der Unterschied bei diesem Knöchelgelenk-Anschlag und den früher erlernten ist nur der, dass dieser hier in Folge der hohen Hebung der Hand durch Handgelenk nur staccato ausgeführt werden kann, und die Finger in Folge dessen viel höher zum Anschlage ausholen müssen.

Dieser letztere Anschlag, da er durch Hand- und Knöchelgelenk ausgeführt, ist eine zusammengesetzte Anschlagsgattung.

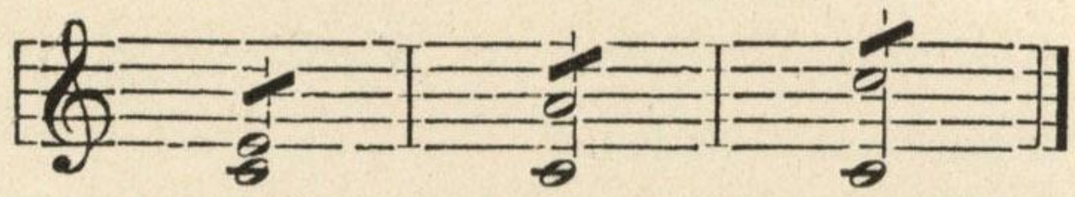
Bevor der Schüler den Handgelenk-Anschlag am Klaviere ausführt, versuche er denselben z. B. auf dem Tische, wo er den ganzen Vorderarm auflegt, und nur die Hand mit gebogenen Fingern so oft aufhebt, und wieder auf

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

den Tisch niederfallen lässt, bis er ein richtiges Bild von dieser Anschlagsgattung hat.

Versucht der Schüler diesen Anschlag am Klaviere, so spiele er zwei Töne, z. B.

oder: *oder:*



so lange hintereinander, bis er ihm vollkommen gelingt.*)

Bei den ersten Handgelenkübungen hebe der Schüler die Hand hoch in die Höhe (siehe Figur 4), ohne dabei den Vorderarm auch nur im Geringsten zu bewegen, und setze das so lange fort, bis er dieselben, ohne daran zu denken, gut ausführt.

Bei späteren Uebungen ist dieses hohe Heben nicht mehr nothwendig, ja bei schnellem Spiele so unbedeutend, dass man die Bewegung des Gelenkes beinahe gar nicht mehr sieht.

Mit dem Handgelenke lassen sich die oben angegebenen Spielarten viel schneller — ohne dabei zu ermüden — und mit feinerer Tongebung ausführen, als mit Ellbogengelenk-Anschlag, welchen letzteren die nichtgeschulten Spieler gewöhnlich überall anwenden.

Nebst den obigen Spielarten kann auch noch eine einfache Tonreihe, die staccato ausgeführt werden soll, mit Handgelenk-Anschlag gespielt werden.

Es werden da besonders jene Staccato-Stellen damit ausgeführt, die mehr Kraft beanspruchen, obwohl auch Piano-Stellen nicht ausgeschlossen sind.

---

*) Der Handleiter ist ein sehr gutes Mittel den Vorderarm bei diesem Anschlage ruhig zu bekommen. Die Leiste aber muss ungefähr einen Zoll höher als die Untertasten-Oberfläche, und soweit von den Tasten entfernt sein, dass die Hand bis zum Handgelenk frei in die Höhe gehoben werden kann, während der Anfang des Vorderarmes, also unmittelbar hinter dem Handgelenke auf der Leiste ruht. Kalkbrenner gebührt das Verdienst, den Handleiter zuerst in Anwendung gebracht zu haben.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENC

Auch der Fingerwechsel bei Tonwiederholungen (siehe 3. Abtheilung, I. Band, 1., 2., 3. Uebung) kann mit Handgelenk-Anschlag, wo sich die Finger von oben herab ablösen, ausgeführt werden. Auch können die Fingerspitzen dabei etwas nach einwärts von der Taste abgezogen werden, wodurch jedenfalls eine besondere Feinheit des Tones erzielt wird.

Das Abziehen der Finger nach einwärts gleicht aber mehr dem Fingergelenk-Anschlag. (Siehe weiter.)

g) Der Fingergelenk-Anschlag. (Figur 5, 6.)

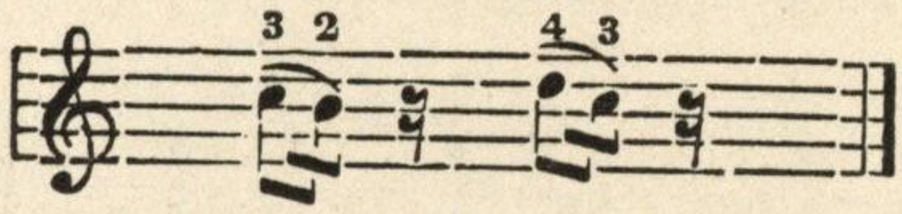
Der Fingergelenk-Anschlag, der nur beim Staccato anwendbar, besteht darin, dass ein Finger — 2., 3., 4. oder 5. — sich ausstreckt (Figur 5) und dann mit seiner Spitze eine rasche Wendung nach der inneren Hand zu macht, (Figur 6) bei welchem Einwärtsziehen die Fingerkuppel den Anschlag ausführt, und ebenso schnell die Taste wieder verlässt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Durch diesen Anschlag, bei dem Arm und Hand in der grössten Ruhe verbleiben, erhält das Staccato eine besondere Weichheit und Feinheit, obwohl durch Knöchelgelenk-Anschlag eine grössere Schnelligkeit erzielt wird.

Da bei diesen Einziehen des Fingers das Knöchelgelenk unwillkürlich auch in Bewegung kommt, so ist dieser Anschlag eigentlich nicht ganz rein Fingergelenk, sondern mehr zusammengesetzter Anschlag.

Angewendet kann dieser Anschlag werden bei jedem Staccato, und auch bei kurz abgezogenen Noten, z. B.



welches letztere aber auch mit dem Knöchel-, Hand- oder Ellbogengelenk geschehen kann.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

h) Der Ellbogengelenk-Anschlag. (Figur 7.)

Wird der ganze Vorderarm in die Höhe gehoben, und im nächsten Augenblick durch Niederschlag mittelst der Finger der Anschlag ausgeführt, so ist dies der Ellbogengelenk-Anschlag.

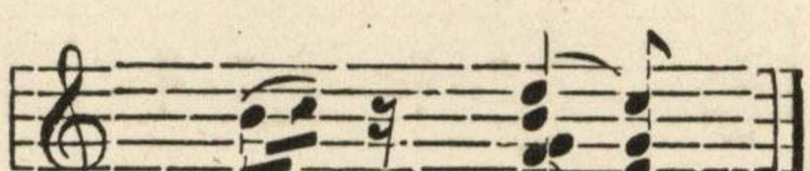
Derselbe wird nur bei Akkorden, die mit grosser Kraft angeschlagen werden sollen, angewendet, und kann entweder rein Ellbogengelenk-Anschlag sein, wenn die zu spielenden Akkorde ein und denselben Fingersatz haben, oder auch wenn der letztere wechselt, in Verbindung mit Knöchelgelenk-Anschlag gebraucht werden.

Das Handgelenk bleibt dabei völlig unthätig, und ist die Linie vom innern Ellbogen bis zum ersten Fingergelenk eine gerade. (Figur 7.) Nebst den mit grosser Kraft erklingenden Akkorden können auch noch folgende ähnliche Stellen mit Ellbogengelenk - Anschlag gespielt werden.



Auch kann der Ellbogengelenk-Anschlag in Verbindung mit dem Handgelenk gebraucht werden (Figur 8, 9), wodurch aber der Ton, da die frühere kompakte Anschlagsmasse durch das Hinzutreten des Handgelenkes an Festigkeit abnimmt, bedeutend an Kraft verliert.

Diese zusammengesetzte Anschlagsgattung kann auch bei folgenden kurz abgezogenen Tönen angewendet werden:



Mit diesem zusammengesetzten Anschlag kann auch noch der Fingergelenk-Anschlag verbunden werden, und

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

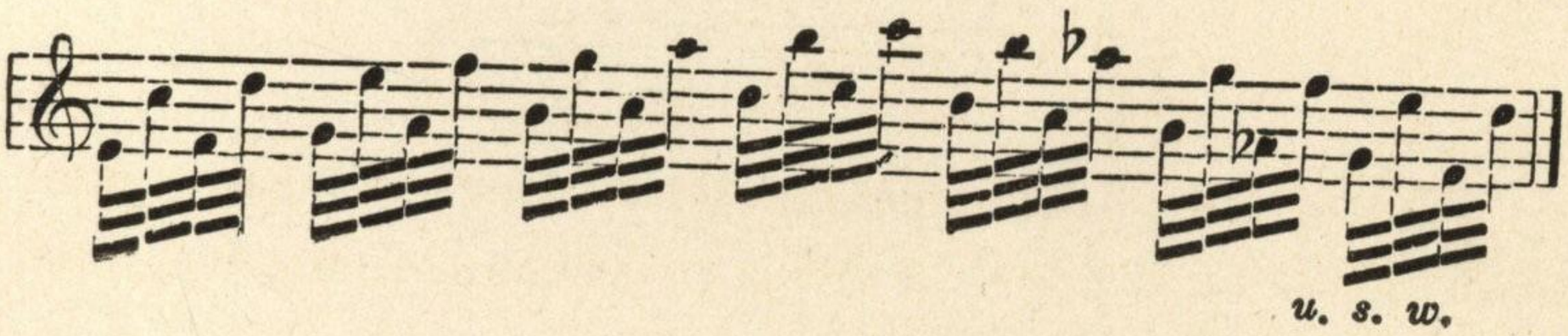
da dadurch das Knöchelgelenk auch in Thätigkeit versetzt wird, so findet auf diese Art eigentlich eine Anschlaggattung aller vier Gelenke statt.

Dieses Abziehen des Tones mittelst Ellbogen- und Handgelenk-Anschlags, oder auch mittelst aller vier Gelenke ist nicht gerade nothwendig, indem das Knöchel-, Hand- oder Fingergelenk jedes allein auch denselben Zweck erfüllt, allein dieses Abziehen, vermittelt durch alle vier Gelenke, gewährt, wenn es nicht plump, sondern zierlich mit eleganter Bewegung geschieht, einen schönen Anblick.

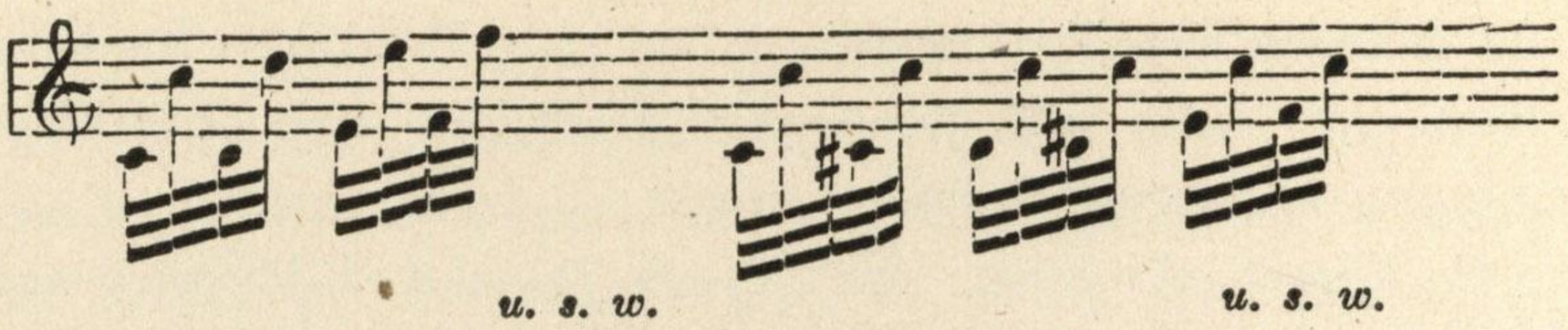
i) Eine andere Anschlagsgattung.

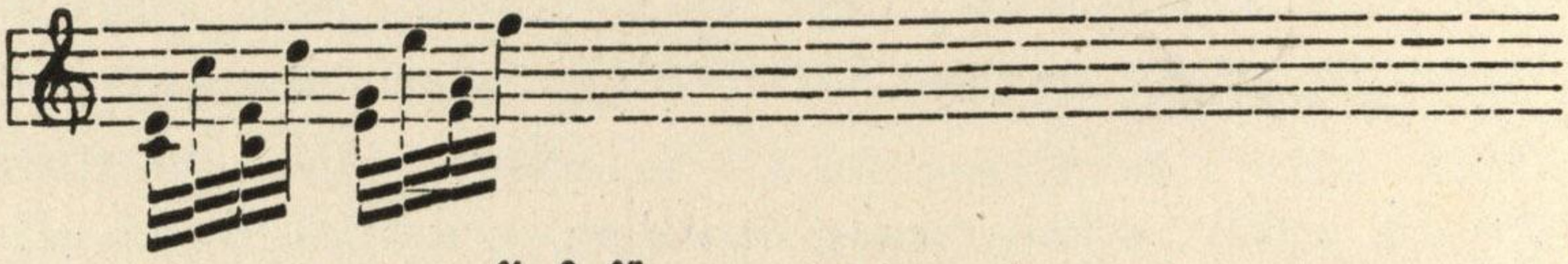
Wenn mehrere zerlegte Sexten, die mit ein- und demselben Fingersatz gespielt, oder Octaven und Decimen in sehr schneller Folge hintereinander gespielt werden sollen, so gebraucht man dazu keine der jetzt gezeigten Anschlagsgattungen, sondern der Anschlag wird bloss durch eine abwechselnde schnelle Drehung des Handgelenkes, wodurch einmal die Daumen- das anderemal die Kleinfingerseite in die Höhe gehoben wird, vermittelt. Auch der Vorder- und Oberarm kann an dieser Drehung theilnehmen, welche aber keineswegs sichtbar sein darf, da der 1. und 5. Finger nur wenig Drehung der Hand verlangen, um über die Tasten gehoben zu werden, und ein schnelles Spiel viel Bewegung ausschliesst.

Diese Anschlagsgattung ist bei den oben genannten Spielarten, wenn die Tonfolge sehr schnell ist, und auch beim Tremolo zu empfehlen, ja die einzige Möglichkeit, wenn diese überhaupt gelingen sollen.

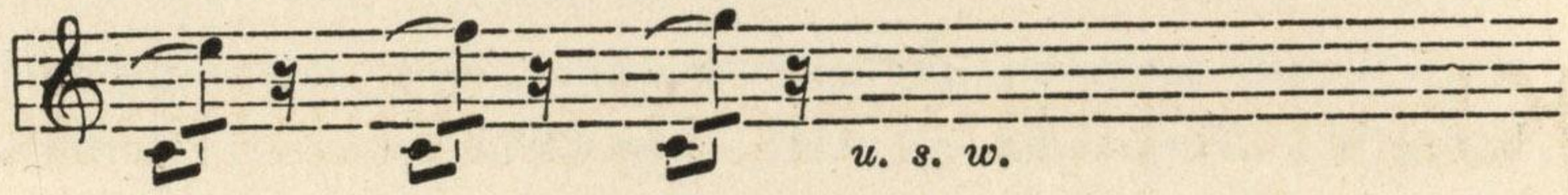


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM





Ist die Spannung grösser als erreichbar, so muss der Sprung der Hand einen etwas gedrückten Bogen ⌒ nicht aber durch steifes Hinstossen einer geraden Linie gleichen:



Diese jetzt erklärten Anschlagsgattungen erhalten in der speziellen Methode dort, wo das praktische Spiel sich darauf bezieht, ihre Anwendung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die

Klavierunterrichts-Methode.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

I. Hauptbedingungen zur vollständigen Erlernung der Klavier-unterrichts-Methode.

Im Vorhergehenden haben wir das zur allseitigen Ausbildung nothwendige theoretisch - praktische Uebungsmaterial zusammengestellt, in Folgendem wollen wir den Versuch machen, auf welche Art und Weise der Lehrer dieses Material dem Schüler beibringen kann, und welche Vortheile, Erfahrungen und Grundsätze dabei zu benützen sind, mit einem Worte, wir wollen die Klavierunterrichts-Methode lehren.

Wir haben schon früher erkannt, dass die Klavierspiel-Methode als Kunstgegenstand nicht nur wirklich vorhanden, sondern auch, entweder durch jahrelanges Nachdenken im Unterricht, oder durch gegenseitigen Meinungsaustausch mit guten Klavierlehrern, oder aber am besten und sichersten — wie in diesem Werke weiter ersichtlich ist — durch einen methodischen Unterrichtskurs erlernt werden kann.

Das Uebertragen dieser Methode auf andere Personen kann entweder mündlich oder schriftlich geschehen. Das schriftliche Verfahren besteht darin, dass dieselbe dem angehenden Klavierlehrer entweder brieflich oder durch ein Buch beigebracht wird, die mündliche, dass der Methodiklehrer, vis-a-vis dem Unterrichts - Kandidaten, die Methode ihm durch das lebendige Wort beibringt.

Weder dem mündlichen Vortrage, noch der schriftlichen Ueberlieferung ist ein Vorzug einzuräumen, weil sie beide — jede für sich gelehrt — unvollständig sind. Hingegen ist eine Vermischung beider der Vollständigkeit schon näher gebracht, wenn theoretische Mittheilung für sich zur vollständigen Erlernung schon genügend wäre.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Diese Vollständigkeit kann aber erst dann erlangt werden, wenn sich das theoretische, nämlich das mündlich-schriftliche Verfahren mit der praktischen Anwendung verbindet, d. h. wenn dieser methodische Unterricht zugleich mit einer Uebungsschule verbunden ist, in welcher der Kandidat das theoretisch Erlernte an Schülern, die er unter Aufsicht des Methodiklehrers unterrichtet, erprobt. Da gewinnt die erhaltene Lehre erst die eigentliche Kraft, sie geht da erst recht in Fleisch und Blut über, sie erhält dadurch nicht nur Gestalt, sondern auch Leben.

Soll diese Vollständigkeit theoretisch-praktisch ausgeführt werden, müssen vier Haupterfordernisse erfüllt werden können und vorhanden sein, diese sind:

1. Der Methodiklehrer;
2. der Unterrichts-Kandidat;
3. eine Uebungsschule, und
4. eine vollständige theoretisch-praktische Klavierschule.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

a) Der Methodiklehrer.

Derselbe spielt unter den vier Punkten jedenfalls die Hauptrolle; denn das ganze geistige Element, der ganze Erfolg und das Gelingen hängt von ihm ab.

Seine musikalischen Kenntnisse müssen umfangreich, und seine Unterrichtspraxis vielseitig sein und sich bewährt haben. Er muss durch eine lange Reihe von Jahren eine grosse Anzahl von Schülern unterrichtet haben, ihre Talente und Gemüthsarten nicht nur genau kennen, sondern sie auch zu behandeln wissen; er muss eine grosse Gewandtheit, Einsicht und bewährte Grundsätze im Unterrichte besitzen, und selbst einen pädagogischen Lehrkurs für Volksschulen absolvirt haben.

Nicht nur den Lehrstoff, dessen Methode er lehren will, muss er gründlichst verstehen, nicht nur selbst den-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

selben rationell beibringen können, sondern dieses erfolgreiche Lehren auch andern wieder lehren können, er muss die Methode wieder methodisch behandeln können, er muss zweifacher Methodiker sein.

Nur dann wird dieser für das ganze Klavierspiel so wichtige, nützliche und höchst zeitgemässe Kunstgegenstand — der methodische Lehrkurs — einen Erfolg haben, wenn der Methodiklehrer die obigen Eigenschaften besitzt.

Untüchtigkeit, Unerfahrenheit, einseitiges Vorgehen, eine blosse Namensautorität würde der Sache nicht nur nichts nützen, sondern dem Ganzen auch schaden, weil die darauf gesetzten Hoffnungen nicht erfüllt würden, weil auf den blossen Namen hin gesündigt würde, weil der Kandidat den methodischen Kurs wohl absolvirt, darin aber nichts gelernt, und bei solchem Unterrichts-Vorgehen statt zu denken, die Namensautorität hervorkehren würde.

b) Der Unterrichts-Kandidat.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nach dem Methodiklehrer ist wohl die wichtigste Persönlichkeit der Unterrichts-Kandidat. Er muss alle jene Eigenschaften besitzen, die die erhaltenen Lehren in sich aufnimmt, befruchtet, und sie wirksam bei seiner Unterrichtspraxis wieder anwendet.

Der Kandidat ist beim methodischen Kurs das Feld, auf das der Same fällt. Hat dasselbe guten Boden, so wird es viele und gute Früchte tragen, ist derselbe schlecht, nützt auch der beste Same nichts.

Deshalb müssen, ehe Jemand als Kandidat aufgenommen wird, so weit es möglich ist, seine geistigen und sonstigen Eigenschaften und Kenntnisse sorgsam untersucht werden, ob er auch fähig sei, einst als wirksamer Lehrer dieses Faches zu fungiren.

Die wichtigsten Eigenschaften, die zunächst vom Kandidaten gefordert werden müssen, betreffen weitaus seine geistigen Anlagen und Fähigkeiten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Er muss ein scharfsinniger und denkender Mensch sein, dass er Alles richtig beurtheilen, den Uebungsstoff selbst gut verstehen, die Fragen gut zu stellen, und die Antworten richtig zu behandeln weiss.

Seine literärische Schulbildung muss so weit gediehen sein, dass er eine flüssige, wortreiche Sprache führen kann, und sein Denken und Urtheil in diesen Fächern geschärft ist.

In moralischer Beziehung muss er makellos dastehen, denn nur derjenige wird sich dem Unterrichte mit ganzer Seele hingeben, dessen Moral rein und unbelastet ist.

Er muss ein Menschenfreund sein, sich bei Kindern Sympathien zu verschaffen wissen, und für seinem künftigen Lebensberuf die nöthige Geduld besitzen, nicht über minder gut gelernte Aufgaben — weder in Wort noch That — in Hitze gerathen oder leidenschaftlich werden, und nebst gutem Gemüthe einen nicht reizbaren Charakter besitzen. Ferner muss er eine reine, deutliche und korrekte Aussprache, gutes musikalisches Gehör und Taktgefühl besitzen, um die Spielfehler herauszuhören, und das Klavierspiel, einschliesslich der Musik- und Harmonielehre schulgemäss, so weit erlernt haben, dass er zu den guten Spielern und Musikern gerechnet werden kann.

Um auch äusserlich zu imponiren, muss der Kandidat wenigstens das 16. Lebensjahr zurückgelegt, ein gesetztes Betragen mit gewissem Ernst verbinden, und das Kindische vollkommen beseitigt haben, denn das letztere, Kindern vis-a-vis, flösst keinen Respekt ein.

Ferner muss er den Klavierlehrerstand frei und ungezwungen wählen, nicht aber denselben als einstweiligen Nothbehelf betrachten.

Ein ferneres Haupterfordernis für den angehenden Klavierlehrer besteht darin, dass er die Eigenschaft haben muss, seine momentane Gemüthsstimmung, wenn nothwendig zu ändern oder zu unterdrücken. Es liegt dies im

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Interesse der Behandlung der Kinder, wie auch darin, dass die Launen des Lehrers sich mit dem Unterricht nicht vertragen. *)

Ganz untauglich zum Klavierlehrerstande sind die Nichtdenkenden, Talentlosen, die an keine geistige Arbeit

---

*) Hier möchte ich eine Frage stellen: Welche musikalischen Talente eignen sich besonders zum Klavierunterricht?

Auf diese Frage kann jedenfalls die bestimmte Antwort gegeben werden, dass grosse Talente nicht für — besonders den Anfangsunterricht — taugen. Ein Geist, der für Grösseres geschaffen, kann dieses tägliche kleinliche Einerlei nicht vertragen. Wie oft hat sich Mozart, der sein ganzes Leben hindurch unterrichten musste, — über das „Unterrichtgebenmüssen“ beklagt! Diese geisttödende Thätigkeit, dieses ewige Einerlei und Wiederkehrende des Unterrichtes, die Launen der Eltern und Kinder, die gewöhnlich auch noch mit Geistesarmuth und Unwissenheit verbunden sind, die schlechte Erziehung der meisten Kinder, die den Lehrer nur als einen Quälgeist betrachten, der sich nach ihren Willen richten sollte, die unsichere Existenz des Klavierunterrichtes selbst, da das Klavierspiel grösstentheils nur als Luxusgegenstand erlernt wird, verleiden nicht nur grossen Talenten, sondern überhaupt jedem Manne von Selbstgefühl und Geist diesen Stand, besonders, wenn man manchmal mit Eltern zu thun hat, von welchen man nicht weiss, sind dieselben von ihren Kindern verzogen worden, oder ist die Urkulturstufe von Darwins Affentheorie noch zu hoch gegriffen.

Je weniger Geist der Mensch besitzt, desto lieber gibt er sich der mechanischen Einwerkelei hin. Das ist häufig bei Lehrern und Schülern der Fall. Schwachköpfige sitzen oft stundenlang beim Klavier und quälen sich mit Einstudieren ab, während Talentvolle dieses ewige mechanische Immerwiederspielen, wenn nicht der Ehrgeiz sie treibt, bald satt bekommen.

Aehnlich verhält es sich mit dem Lehrer beim Unterricht von den ersten Anfangsgründen bis zur erreichten Mittelstufe. Da bietet der Unterricht so viel Kleinliches, Lästiges, Langweiliges, Nimmerendenwollendes, Mechanisches, so viel ganz versteckt Wichtiges, dass ein für Höheres geschaffener Kopf manchmal rein aus der Haut fahren könnte, besonders, wenn man es mit ungehorsamen, faulen Kindern zu thun hat.

Der höhere Unterricht ist dagegen weit interessanter, weil die mögliche technische Vollendung der Tonstücke, die schon künstlerischen Werth haben, dem Geiste mehr Nahrung bieten und besonders die Hauptarbeit des Unterrichtes für den Lehrer schon gethan ist, wo nur noch die unausgesetzte Uebung des Schülers die Entscheidung bringt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Gewöhnten, die Windbeutel und Eingebildeten, die sich über Alles erhaben denken.

Diese Letzteren imponiren wohl durch ihre Erscheinung bei Schwachköpfen durch einige Zeit, fallen aber schnell in ihr verdientes Nichts zurück.

Wollt ihr Lehrer werden oder sein, so steigt herab von eurer eingebildeten Grösse zu den Kindern, studirt das kindliche Denken, das Gemüth und die Behandlung eurer Zöglinge, denkt euch selbst als Schüler, und euer Unterricht wird fruchtbar sein.

c) Die Uebungsschule.

Unter Uebungsschule verstehe ich eine entsprechende Anzahl Klavierschüler, die vom Kandidaten unter Aufsicht des Methodiklehrers unterrichtet werden, damit das theoretisch Erlernte auch praktische Anwendung finde.

Vom Methodiklehrer geht die Leitung aus, er trifft alle Anordnungen, und entscheidet über das Richtige oder Unrichtige des Unterrichtes.

(Das Nähere dieser Uebungsschule enthält der Lehrplan des methodischen Kurses.)

d) Eine vollständige theoretisch-praktische Klavierschule

ist deshalb zu einem methodischen Lehrkurs nöthig, weil die Uebungsschule und der Kandidat eine sichere bewährte Unterrichtsvorlage haben müssen, die das gesammte Bild des Unterrichtsstoffes liefert, da die spezielle Methode in ihrer Allseitigkeit dieselbe verlangt.

Soll die Klavierunterrichts-Methode gelehrt werden können, müssen die vier Haupterfordernisse vorhanden sein. In diesem Buche ist dies aber nicht möglich, weil hier der persönliche Unterricht zwischen dem Methodiklehrer und Kandidaten und die ganze Uebungsschule entfällt,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2. Was kann von der Klavierunterrichts-Methode in einem Buche gelehrt werden?

Nach dem oben Gesagten entfällt hier bei der schriftlichen Methode der vortheilhafte, mündliche Vortrag und die Uebungsschule. Dadurch mangelt uns hier jedenfalls der allerwichtigste Faktor, denn die hunderterlei Gelegenheiten und Anlässe zu Verbesserungen, Bemerkungen, diese verschiedenen auf keine andere Art zu ersetzenden Beobachtungen, die da an den Schülern selbst gemacht werden können, diese so recht in den praktischen Unterricht eingreifenden Anschauungen können eben nur vis-à-vis von Schülern gemacht werden.

Das, was hier im Buche gesagt werden kann, ist nur die Skizze, nicht aber die Ausführung des ganzen Bildes.

Also zur Sache:

Wir haben bereits ausgesprochen, dass der Klavierlehrer es grösstentheils mit Kindern zu thun hat.

Die Erziehung derselben fällt natürlich nicht in den Bereich des Klavierunterrichtes, sie ist theils Sache der Eltern, theils der Volksschullehrer.

Insoweit aber hat die Erziehung Einfluss auf den Klavierunterricht, als des letzteren Lehrer die Behandlung dieser er- oder verzogenen Kinder verstehen muss.

Soll der Klavierunterricht in seinen Resultaten nicht entgegengesetzte, sondern beabsichtigte Folgen haben, so muss der Lehrer sein erstes Augenmerk auf die Behandlung des Zöglings richten; er muss seine Gemüthsbeschaffenheit, seine geistigen Anlagen zu erforschen trachten, er muss sich zu informiren suchen, welche Erziehung das Kind genossen, und welche Behandlung es darnach erfordere, denn manchmal ist die erste Unterredung mit dem Schüler für letzteren schon bestimmend, entweder für oder gegen den Lehrer zu sein. Selbstverständlich muss jeder Lehrer das Für zu gewinnen suchen, da nicht jeder das

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Glück hat durch Zufall eine Namens-Autorität geworden zu sein, wo dem Schüler das „du musst lernen“ — es ist dies eine gelinde Tyrannei, eine Commissarbeit — zugeherrscht werden kann.

Eben so wichtig, wie die Behandlung des Zöglings, sind beim Unterricht die methodischen Erfahrungen, Beobachtungen, pädagogischen Forschungen und Grundsätze, die jeder Lehrer, will er nicht blind in die Welt hineinunterrichten, sich aneignen muss.

Gleich wichtig wie das Vorhergegangene ist die Beibringung des Unterrichtsstoffes selbst. Diese Beibringung muss auf anerkannt guten Principien, die sich in der Praxis schon bewährt, beruhen, oder wenn neue Ansichten hinzutreten, einen Fortschritt bekunden.

Fassen wir das jetzt Gesagte zusammen, so haben wir eine vollständige Uebersicht von der Klavierunterrichts-Methode, so weit sie sich in einem Buche wiedergeben lässt, nämlich:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

I. Theil: Die allgemeine Klavierunterrichts-Methode in Bezug auf die Behandlung der Kinder, der Talente, Gemüthsbeschaffenheiten, der Fragen und Antworten u. s. w.

II. Theil: Die allgemeine Klavierunterrichts-Methode in Bezug auf allgemeine Anordnungen des Unterrichtes der methodischen Erfahrungen, Forschungen, Beobachtungen und erprobten Grundsätze u. s. w.

III. Theil: Die spezielle Klavierunterrichts-Methode, d. i. die Art und Weise, wie der theoretisch-praktische Uebungsstoff geübt werden soll, und wie der Lehrer dabei vorzugehen hat.

Der I. und II. Theil bilden zusammen die allgemeine Methode, sind aber hier deshalb von einander getrennt, weil sie zwei verschiedene Gegenstände behandeln.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erster Theil.

Die allgemeine Klavierunterrichts-Methode in Bezug auf die Behandlung der Kinder, ihrer Talente, Gemüthsbeschaffenheiten, der Fragen und Antworten.

a) Wichtigkeit der richtigen Behandlung der Kinder beim Klavierunterricht.

Wurde schon oben gesagt, dass die richtige Behandlung der Kinder beim Klavierunterricht von grosser Bedeutung ist, so möchte ich hier noch hinzufügen, von grösserer Wichtigkeit für den Lehrer als bei den Volksschulunterricht.

Denn während der Volksschulunterricht vom Staate angeordnet, von Eltern und Kindern als eine Lebenspflicht angesehen wird, das Lernen darin schon ein hergebrachter Muss ist, der sich bei volksschulbesuchenden Kindern von selbst versteht, wird das Klavierspiel grösstentheils leider nur als zu erlernender Luxusgegenstand betrachtet, bei dem es in den meisten Fällen vom Kinde selbst abhängt, ob es denselben erlernen wolle oder nicht.

Denn, dass gute Musik das Menschengemüth wirklich veredelt, ist noch lange nicht bis zur Einsicht gediehen.

Ist es da nicht um des Erfolges Willen nothwendig, dass das Kind durch eine ihm angemessene Behandlung zum Klavierspielüben hingeneigt, ans Lernen gewöhnt, und zum Fleiss aufgemuntert und angeeifert werde? Und

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hängt von diesem Fleiss im Lernen nicht auch der Erfolg und vom Erfolge wieder die Existenz des Lehrers ab?

Wurde der Volksschulschüler früher verkehrt behandelt, so hat er ganz einfach nichts gelernt, und wurde dafür geprügelt, der Lehrer blieb deshalb doch in seiner sicheren Stellung. *)

Wenn aber der Klavierschüler nichts lernt, so lassen ihn die Eltern zu spielen aufhören, und der Lehrer ist um eine, wenn auch unsichere Existenz, ärmer geworden.

Es ist eine alte pädagogische Erfahrung, dass man Kinder für jede Gemüthsart heranziehen kann, je nachdem die Erziehung die Leitung versteht, und ein vorgestecktes Ziel erreichen will. Eben so wahr ist, dass man aus rohen, ausgelassenen, verzogenen, unfolgsamen, wieder gutmüthige, sanfte und folgsame Kinder, so wie umgekehrt, durch eine angemessene Behandlung bilden kann. Dasselbe ist beim Lernen der Fall. Eine bessere oder schlechtere Behandlung ändert oft den ganzen Schüler um, so dass er im Lernen nach einiger Zeit gar nicht mehr zu erkennen ist.

Sehr fleissige Schüler werden durch fehlerhafte Behandlung nachlässig, schläfrig im Lernen; faule Schüler durch das Gegentheil wieder thätig und eifrig. Wie so mancher gute Lehrer sitzt oft kleinen Kindern gegenüber unwirksam da; er versteht sie nicht zu behandeln und zu fesseln; sie thun mit dem Lernen, was sie wollen, und der Lehrer weiss sich dabei weder zu rathen noch zu helfen.

Aus dem eben Gesagten wird gewiss Jedem klar, dass beim Unterricht die angemessene Behandlung der Kinder so wichtig ist, wie der gute Unterricht selbst.

---

*) Seit das Prügeln in den Schulen abgeschafft ist, steht auch mancher Volksschullehrer hilflos da, da er die Kinder nicht behandeln und bewältigen kann.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Also fangen wir unsere Klavierunterrichts-Methode mit der Behandlung der Kinder an.

b) Die Gemüthsarten und Fähigkeiten der Kinder das Erkennen und Behandeln derselben.

So wie sich die Talente in viele Klassen theilen lassen, so lassen sich auch die Gemüthsarten der Kinder in sehr viele Abstufungen bringen, die wir mit weichherzig, furchtsam, schüchtern, sanft, gefällig, schmeichelhaft, dreist, störrig, trotzig, unbiegsam, roh, ehrgeizig u. s. w. bezeichnen wollen.

Jede dieser Gemüthsarten, Beschaffenheiten oder wie man sie sonst heissen will, verlangt eine andere Behandlung, die manchmal nicht leicht ist, weil sie oft nicht einzeln, sondern gemischt vorkommen, und vom Lehrer nicht nur richtig erkannt, sondern auch behandelt sein wollen.

Die erste Aufgabe des Lehrers bei einem neuem Schüler muss nun die Erforschung der Gemüthsart sein. Dieses Erkennen wird nicht gleich, sondern erst beim Unterricht im Verlaufe einiger Wochen erzielt, denn gewöhnlich zeigen sich die Schüler — wenigstens bei schlimmen Eigenschaften — in der ersten Zeit nicht von der rechten Seite. Erst wenn der Reiz vorüber, tritt der alte Adam hervor, und zeigt sich wie er ist.

Fühlt der Lehrer da, dass er es mit einem sanften, gefälligen und gefügigen Kinde zu thun hat, das sich seinen Anordnungen willig zeigt, die Aufgaben gerne und pünktlich lernt, so suche er es durch freundliche und liebevolle Behandlung dabei zu erhalten, sei aber achtsam, dass diese Eigenschaften nicht in Schmeichelei, die immer zu verachten ist, ausarte.

Aengstliche, schüchterne oder furchtsame Kinder müssen durch eine freundliche Behandlung, durch gütiges Zureden beherzter gemacht werden. Diese Eigenschaften strafen sich beim Klavierspiel sehr empfindlich

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

durch Steckenbleiben, Falschspielen u. dgl., auch wenn die Aufgabe noch so gut gelernt ist, und einmal gemachte Fehler kehren immer wieder. Strenge bei solchen Fehlern anwenden wollen, wäre ganz verkehrt, eine gewisse Aufmunterung, freundliches Zureden und recht oftes Vorspielen lassen, damit sich das Aengstliche verliert, sind erfolgreicher.

Zudringliche, dreiste, naseweise, kecke Kinder müssen in die gehörigen Schranken gewiesen werden, erst gelinde, und wenn das nichts nützt, strenger, sonst arten dieselben in Frechheit und starren Ungehorsam aus. Kinder dieser Gattung gehen jede Lektion in ihren Anmassungen und unerlaubten Aeusserungen und Geberden weiter, bis sie endlich dem Lehrer über den Kopf gewachsen sind, wo nur noch energisches Auftreten — wenn nicht schon zu spät — Hilfe bringen kann. Gleich in allem Anfang solche Versuche mit den nothwendigen Ernst zurückweisen, erspart viele Unannehmlichkeiten.

Weichherzige Kinder sind gewöhnlich auch folgsam, und daher auch gut zu behandeln. Bei Uebertretungen richtet man bei ihnen mit freundlichen Zureden mehr aus, als mit Drohungen.

Lebhafte Kinder müssen eine entschiedene bestimmte, dieselben zurückhaltende aber dabei mehr sanfte als gebieterische Behandlung erhalten, und von flüchtigem Darüberhingehen abgehalten werden.

Schläfrige, phlegmatische Kinder müssen durch einen lebhaften munteren Vortrag geistig geweckt werden.

Ehrgeiz ist bei Kindern, insofern er sich nicht aufs Lernen bezieht, ganz verwerflich. Es ist dies der ganz verfehlte falsche Ehrgeiz, der auch gewöhnlich zu Ausschreitungen führt. Er hat seinen Grund in der Einbildung, überhebt sich über andere, und will mehr sein als diese.

Obwohl dies Erziehungs-Resultate sind, daher nicht für den Klavierlehrer gehören, so muss Letzterer doch —

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

besonders bei klassenweisem Unterricht — ein scharfes Auge und Ohr darauf richten, und solche Einbildeleien in die gehörigen Schranken verweisen. Ehrgeiz im Lernen ist lobenswerth, nur darf er nicht in Hochmuth übergehen. Bei eingebildeten Mehrkönnenwollen ist der betreffende Schüler auf seine Schwächen aufmerksam zu machen.

Zeigt der Schüler Störrigkeit, Unbiegsamkeit und Unfolgsamkeit, so muss er, wenn anfangs Güte nichts nützt, mit Strenge, die aber immer sistematisch angewendet werden muss, geleitet werden. Im Anfange ernstliche, aber wohlmeinende, mitunter recht zu Herzen sprechende Vorstellungen sind zu empfehlen. Selbst bei angewandter nothwendiger Strenge, müssen dazwischen wieder Versuche mit Güte gemacht werden.

Bei unverbesserlichen, ganz verzogenen Kindern, die weder an's Lernen noch an Folgsamkeit gewöhnt sind, auch nichts lernen wollen, wo auch von Seite der Eltern keine Hilfe zu erwarten ist, ist es am Besten, der Lehrer gibt solchen Unterricht auf.

Sind Schüler für Ehre und Schande, für Lob und Tadel gleichgiltig, so muss ihnen mehr Sinn dafür beigebracht werden. Oft nützt in diesem Falle ein stärkerer Grad — als verdient — von Lob, Ehre, Tadel und Schande.

Kinder, die sich selbst loben, müssen auf alle ihre Fehler, die sie gemacht, umsomehr aufmerksam gemacht werden, weil sie dieselben in ihrem Selbstlob übergangen, oder doch nicht beobachtet haben.

Aehnlich verhält es sich mit lügenhaften Schülern, die immer vorgeben, ihre Aufgabe tüchtig gelernt zu haben, trotzdem sie dieselbe nicht können. Auch sie sind sehr leicht vom Gegentheil zu überzeugen, dadurch, dass man die Aufgabe noch einmal vorspielen lässt, sie auf alle Fehler direkte aufmerksam macht, und ihnen sagt, dass man die Aufgabe gerade so gut kann, als man sie gelernt hat, nicht besser, nicht schlechter! Er sage auch, dass

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Lügen da nicht nur nichts helfen, sondern auch eine üble Meinung vom Charakter erzeugen.

Man gestatte dem Schüler beim Unterricht (natürlich, wenn nicht gespielt wird), das freie Reden und Fragen über Gegenstände, die zur Sache gehören. Der Lehrer lernt dadurch den Schüler besser in seiner Denkungsweise und Gemüthsart kennen und leichter behandeln.

Aber auch die Fähigkeiten wollen verschieden behandelt sein. Während dem untalentirten, schwachen Kopfe weniger und nur leichtere Aufgaben gegeben werden können, und Nachsicht da oft angezeigt ist, können dem talentirten Schüler schon schwerere anvertraut werden, wenn es seine etwa anderweitigen Berufsgeschäfte erlauben, oder seine phisischen Kräfte nicht darunter leiden.

Das Erkennen dieser Gemüthsarten ist für den Lehrer nicht leicht, da oft Verstellungskunst oder die Person des Lehrers den Schüler bestimmen, sich in einem vortheilhafteren Lichte zu zeigen. Vielerlei Beobachtungen, sowohl beim Unterrichte, als auch, wenn die Kinder untereinander sind, bei Spielen und Unterhaltungen, sind nothwendig, um den rechten Charakter und die rechte Gemüthsbeschaffenheit kennen zu lernen.

c) Lust und Liebe zum Klavierspiel zu erwecken.

Der Lehrer trachte gleich anfangs sich Achtung, Ansehen und Zutrauen bei seinen Zöglingen zu verschaffen, und ihnen Lust für das Klavierspiel zu erwecken.

Um das zu erzielen, muss der Schüler überzeugt sein, dass der Lehrer wirklich Unterrichtskenntnisse, die ihn zum Lehrer befähigen, besitze, dass er Kinder gern habe, sich rechte Mühe mit ihnen gebe, und überhaupt einen achtunggebietenden Charakter besitze.

Oft die ersten Worte, die der Lehrer mit dem Schüler wechselt, bestimmen das Für oder Gegen, und bleiben manchmal entscheidend für die ganze Unterrichtszeit.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Um den Schüler zu seinen Gunsten zu stimmen, braucht der Lehrer sich nicht etwa in Schmeicheleien und gezwungenen Höflichkeiten zu ergehen, denn das erkennen Kinder mit der Zeit eben so gut, wie Erwachsene, dass es nur gezwungene Heuchelei sei und lassen darauf volle Verachtung folgen.

Auch ist es nicht nothwendig, soll Lust und Liebe zum Klavierspiel geweckt werden, mit dem Schüler allerlei lustige, nichtsnützende Tändeleien, z. B. Tanzstücke, italienische oder französische Opernstücke u. dgl. Plunder, wodurch noch obendrein der musikalische Geschmack verdorben wird, zu üben, sondern der Hinweis, dass Klavierspiel an und für sich nicht nur sehr schön sei, dass es heutzutage von jedem gebildeten Menschen, der Zutritt in die bessere Gesellschaft haben will, gefordert werde, dass dasselbe überall bestens empfiehlt und beliebt mache, und dadurch der ganze geistige Mensch veredelt und geistig vervollkommnet werde.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der Lehrer zeige für den Schüler Sympathie (aber nicht geheuchelte), das erzeugt Anhänglichkeit, Zutrauen, Lust und Liebe zum Spiel; und ein Ueben mit Lust, Liebe und guter Laune, nützt bei weitem mehr, als der Fleiss unter Muss und schulmeisterlichem Druck.

Das Betragen des Lehrers beim Unterricht sei insoferne gleichförmig, dass er heute nicht diese, morgen jene Launen habe, heute viel Aufgaben verlange, morgen wenig, heute sich mit schlechtem Lernen begnüge, morgen sogar das Gute verwerfe. Das erzeugt, öfter wiederholt, Unwillen, dann Opposition und zuletzt Unfolgsamkeit auch bei sonst guter und richtiger Behandlung.

Bei klassenweisem Unterricht darf kein Schüler im Ansehen bevorzugt werden; es darf keine Parteilichkeit herrschen, jeder Schüler muss, welchem Stande er auch angehöre, nach seiner Gemüthsart, nach seiner Auffassungs-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gabe, nach seinem Wollen, Können und Verwendung behandelt werden.

Doch versuche der Lehrer, wenn irgendwo Strenge nothwendig war, die nächste Lektion dasselbe mit Güte zu erreichen. Die Strenge, die er anzuwenden bemüssigt ist, bestehe anfangs nur in vorsichtig gewählten Worten, die aber an Bestimmtheit nichts zu wünschen übrig lassen. Fortwährende Strenge verfehlt das Ziel. Wird das Aufgabenlernen öfters vernachlässigt, müssen auch die Eltern davon verständigt werden.

Sehr vortheilhaft ist, bei jeder Lektion einen Klassenausweis zu schreiben, wo die verdiente Fortschrittsklasse zur Rechtfertigung des Lehrers, Schülers und Eltern genau eingetragen ist.

Der Lehrer vermeide Alles, was die Lust zum Lernen abschwächen könnte, er vermeide zu grossen Unwillen bei fehlerhaftem Spiel, Ungeduld bei langsamem Fortschritt, mache aber dann jedenfalls eine Ausnahme, wenn er Missbrauch oder Nachlässigkeit wahrnimmt.

Ebenso vermeide er bei klassenweisem Unterrichte jede Parteilichkeit bei Beurtheilung und Vergleichung der Leistungen, wo der Unterschied nicht gross ist, belobe auch, was des Lobes werth, und tadle, was zu tadeln ist.

Ob beim Klavierspiellernen auch noch andere Strafen angewendet werden können, muss der Lehrer aus den Verhältnissen ersehen.

Ein anhaltendes finsteres, mürrisches Betragen, sowie anhaltende Strenge vereiteln dem Schüler am allermeisten die Lust zum Spiele.

Es muss daher der Lehrer — wie schon an einer andern Stelle gesagt — die Gabe besitzen, allen häuslichen Zwist, alle Verdriesslichkeiten u. s. w. beim Unterricht zu vergessen, ja noch mehr, er muss im Stande sein, beim Schüler- und Lektionenwechsel, wenn nothwendig, eine ganz

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

andere Gemüthsstimmung aufzuweisen, weil jeder Schüler anders behandelt sein will, und keiner die Folgen des andern zu erleiden haben soll.

Ist der Lehrer z. B. über einen Schüler unwillig geworden, so darf der nächstfolgende, wenn kein Anlass dazu vorhanden, nichts davon merken, und umgekehrt, eine heitere Stimmung muss sich verändern, wenn der Schüler einer ernsten Behandlung bedarf.

Oft möchte man mit Prügeln dreinschlagen, und muss doch verhältnissmässig gute Miene machen, die Klugheit des Lehrers, die Umstände und andere Wege das Ziel zu erreichen, gebieten es so. Glücklich der Lehrer, der's kann; jeder kann's nicht! und der's kann, ist nicht zu beneiden.

Glücklich der Schüler, der einen Lehrer hat, der ihm das Lernen — Fachkenntniss und schulgemässes Lernen vorausgesetzt — durch Selbstverläugnung oder angeborne Eigenschaften so angenehm als möglich machen kann.

Auch durch Fragen und Antworten kann Lust und Liebe geweckt werden, wenn sie so gestellt sind, dass das Selbstdenken, die Selbstthätigkeit dabei in Anregung gebracht werden, wenn der Schüler einsieht, durch sein Nachdenken hat er sich's erworben, durch seine eigene Thätigkeit wisse er es.

Auch durch einen munteren, deutlichen und anregenden Vortrag durch gute, sichere und langsame Aussprache kann Interesse und durch dieses wieder Lust geweckt werden, sowie durch Ermüden des Spielers Schlaffheit und dadurch Unlust erzeugt wird.

Den zu erlernenden Gegenstand muss der Schüler genau verstehen, es muss ihm genau gezeigt und gesagt werden, wie er denselben lernen soll, damit er nicht durch falsches Lernen das Rechte verfehlt und dadurch die Lust verliert, welches letztere auch eintritt, wenn er mit Schwie-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rigkeiten zu kämpfen hat, die er nicht bewältigen kann. Es muss daher, um solches zu vermeiden, eine sistematische Folge des Uebungsstoffes dem Talente des Schülers angemessen, und genau eingehalten werden.

Kein Gegenstand darf zu flüchtig genommen werden, wenn er von Wichtigkeit ist; denn nimmt dies der Schüler wahr, oder merkt er, dass der Lehrer gemachte Fehler nicht verbessere, oder sich sonst nicht mit dem gehörigen Interesse dabei betheilige, so sinkt auch sein Interesse und mit ihm die Lust zum Spiele.

Auch unrecht angewandtes Lob oder Tadel erzeugt Interesselosigkeit, wenn der Schüler vom Gegentheil überzeugt ist, wiewohl eine kleine Muthlosigkeit durch, wenn auch nicht ganz verdientes aufmunterndes Lob, manchmal bei Schülern ein Sporn zur Thätigkeit sein kann.

d) Gehorsam und Fleiss.

Hat sich der Lehrer Achtung und Zutrauen erworben, und die Lust zum Klavierspiel geweckt, so kommt auch der Fleiss dadurch von selbst.

Spielt der Schüler gerne Klavier, so wird er auch das Ueben desselben als eine Pflicht betrachten, die er immer gerne erfüllen wird.

Der Lehrer mache öfters aufmerksam, wie angenehm es ist, wenn man das Bewusstsein hat, seine Pflicht erfüllt zu haben, und umgekehrt, wie beängstigend und beklommen Einem zu Muthe ist, wenn die Pflichten nicht erfüllt oder die Aufgaben nicht gelernt sind.

e) Aufmerksamkeit beim Unterricht.

Selbstverständlich ist Aufmerksamkeit beim Unterricht von der grössten Wichtigkeit, da nicht nur das Gelingen des Spiels davon abhängt, sondern durch Unaufmerksamkeit der Schüler sich Fehler einspielt, die nur schwer wieder zu verbessern sind.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der Lehrer trachte dahin zu wirken, dass die Aufmerksamkeit ungetheilt auf den Lerngegenstand gerichtet ist, damit derselbe voll erfasst und eigen gemacht werden kann. Er entferne daher vom Unterricht alles, was den Schüler zerstreuen und stören könnte; alles unnöthige Nebengerede muss vermieden und fremde Besuche während des Unterrichtes, wenn möglich, abgehalten werden.

Bei Kindern, die von Natur aus etwas zerstreut sind, muss die Aufmerksamkeit durch öfteres Erinnern geweckt, bei andern dadurch wieder erhalten und aufgefrischt werden.

Auch das Hindeuten auf die Nützlichkeit und Wichtigkeit der gerade zu übenden Vorlage als, Etude, Sonate, Uebung u. dgl., das genaue Takthalten, Beachten aller Vortragszeichen, schützt vor Unaufmerksamkeit.

Bei klassenweisem Unterrichte, wo die Schüler entweder ganz oder doch so ziemlich auf gleicher Ausbildungsstufe stehen, kann die Aufmerksamkeit auch noch dadurch geweckt und erhalten werden, wenn der Lehrer den dem Spieler zusehenden Schüler zur Pflicht macht, mit die Noten zu lesen -- was beim klassenweisen Unterricht ohnedies sein muss — auf die gemachten Fehler aufzumerken, dieselben nach dem Spiele anzugeben, auch bei der betreffenden Stelle umzuwenden, ein Urtheil über gute oder schlechte Handstellung oder Spiel abzugeben. Dadurch wird der künftige Lehrer schon frühzeitig zu seinem Beruf vorbereitet.

Das vom Schüler abzugebende Urtheil über Anderer Spiel darf aber nicht verletzend oder lobhudelnd sein; was vom Lehrer immer zu rügen wäre, noch darf der Spieler lächerlich gemacht werden.

Bei klassenweisem Unterrichte müssen die Schüler stets beobachtet und beschäftigt werden, denn das schützt am meisten vor Unaufmerksamkeit, sowie ein Blick vom

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Lehrer hinreichen muss, die etwa eingerissene Unruhe oder Unaufmerksamkeit wieder herzustellen.

Ermüden im Spiele zieht auch Unachtsamkeit nach sich, denn mit dem Nachlassen der phisischen Kräfte verlieren auch die geistigen ihre Spannkraft.

Die Erklärungen des Lehrers zeigen Interesse für den Gegenstand, und müssen so viel als möglich solche Fragen vermieden werden, auf die sich nur mit Ja oder Nein antworten lässt; denn diese erzeugen Gedankenlosigkeit, aus welcher wieder Unaufmerksamkeit entsteht.

Bei keinem Gegenstande straft sich Unaufmerksamkeit so, wie beim Klavierspiel, weil dadurch gleich Fehler entstehen, und einmal gespielte Fehler nicht nur immer wiederkehren, sondern auch schwer wieder auszurotten sind.

f) Der Vortrag des Lehrers.

Die Art und Weise, wie der Lehrer den theoretischen Lehrstoff beibringt, kann entweder blos erklärend sein, oder wenn sich die Gelegenheit darbietet, auch in Fragen und Antworten bestehen, oder es können beide Vortragsarten auch abwechselnd erscheinen, je nachdem es der Unterrichtsstoff erlaubt.

Bei dem blos erklärenden Vortrag darf ein zweiter Gegenstand erst dann vorgenommen werden, wenn der erste vollkommen verstanden, begriffen und erlernt ist.

Die Aussprache des Lehrers sei dabei langsam und verständlich. Sie bestehe für Jung und Alt in einfachen Worten ohne Ueberstürzung in der Erklärung.

Sie verrathe nicht Ungeduld, noch sei sie sekant, ärgerlich, verletzend oder zänkisch, sondern ruhig, gelassen, aber bestimmt.

Die Sprache des Lehrers sei melodisch, d. h. es muss ein natürliches Fallen und Steigen der Stimme stattfinden, und nicht alles in ein- und demselben Tone ge-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sprochen werden, wie z. B. manchmal das Lesen bei Schulkindern. Ebenso ist das Einseitige in der Wortauswahl, d. h. gleiche Wort- und Satzfolgen zu vermeiden.

Früheres Durchdenken des vorzutragenden Lehrgegenstandes, ehe derselbe den Schülern mitgetheilt wird, ist nothwendig.

Die Lehrart durch Fragen und Antworten ist, wo sie angewendet werden kann, für den Lehrer wohl die schwierigere, für den Schüler aber beiweitem die vortheilhaftere; indem dadurch bei Letzterem nicht nur das Denkvermögen und die Aufmerksamkeit fortwährend in Thätigkeit erhalten bleibt, und der Gegenstand dadurch sein eigentliches gründliches Erfassen erhält, sondern sie ist auch bei theoretischen Prüfungen von grossem Vortheile, indem sie das ganze Denkvermögen des Schülers, sein ganzes geistiges Auffassen und Wiedergeben darlegt.

Die Schwierigkeit dieser letzteren Lehrart für Lehrer und Schüler veranlasst mich, dieselben hier näher zu besprechen.

g) Die Fragen des Lehrers.

Die Fragen werden deshalb gestellt, um eine Antwort darauf zu erhalten. Soll die Antwort gut sein — vorausgesetzt, dass der Antwortende den betreffenden Gegenstand versteht — so müssen die Worte der Frage den Gegenstand bestimmt erfassen, und keinen Zweifel übrig lassen, was mit derselben eigentlich gemeint sei, oder darauf geantwortet werden solle. Wurde die Frage sicher gestellt, so ist auch eine bestimmte Antwort zu hoffen, aus welcher wieder neue Fragen hergeleitet werden müssen und können.

Alle Worte, die nicht zur Sache gehören, nicht zum Ziele führen, müssen von der Frage ausgeschlossen werden.

Wenn z. B. der Lehrer fragt: Aus welcher Tonart geht dieses prachtvoll ausgestattete Stück? so ist jedenfalls

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

„prachtvoll ausgestattete“ ganz überflüssig, kann sogar von dem eigentlichen Ziele der Frage, wenn der Lehrer die zwei überflüssigen Worte noch obendrein betont ganz ablenken, indem der Schüler statt die Tonart anzugeben die Ausstattung bewundern wird.

Ebenso müssen in der Frage alle dem Schüler unverständlichen Worte vermieden werden, wobei der Lehrer sich immer den Bildungsgrad des Schülers vorstellen muss.

Ebenso muss die Frage alle Worte enthalten, die nothwendig sind, um dieselbe und das Ziel genau zu erkennen.

Wenn z. B. die Frage gestellt wird: Wann soll man Musik lernen? so kann darauf die Antwort verschieden ausfallen. Man kann antworten: Wenn man Zeit hat; bei Tage; bei der Nacht; wenn man nicht gestört ist, u. s. w.

Wäre aber die Frage so gestellt worden: In welchem Alter soll man schon Musik lernen? so hätte darauf schon eine viel bestimmtere Antwort erfolgen können.

Ebenso unbestimmt ist die Frage: Hat die d-Tonleiter zwei Kreuze vorgezeichnet? weil das Wörtchen dur oder moll fehlt, und die Antwort mit Ja oder Nein ausfallen kann.

In der Frage darf nie die Antwort liegen, weil dadurch das Selbstdenken des Schülers abgestumpft wird.

So ist z. B. die Frage: Nicht wahr, die a-Tonleiter hat drei Kreuze vorgezeichnet? deshalb schlecht gestellt, weil ein denkfauler Schüler darauf mit Ja antworten wird. Nur der Denkende wird hinter dieser Frage eine Falle wittern, und wird erst nachdenken, ehe er ja oder nein sagt. Denn nein ist bei dieser Frage ebenso gut wie ja, indem a-moll nicht drei Kreuze vorgezeichnet hat.

Besser schon ist diese Frage: Welche Tonleiter hat drei Kreuze? trotzdem auch diese noch unbestimmt lautet, indem a-dur, fis-moll, sogar auch h-moll — die harmonische Tonleiter — die für diese immer noch unbestimmte

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Frage richtige Antwort sein kann; denn h-moll hat zwei Kreuze Haupt- und ein Kreuz zufällige Erhöhung, und die letztere Antwort wäre bei weitem weniger ungenau, als die Frage selbst, wenn auch ais blosse zufällige Erhöhung und nicht Nebenvorzeichnung ist.

Am allerbestimmtesten würde die Frage lauten: Welche dur-Tonleiter hat drei Kreuze Vorzeichnung? oder: Welche moll-Tonleiter hat drei Kreuze Hauptvorzeichnung?

Wenn ein- und dieselbe Frage öfter hintereinander z. B. an mehrere Schüler gestellt wird, so ist es gut, wenn dazu immer andere Worte benützt werden, weil sich da der Lehrer überzeugen kann, ob die Frage und der Gegenstand genau verstanden ist. Z. B. Frage: Welche Tonart ist mit f-dur parallel? dann so: parallel ist mit f-dur welche Tonart? Oder der Lehrer benütze die erhaltene Antwort als Frage: Welche Tonart ist mit d-moll parallel? oder: Wie viel enthält eine Viertelnote Achtel? Wie viel machen zwei Achtel Viertel? u. s. w.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bei diesen Umdrehen der Frage kann sich der Lehrer am sichersten überzeugen, ob der Gegenstand richtig erfasst und verstanden wurde.

Der Lehrer stelle nie doppelte Fragen auf einmal, weil sie oft verwirrend wirken. Z. B. Wie viele dur-Tonarten gibts für die Schrift und wie viele fürs Ohr? Das sind zwei auf einmal gestellte Fragen, die besser jede für sich allein, besonders für schwächere Schüler gestellt werden.

Ebenso wichtig für die Verständlichkeit und Sinn ist das Betonen des oder der rechten Worte. Z. B. Wenn in der Frage: Warum heissen die fünf Linien das Notensistem? Das Wort das betont wird, so könnte recht gut die Antwort darauf passen: Weil sie nicht der Notensistem heissen. Ebenso unrichtig wäre die Betonung der Zahl fünf, weil die Antwort darauf folgen könnte: Weil nicht sechs dastehen?

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der Hauptaccent muss in dieser Frage auf das Wort Noten — gesetzt werden, und die Antwort darauf ist: Weil auf diesen fünf Linien die Noten geschrieben werden.

h) Die Antworten des Schülers.

Sind schon die Fragen, wenn sie richtig sein sollen, schwer zu stellen, so sind die erhaltenen Antworten von Seite des Lehrers noch schwerer zu behandeln, wenn er sie gut und zweckmässig beurtheilen und benützen will: denn dieselben fallen oft sehr verschieden aus, sie sind manchmal gut und richtig, manchmal falsch und unvollständig, oft erfolgt auch gar keine Antwort.

Der Lehrer muss nun in allen diesen Fällen wissen, was er da zu thun hat, wie er die gute Antwort behandelt, welchen Nutzen er daraus für die neue Frage zieht, was er mit der unvollständigen und unrichtigen anfängt, wie er da seine neue Frage stellen und verändern muss, bei welchem Punkte er anknüpfen soll, um bei der erhaltenen falschen Antwort aus dem Schüler doch die rechte heraus zu bringen.

Es wird von Seite des Lehrers ein sehr intelligenter Kopf, gewandtes Denken, viel Uebung und Praxis verlangt, wenn er im Interesse der Kunst und des Unterrichtes die Fragen gut stellen und die Antworten vortheilhaft ausbeuten will.

Gute und richtige Antworten nehme der Lehrer mit Zufriedenheit und mässigem Lobe auf. Vermuthet er aber, dass diese gute Antwort mehr errathen, als verstanden wurde, so lasse er sich gleich die Ursachen und Gründe davon angeben.

Der Lehrer fordere nie, dass der Schüler die Antwort mit denselben Worten hersage die er (Lehrer) sich denkt, denn indem der Schüler seine eigene Ausdrucksweise gebraucht, ist das ein Zeichen, dass er die Sache gut versteht.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bei durchaus falschen Antworten muss der Lehrer durch geschickte Fragen den Schüler von der Unrichtigkeit derselben überzeugen, und ihn auf den richtigen Weg leiten, nicht aber ungeduldig und unwillig darüber werden.

Da bei falschen Antworten es oft schwer ist zu entscheiden, ob dieselben aus Unkenntniss oder Unachtsamkeit gegeben wurden, so stelle er die Frage noch einmal, oder lasse sich dieselbe vom Schüler wiederholen.

Ist dieselbe aus Unkenntniss erfolgt, so muss ihm entweder der Gegenstand erklärt werden, oder durch weitausholende Fragen der Schüler auf das Rechte gebracht werden. Z. B. Der Lehrer fragt: Welche Tonart hat vier Kreuze vorgezeichnet? und der Schüler antwortet: as-dur. Was sagt diese Antwort dem Lehrer? Sie sagt ihm, dass der Schüler — Aufmerksamkeit vorausgesetzt — entweder die vier Kreuze mit vier Be verwechselt, oder die Tonbenennung von Kreuzen und Be nicht kennt, oder weder die Vorzeichnung von as-dur noch die Vorzeichnung mit vier Kreuzen kennt.

Was hat nun der Lehrer da zu thun?

Er hat sich zuerst zu überzeugen, ob der Schüler die Frage auch verstanden habe. Hat er sie verstanden, so frage er ihn, wie der Ton as in Noten geschrieben wird, weiss er dies, so wird er auch gleich bemerken, dass in der Tonleiter mit Vier-Kreuz-Vorzeichnung kein as ist — wenn er überhaupt die Vorzeichnung der Tonleitern kennt.

Weiss er aber nicht, wie die Note as geschrieben wird, so fehlen ihm die ganzen Vorbegriffe, nicht nur der Tonleitern, sondern sogar der Tonbenennungen und Vorzeichnungen, und es muss ihm das Ganze vom Grunde aus erklärt werden, indem er sich die Namen der Noten, vor welchen Kreuze und Be gesetzt werden, angeben lässt, und von diesen zu der Tonentfernung und Tonleiterbildung übergeht.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Leitet der Lehrer die Fragen gut, so kann aus dem Schüler trotz der Unkenntniss der ganzen Sache durch den hier angeregten Gedankengang blos durch Fragen die rechte Antwort gefolgert werden, was in dem Letzteren das Bewusstsein wachrufen wird, durch eigenes Nachdenken das Rechte gefunden zu haben, und das wird ihn gewiss freuen.

Durch solche falsche Antworten muss der Lehrer, wenn er die Tiefe derselben eingesehen, manchmal an einem Punkt anknüpfen, der mit der zuerst gestellten Frage scheinbar in gar keiner Beziehung steht, und den Schüler doch auf den rechten Weg leitet, wie z. B. die vorigen Fragen: Welche Tonleiter hat vier Kreuze vorgezeichnet? Antwort: Die as-Tonleiter. Frage: Wie wird der Ton a s in Noten geschrieben?

Stellt der Lehrer eine Frage, und es erfolgt gar keine Antwort darauf, so kann Unwissenheit, Schüchternheit, Unaufmerksamkeit oder auch die Ursache darin liegen, dass die Frage vielleicht zu schwer gestellt wurde.

Er stelle die Frage noch einmal, etwas leichter, ermuntere den schüchternen, furchtsamen und beschäme den unachtsamen Schüler, und trachte durch allerlei passende Fragen endlich doch die rechte Antwort heraus zu bringen. Z. B. Der Lehrer fragt, warum hat die d-dur-Tonleiter zwei Kreuze vorgezeichnet? Keine Antwort. Jetzt muss der Lehrer fragen: Welche Tonleiter haben wir (nach der Tonentfernung) als Mustertonleiter aufgestellt. Keine Antwort. Jetzt frage er nach der Tonentfernung — Ganz- und Halbton — erkläre diese nöthigenfalls, schreibe dann das musikalische Alphabet auf, lasse die Tonentfernung der einzelnen Stufen untersuchen, bilde daraus durch Hinzusetzung des achten Tones die c-Tonleiter, stelle dieselbe in Hinsicht der Tonentfernung als Mustertonleiter auf, und lasse dann auf die bekannte Art die g- und d-Tonleiter bilden, und dann die Ursache der Zwei-Kreuz-Vorzeichnung angeben.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Unvollständige Antworten werden durch Gegenfragen ergänzt, sowie bei lächerlichen das Kind mit Schonung behandelt werden muss, besonders, wenn dasselbe weichherzig ist und noch mehr Schüler gegenwärtig sind.

Abgesehen davon, dass der Lehrer nach der lächerlichen Antwort selbst nicht lachen darf, muss er dasselbe auch bei den übrigen Schülern dadurch zu vermeiden suchen, dass er entweder aus der lächerlichen Antwort das Gute herauszieht, oder sich mit schwereren Fragen an die Lachenden wendet, die diese nicht beantworten können.

Bei den Antworten dringe der Lehrer darauf, dass die Frage in der Antwort immer wiederholt wird, weil dadurch die Aufmerksamkeit wach erhalten, und die Frage mit der Antwort als volles Ganze das Wissen ungemein fördert.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zweiter Theil.

Die allgemeine Klavierunterrichts-Methode in Bezug auf pädagogisch-methodische Erfahrungen, Forschungen, Ansichten über Unterricht, erprobte Grundsätze und allgemeine Anordnungen des Klavierunterrichtes u. s. w.

Diese hier im zweiten Theile enthaltenen methodischen Besprechungen lasse ich mit nur geringen Aenderungen in derselben Form und Aufeinanderfolge der Gegenstände folgen, wie ich sie aus den Skizzenbüchern, die ich beim Unterrichte schrieb, bearbeitete.

Eine sistematische Folge derselben ist weder möglich noch nothwendig, weil sie zur allgemeinen Klavierlehrerbildung gehören, zu jener Lehrerbildung, die als Ganzes wirkt und schafft.

Ein aufmerksames Studium dieser hier enthaltenen methodischen Erfahrungen und Ansichten wird umsomehr nothwendig sein, weil sich dadurch dem denkenden Lehrer bei der praktischen Anwendung noch andere Gesichtspunkte öffnen werden, nach denen er seinen Unterricht erweitern und wirksamer ertheilen kann.

Guter Fingersatz (Applikatur).

Auf das Angewöhnen eines guten Fingersatzes, der einen Theil der Grundbasis des Gelingens ausmacht, verwende der Lehrer die grösste Sorgfalt.

Jedes Unrichtige in demselben, jedes Störende, wodurch das Gelingen und die Sicherheit der betreffenden Stelle beeinflusst werden könnte, muss genau und wenn

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nothwendig so lange korrigirt und geübt werden, bis die Fehler verschwunden sind.

Spielarten, die einer Tonleiter, Akkordzerlegung oder einer andern mit feststehendem Fingersatz versehenen Uebung entnommen sind, müssen auch mit dem schon erlernten Fingersatz gespielt werden, wenn nicht vielleicht andere Gründe für eine Abänderung sprechen.

Um einen guten Fingersatz zu erhalten, müssen die Uebungen meiner Schule, hauptsächlich die Grundspielarten, sehr gut eingeübt werden, bis dieselben ganz Eigenthum der Finger geworden sind.

Ein angewöhnter schlechter Fingersatz ist nur mit grosser Anstrengung zu verbessern, denn immer wieder kehrt die alte Gewohnheit zurück. Selbst wenn man das betreffende Tonstück mehrere Monate oder noch länger nicht spielt, so vergisst der Finger den schlechten Fingersatz nicht, sondern bringt denselben immer wieder zum Vorschein.

Das sicherste Mittel demselben entgegenzuarbeiten, (und darauf kann der Schüler nicht oft genug aufmerksam gemacht werden) ist, dass gleich beim erstenmal Durchspielen des Stückes der richtige und gute Fingersatz gesucht und genommen werde.

Muss aber ein falscher Fingersatz verbessert werden, so ist die betreffende Stelle ganz langsam, und so oft hintereinander mit dem rechten Fingersatz und ganzer Aufmerksamkeit zu üben, bis der Fehler eben nicht mehr vorhanden ist, was nöthigenfalls unter Aufsicht des Lehrers zu geschehen hat.

Sehr vortheilhaft ist, wenn der Lehrer das vom Schüler zu Spielende auswendig weiss, damit er immer auf Fingersatz und Mechanik achten kann.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Fingersatz suchen.

Bei jenen Stellen, wo in Bezug auf Fingersatz einige Schwierigkeit vorhanden, derselbe aber nicht vorgeschrieben, und sich auch nicht auf eine vorhergegangene Uebung bezieht, ist genau zu untersuchen, welcher anzuwenden und welcher der beste wäre.

Sehr vortheilhaft ist, der Schüler suche selbst den Fingersatz und wähle, wenn er vielleicht mehrere gefunden, nach Angabe des Lehrers, den Besten daraus. Doch gebe der Lehrer immer die Ursache an, warum dieser oder jener Fingersatz besser sei. Durch dieses Selbstsuchen des Fingersatzes wird das Urtheil des Schülers geschärft und die Selbstständigkeit desselben angebahnt.

Ueberhaupt muss der Schüler schon zeitig angehalten werden, über sein und anderer Spiel oder gearbeitete Theorie u. s. w. sein eigenes Urtheil, das aber vom Lehrer, wenn nöthig, zu korrigiren ist, abzugeben.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vorgeschriebener Fingersatz.

Der Schüler muss aufmerksam gemacht werden, dass dort, wo Fingersatz geschrieben steht, derselbe auch genau genommen werden muss, weil er oft der einzig gute ist.

Jedenfalls hat der Lehrer, ehe das betreffende Tonstück zur Uebung gelangt, dasselbe zu untersuchen, ob auch der etwa vorgeschriebene Fingersatz wirklich gut ist, wo im Verneinungsfall ein besserer geschrieben werden muss.

Viel vorgeschriebener Fingersatz.

Hier möchte ich bemerken, dass viel vorgeschriebener Fingersatz höchst verderblich auf den Schüler wirkt, indem dadurch das Notenlesen nicht nur sehr erschwert, sondern auch das Nachdenken über Fingersatz dabei ganz aufhört, und das Ganze nur so mechanisch, ohne viel weitern Nutzen für die Folge heruntergehaspelt wird.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es ist besonders bei Tonstücken älterer Ausgaben von Herz, Hünter u. s. w. oft schauerlich viel Fingersatz geschrieben. Keine Note ohne Ziffer, oft sogar doppelt. Der Schüler weiss da nicht, soll er erst die Ziffer oder die Note, die Taste oder den Finger anschauen, soll er erst über Eintheilung nachdenken, oder gar den zweiten darüber geschriebenen Fingersatz bewundern.

Denn gewöhnlich sind solche Schüler, mit denen man dergleichen „Studien“ durchspielt, — Pardon — durchübt, ohne jede Schulung, so dass ihre Augen im steten Wechsel bald die Noten, bald die Finger, bald wieder die Ziffern ansehen, und über lauter Hinauf- und Heruntersehen weder oben noch unten etwas treffen.

Nur bei fingersatzschwierigen Stellen ist es nothwendig, dass hie und da eine Ziffer steht, die dann aber auch die entscheidende sein muss, weil sie zur Darnachrichtung und als Anhaltspunkt dienen muss.

Hie und da eine Fingersatzziffer, wenn nothwendig, stört das Notenlesen nicht, und kann doch der richtige Wegweiser sein.

Mir ist schon oft der Vorwurf gemacht worden, dass meine Klavierschule zu wenig Fingersatz enthält. Daraut erwiedere ich auch hier:

Durch die ganze Vorbereitungsschule von der dritten Abtheilung angefangen ist in den Themen die Spielart der vorhergegangenen Uebung enthalten. Nun enthält aber die Uebung den nöthigen Fingersatz, wozu braucht derselbe noch bei den Themen zu stehen?

Sind die Uebungen gut erlernt — und das sollen sie ja — so ist der Schüler bei Anwendung der Spielart nicht in Verlegenheit, den rechten Fingersatz zu finden. Dort aber, wo die Uebung nicht angewendet, ist auch, wo nothwendig, Fingersatz geschrieben, jedoch nur so viel, dass dem Schüler und Lehrer immer noch zu denken übrig bleibt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ist für ein „besonderes Genie“ mehr Fingersatz nöthig, so kann immer noch welcher hingeschrieben werden.

Mehrfacher Fingersatz.

Da, wo bei einer Stelle mehrerlei Fingersatz angegeben ist, oder angegeben werden kann, ohne dass einer davon besser als der andere wäre, kann der genommen werden, der sich entweder auf eine schon bekannte Uebung bezieht, oder sich auch für das schnelle Tempo eignet. Denn ein ganz guter Fingersatz fürs langsame Tempo ist oft nicht fürs schnelle zu verwenden. Z. B. ist bei der Tonwiederholung (siehe I. Band, 3. Abtheilung, Seite 3—10 meiner praktischen Klavierschule) bei langsamer Tonfolge der Fingerwechsel nicht nothwendig, weil man da den Ton mit ein- und demselben Finger auch ganz gut herausbringt, was bei schneller Tonwiederholung aber nicht der Fall ist, wo dann die Finger gewechselt werden müssen, weil bei gleichem Fingersatz der Anschlag versagt.

Deshalb muss der Schüler auch bei langsamer Tonwiederholung gewöhnt werden, den Finger zu wechseln, weil dies eine Vorübung fürs schnelle Tempo ist.

Nicht auf die Finger sehen.

Das Auge des Spielers muss schon von der ersten Lektion an daran gewöhnt werden, nur auf die Noten, nicht aber auf die Finger zu sehen, da die letzteren die Tasten durch das Denken des Spielers suchen und finden müssen.

Hat der Finger den schulgemässen, gebundenen Anschlag, wird dabei die nöthige Ruhe an Hand und Arm beobachtet, so dass nur der Anschlagfinger die sichtbare Bewegung ist, so sucht sich derselbe mit Hilfe des Denkens die Tasten ebenso sicher, als mit den Augen.

Dieses sichere Tastenfinden lernt der Finger aber nur beim Legatospiel; das Staccato muss seine Tastentreff-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sicherheit im ersteren schon erlernt haben, wenn es gelingen soll.

Eine Ausnahme von diesem Nichtaufdiefingersehen muss bei grösseren Sprüngen stattfinden, wo das Auge manchmal einen Blick auf die Tasten, wegen der Treffsicherheit, werfen muss.

Aufgaben geben.

Nicht so leicht ist es, jedem Schüler die Aufgaben, die ihm angemessen, zu geben, so, dass er in der zum Ueben bestimmten Zeit vollauf beschäftigt und mit denselben doch auch nicht überlastet ist; dass dieselben seiner Fassungsgabe angemessen, nicht zu leicht und nicht zu schwer seien.

Talentlose mit Aufgaben quälen, die ihrem Auffassen zu schwer, talentvolle mit technisch unwichtigen, geistlosen Kompositionen beschäftigen, an denen weder Geist noch Finger etwas erlernen können ist ein verfehltes Unterrichtsprincip, und kann nur Verkehrtes hervorbringen.

Sowohl die Anzahl der Aufgaben, als auch der Inhalt derselben, muss der Individualität des Schülers entsprechen.

Als Hauptprincip beim Aufgabengeben kann gelten, dass nur so viele gegeben werden, als der Schüler im Stande ist, vollkommen zu erlernen. Wenig Aufgabe, aber diese ganz vollenden. Vielerlei zu üben anfangen, ohne dasselbe ausüben zu können, ist ein gefehltes Unternehmen.

Aufgaben üben.

Der Lehrer bestimme den Schüler genau, wie er bei seinem Alleinlernen die Aufgaben zu üben habe. Er mache ihn auf alles aufmerksam was zum Ueben gehört, nämlich, ob die betreffende Aufgabe ganz oder stückweise gelernt, welche schwierigeren Stellen allein bis zum vollen Können geübt werden sollen, damit sich dieselben mit den leich-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

teren ausgleichen, wie schnell oder langsam er das Tempo zu nehmen hat, mache ihn Gewissenhaftigkeit zur Pflicht, gewöhne ihn daran, gehe selbst beim Unterrichte als gewissenhaftes Beispiel voran, und lasse nicht eher nach, bis die Aufgabe in seinem Sinne erlernt ist.

Je gewissenhafter die Aufgaben gelernt werden, je weniger Plage hat der Lehrer mit einem solchen Schüler, und desto schneller und grösser ist natürlich auch der Fortschritt.

Dieses Princip behalte der Lehrer stets im Auge und leite auch den Unterricht darnach.

Der Lehrer ordne an, dass der Schüler eine gleichmässige Uebung bei seinem Lernen beobachte, d. h. nicht einen Tag viel, den andern wieder wenig oder gar nicht übe, und dass seine Anordnungen auch befolgt werden: denn selbst vieles Ueben nützt nur dann, wenn dabei auch eine gleichmässige Zeitvertheilung beobachtet wird.

Sehr gut dürfte es sein, der Schüler wähle sich Vor- und Nachmittag eine bestimmte Zeit, wo täglich die Aufgaben studirt werden, und lasse sich durch nichts davon abbringen.

Von weiterem Vortheil ist, er übe erst die mechanischen Studien als: fünf Töne, Tonleitern, Akkordzerlegungen, Etuden zuerst, und zwar nach dieser hier gegebenen Ordnung, weil diese Uebungen, da sie nichts weniger als unterhaltend sind, die frischeste Kraft beanspruchen.

Beim guten Ueben dürfen nicht blos die Finger das Richtige spielen, das Ganze muss auch vom Verstand und musikalischen Gefühl geleitet werden. Das blosse Herunterspielen der Noten nützt nur den Fingern, die dann bei einer ähnlichen Anwendung gerade so unbehilflich sind, wie früher.

Das gleichzeitige Durchdenken des Uebungsstoffes, das ins Gefühl Aufnehmen, das geistige Dabeisein und

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Durcharbeiten gibt dem Ueben erst den wahren Nutzen, und bildet rasch und sicher den guten Musiker.

Wie lange der Schüler üben muss, bis er die erhaltenen Aufgaben fertig geübt hat, lässt sich nicht genau bestimmen, weil dies von der Art und Weise des Uebens und vom Talente abhängt.

Manche Schüler werden früher, andere wieder später damit fertig, wieder andere bringen es damit nie zu einem rechten Fertigsein, trotz vielen Uebens, weil ihnen das Talent, d. i. entweder die günstigen Hände oder die Geistesgaben fehlen.

Sollten diese letzteren das Klavierspiel nicht vielleicht ganz aufgeben?

Für die Kunst wäre es jedenfalls vortheilhafter, solche Genie's nicht zu besitzen; allein unsere höhere Ausbildung verlangt einmal musikalische Kenntnisse, daher sind derlei Unberufene nicht gänzlich zurückzuweisen, und zwar des geistigen und pekuniären Verdienstes wegen, welche beide der Lehrer nicht entbehren kann.

Was das geistige Verdienst des Lehrers betrifft, so ist es wirklich gar nicht schwer, mit einem fleissig sein müssenden talentvollen Schüler, wenn der Lehrer nur nicht ganz auf dem Kopfe gefallen ist, vorwärts zu kommen.

Verdienste aber lassen sich bei untalentirten — natürlich nicht gänzlich talentlosen — sammeln, da kann der Lehrer zeigen, was er zu leisten im Stande ist.

Aus Schülern, die man sich auswählen und zum Ueben zwingen kann, gute Spieler zu bilden, ist gar keine Kunst.

Aber auch des pekuniären Verdienstes wegen muss der Lehrer sich mit talentlosen Schülern befassen, denn möchte mancher Klavierlehrer seine untalentirten alle aufgeben, es würden nicht viele mehr übrig bleiben. Nur

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ist es da Pflicht des Lehrers den Eltern diese Talentlosigkeit nicht zu verheimlichen, besonders, wenn das Klavierspiel zum Brodstudium erlernt wird, wenn der Schüler Lehrer werden soll.

Im letzteren Falle sind es vorzüglich die geistigen Anlagen, die eminent sein müssen; denn was kann ein kopfloser Lehrer lehren?

Die Aufgaben müssen immer ganz vollkommen erlernt werden, sowohl was das Tempo, die Technik, als auch den Vertrag betrifft; denn nur ein tüchtiges Durchüben kürzt die Uebungszeit ab, und jedes Tonstück nützt nur dann vollkommen, wenn es der Schüler vollkommen eingeübt hat.

Der Fortschritt liegt in der guten Durchübung. Vollendet aber ist eine Aufgabe nur dann, wenn sie nicht einmal — das könnte blosser Zufall sein — sondern immer gelingt, d. h. immer ohne Fehler gespielt werden kann.

Der Lehrer dringe nun darauf, dass die Aufgaben immer vollendet, dass keine rückständig bleibe, dass nicht aus Mangel an Ausübung der Fortschritt und die Geläufigkeit gehemmt werden.

Die Aufgaben, die nicht gut durchgeübt werden, haben dem Spieler nur wenig genützt, und daher kommt es auch, dass es eine Menge Klavierspieler gibt, die alle möglichen Tonstücke schon gespielt, ohne auch nur ein einziges, oder auch nur einige Takte davon gut spielen zu können, weil sie eben gespielt, aber nicht geübt haben.

Je mehr die Tonstücke und Uebungen durchgeübt und ihrer Vollendung nahe gebracht werden, desto weniger ist zur Ausbildung Uebungsmaterial nothwendig. (Natürlich nur bis zu einer gewissen Gränze, da die Ausbildung vielerlei Material nothwendig hat.)

Umgekehrt, je weniger das Uebungsmaterial durchgeübt wird, eine desto grössere Zahl von Uebungen, Etuden,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sonaten u. s. w. müssen vorgenommen werden, ohne jedoch das Resultat des tüchtigen Ausübens zu erreichen, da das Ganze sich mehr dem Blattspiel nähert.

„Ja, das Ausüben ist langweilig!“ seufzen die Faulen und — Talentvollen.

Durch aufmerksames, gewissenhaftes Ueben lohnt sich jede Minute, wie auch mit sehr viel Zeitverlust, wenn das Ueben nachlässig betrieben wird, gar nichts erlernt werden kann.

Der Schüler gewöhne sich daran, während der Zeit des Uebens das Klavierspiel als Hauptsache zu betrachten, und gebe sich derselben mit ganzer Seele hin, dann wird er auch mit Nutzen üben. Diese Ansicht müssen auch die Eltern theilen.

Wird dasselbe aber nur als Nebensache betrieben — obgleich es für den Beruf des Schülers nur Nebensache ist — so wird sich bald Nachlässigkeit einschleichen, mit der man es nur schwer vorwärts bringt. Der Schüler muss eben den ernstlichen Willen haben, im Klavierspiel Tüchtiges zu erlernen, und dabei von den Eltern unterstützt werden.

Der Lehrer muss mit den Eltern in Bezug auf Unterricht und Aufgabenüben immer im Einverständniss sein, nicht, dass die Kinder, wenn sie ihre Aufgaben nicht arbeiten, in ihrem Nichtsthun von den Eltern unterstützt oder doch nicht zum Lernen angehalten werden, wo dann der Unterricht resultatlos bleibt.

Zu diesem Behufe führe der Lehrer für jede Lektion einen Klassenausweis, wo die neue Aufgabe, die schon erlernte, und die Fortschrittsklasse der letzteren eingetragen ist, und sorge dafür, dass die Eltern — vielleicht durch Unterschrift — Einsicht davon nehmen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erhält der Schüler eine neue Aufgabe, so erkläre der Lehrer davon nur das darin vorkommende Neue, noch Unverständliche, überlasse aber das andere vollständig dem Schüler zum Einüben, der dadurch zum Nachdenken gezwungen ist.

Fortwährend schon Bekanntes erklären, verwöhnt den Schüler, der dadurch ganz unselbstständig wird.

Nicht nur muss jede Uebung der Schule gut, bis zur Sicherheit eingeübt werden, es gibt darunter auch welche, die selbst dann noch studirt werden müssen, wenn sie schon vollkommen sicher und fehlerlos gespielt werden, um dadurch den beabsichtigten Nutzen, Weichheit, Geschmeidigkeit, Kraft und Elasticität im Anschlag und Geläufigkeit zu erreichen.

Zu diesen gehören unter andern die Tonleitern, Akkordzerlegungen u. s. w. (Das weitere enthält die spezielle Klavierunterrichts-Methode.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bei Beurtheilung der vorgespielten Aufgabe, d. h. der schon erlernten, gehe der Lehrer gewissenhaft zu Werke, übersehe keinen Fehler, und verbessere Alles bis ins Kleinste. Ist der Lehrer bei der Beurtheilung oberflächlich, so wird der Schüler seine Aufgaben auch oberflächlich erlernen.

Wie der Lehrer den Schüler gewöhnt, so hat er ihn.

Hatte der Schüler viel Aufgabe zum Ueben, so braucht sich der Lehrer dieselbe, besonders wenn es an Zeit mangelt, nicht ganz, sondern nur das Wichtigste davon vorspielen zu lassen.

Will der Lehrer wissen, wie gut der Schüler seine Aufgaben geübt hat, so lasse er sich dieselben ein- oder zweimal ohne das geringste Dazwischenreden vorspielen, und verbessere erst dann die Fehler.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dem Schüler kann nicht oft genug gesagt werden, dass die neue Aufgabe beim ersten Durchspielen ganz langsam, wenn nothwendig, mit einer Hand allein, mit vollster Aufmerksamkeit und genauer Beobachtung alles Vorkommenden durchgespielt werden muss. Ist das Ganze langsam sicher erfasst, so kann nach und nach das Tempo etwas schneller genommen werden, aber doch nicht so schnell, dass Fehler entstehen. Und so wird durch fortwährendes Zugeben im Tempo unter voller Reinheit des Ganzen das vorgeschriebene Tempo erreicht werden.

Trifft der Schüler beim Vorspielen seine Aufgaben nicht, so ist zu untersuchen, warum er sie nicht trifft, ob er sie vielleicht nicht verstanden, nicht gelernt, ob sie für ihn zu schwer waren, oder ob Schüchternheit oder Aengstlichkeit, oder die Unlust für das zu Uebende die Ursache ist.

Ist die Aufgabe nicht verstanden, so muss sie nochmals erklärt werden, wurde sie nicht gelernt, weil sie zu schwer war, so ist sie, wenn die Schwierigkeiten für jetzt unübersteiglich sind, für einige Zeit auf die Seite zu legen.

Eben so ist es mit Tonstücken, die schon durch längere Zeit geübt werden, ohne dass ein Vollenden damit erreicht werden kann. Man lege solche Stücke, da ein noch längeres Abmühen keinen Nutzen mehr bringt, auf die Seite.

Auch mit Stücken, die der Schüler mit Widerwillen, Antipathie übt, hat es ein gleiches Bewandtniss. Mit solchen ist es am besten, sie auf eine Weise zu beseitigen, die den Schüler nicht seinen Willen merken lässt. Ein mit Lust geübtes Stück nützt und fördert mehr, als eines, das widersteht.

Dabei ist es aber nicht nothwendig, dass man zu allerlei italienischen Opernkram oder seichten Salonstücken

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

seine Zuflucht nimmt, die, wenn sie auch immer einen Nutzen abwerfen, doch den musikalischen Geschmack für Besseres und Edleres verderben.

Eine Ausnahme ist aber mit den klassischen Opernmelodien, wenn sie gut arrangirt sind, zu machen, sie bilden, so wie die Oper selbst, den Geschmack und das Gefühl. Nur darf man sie, da sie grösstentheils weniger instruktiv sind, beim Ueben seltener bringen.

Ist dem Schüler ein sehr nutzbringendes Stück widerlich, so kann dasselbe entweder für später aufgehoben, oder nur das Wichtigste davon genommen, oder auch etwas Angenehmes daneben zum Ueben gegeben werden. Auf diese Weise ist schon so manches Nützliche durchgesetzt worden.

Will der Lehrer wissen, wie viel oder wie gut der Schüler seine Aufgabe studiren wird, so lasse er sich dieselbe, wenn er sie aufgibt, erst einmal mit beiden Händen durchspielen, um bei der nächsten Lektion, wo diese Aufgabe als gelernt vorgespielt wird, den Grad des Uebens besser bemessen zu können.

Sonst genügt, wenn er die zu gebende Aufgabe nur mit jeder Hand allein, wenn etwas Neues darin vorkommen sollte, durchspielen lässt.

Aus dem Vorspielen der Aufgabe muss der Lehrer schliessen, wie viel neue Aufgabe zu geben ist.

Von besonderer Wichtigkeit ist, dass der Schüler seine Aufgaben allein, ohne andere Hilfe lernt, weil dadurch die so nothwendige Selbstständigkeit des Schülers erreicht wird.

Bei diesen Alleinüben ist der Schüler sehr davon zu überzeugen, dass Weiterspielen nicht auch Weiterkommen im Können ist, dass der Fortschritt erst dann stattfindet,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wenn die Schwierigkeiten oder schwere Stellen durch Ueben bewältigt werden.

Besonders hat der Schüler mit Ruhe und ohne Aufregung zu üben. Langsames, besonnenes Ueben führt immer, überstürztes unachtsames Lernen aber nie zum Ziel.

Die Aufgabe des Klavierlehrers ist und kann nur sein, dafür zu sorgen, dass der Schüler das zu Uebende genau versteht und schulgemäss spielt, und selbst für das kann er nur verantwortlich gemacht werden, wenn der Schüler seine Anordnungen befolgt.

Das eigentliche Ueben, Lernen, das Fortschreiten im Spiel und die Entwicklung in demselben ist Sache des Schülers.

Uebt er viel, wird er viel können; übt er wenig, wird er wenig, übt er nichts, wird er nichts können.

Man sollte kaum glauben, dass es heute noch erwachsene Leute, Eltern gibt, die diese Logik nicht verstehen, die in der geistigen Entwicklung noch so weit zurück sind, dass sie nicht einsehen, dass selbst der beste Lehrer bei einem Schüler, der nichts übt, so viel wie nichts wirken kann.

Andererseits aber ist es wieder Aufgabe des Lehrers, im Schüler den rechten Eifer zum Ueben zu wecken. Wer das nicht auf pädagogische Weise oder durch einen hellen Vernunftblick kann, der verdient nicht den Namen Lehrer, denn das „Musslernen“ ist ordinäre Arbeit.

Je mehr Fleiss der Schüler entwickelt, desto weniger Unterricht braucht er — natürlich hat das seine Gränzen, da zum Klavierspiellernen immer ein Lehrer sein muss — und umgekehrt, je weniger fleissig er ist, desto mehr muss

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der Lehrer bei ihm sitzen, wenn aus seinem Spiel etwas werden soll.

Kommt der Schüler beim Einstudiren von Uebungen, Etuden, Sonaten u. s. w. auf eine schwierige Stelle, so muss diese ganz allein geübt werden, wenn nothwendig, sogar mit jeder Hand allein, ohne Takteintheilung, sehr langsam, mit den richtigen Fingersatz.

Ist der Fingersatz gefunden und die Stelle geht mit diesem sicher, so kann der Takt hinzutreten, und zuletzt beide Hände genommen werden.

Liegt die Schwierigkeit in dem unausgebildeten Gelenk oder in dem ungleichen Anschlag der Finger, so muss die betreffende Stelle ebenfalls so lange geübt werden, z. B. als tägliche Uebung, bis das Rechte erreicht ist. Geht die Stelle dann, so muss sie wegen dem Zusammenhang mit dem Vorhergehenden und Nachfolgenden nochmals geübt werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es gibt Schwierigkeiten, die öfter als einmal erlernt sein wollen, ehe sie in den Fingern halten bleiben. Sie sind oft an einem Tage erlernt, und gehen den andern doch wieder nicht.

Verzweifeln möchte manchmal der Spieler, und doch: Nicht auslassen, zwingt Alles.

Werden solche Stellen nicht so geübt, werden die Schwierigkeiten mit den leichteren Stellen nur so durchgespielt, so gehen wohl die leichteren, nicht aber die schwereren, das Stück oder die Uebung u. dgl. wird nie vollendet, wird vielmehr, weil es nie geht, dem Schüler oder Spieler langweilig, und wird, ohne genützt zu haben, auf die Seite gelegt.

Diesem Langweiligwerden kann einerseits entgegen getreten werden, wenn das Stück partienweise, oder Satz-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

oder Seitenweise, wie es eben passt, studirt wird. Dadurch behält es immer den Reiz der Neuheit.

Der Schüler merke sich wohl: Wer keine Schwierigkeit lernt, wird keine spielen können. Nur wer muthig sie bekämpft, d. h. übt, wird das Ziel erreichen.

Der Schüler muss die Herrschaft über seine Finger dadurch beweisen, dass er den ernstlichen und festen Willen und die Ausdauer zum Ueben hat, so lange, bis der Finger die betreffende Schwierigkeit bemeistert.

Und warum sollte der Mensch nicht einmal Herr seiner Finger sein?

Aber fortwährendes Ueben von Schwierigkeiten stumpft ab, sowie immer leichte Aufgaben im Fortschritt aufhalten. Daher ist ein logischer sistematischer Unterrichtsgang immer noch vom Lehrer zu prüfen, ob er für den Schüler angemessen ist.

Die Schwierigkeiten sind bei ein- und demselben Stücke bei verschiedenen Schülern öfter andere, je nach der Ausbildung der Gelenke, der erlangten Fertigkeit und geistigen Auffassung.

Beim Vorspielen beginne der Schüler ein Tonstück nur in demjenigen Tempo, in welchem er es ohne Fehler durchspielen kann. Das schnelle Spiel der leichten, und das langsame Spiel der schweren Stellen ist ganz falsch, verwerflich und störend. Erst müssen die Schwierigkeiten erlernt sein, ehe ein Stück als „fertig“ betrachtet und ganz durch- oder vorgespielt werden kann.

Das öftere Durchspielen eines Tonstückes nützt nur dann vollkommen, wenn es ohne Fehler gespielt werden kann.

Bekommt der Schüler ein Stück zum Ueben, das z. B. zum Vorspielen bestimmt ist, zu dessen Durchführung seine technischen Fertigkeiten jedoch nicht auslangen —

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

was nach guten Unterrichts-Principien aber nicht sein soll — so muss er beim Einstudiren desselben sehr vorsichtig zu Werke gehen, und besonders das vorgeschriebene Tempo nicht zu früh schnell nehmen.

Sehr vortheilhaft bei solchen überlegenen Stücken ist, dieselben, nachdem das vorgeschriebene Tempo schon bald erreicht, wieder ganz langsam durchzuspielen, denn dieses Langsamkönnen ist der Probirstein des Schnell- und Gutkönnens.

Geht das schon schnell gespielte Stück langsam nicht mehr sicher und gut, so ist der Schüler damit bei jenem Punkte angekommen, wo dasselbe weder schnell noch langsam mehr gehen wird, wo die Klarheit des Spiels bald einem Ueberstürzen Platz machen wird.

Ein solches fertiggespieltes Stück auch nur ein einziges Mal im Tempo übereilt, verdirbt für immer dasselbe, und der Schüler thut dann am besten, wenn er ein solches Stück für lange Zeit bei Seite legt.

Besonders gefährlich mit solchen überschweren Stücken ist's, wenn dieselben für Produktionen bestimmt, und vor denselben öfter in schnellem Tempo durchgespielt werden. Da bekommt das Publikum gewöhnlich ein ganz verputztes Stück zu hören.

Daher spiele der Schüler vor jeder Produktion sein Stück auch einigemale ganz langsam durch, und gelingt es da, so geht er nicht nur mit dem Bewusstsein zur Produktion, dass er dasselbe gut kann, sondern die Finger haben dasselbe auch sicher.

Mit diesen Produktionsstücken ist es eine eigene Sache. Nicht nur ist da dem Schüler, um ja nur recht glänzen zu können, kein Stück schwer genug, sondern auch die Eltern und viele Lehrer huldigen dieser Ansicht.

Nur recht schwere Stücke von Bach, Beethoven, Liszt, Thalberg, und frägt man, wie lange der Schüler schon Klavier lernt, so hört man: zwei, drei Jahre.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Stehlen solche Lehrer den Eltern das Geld nicht gleichsam aus der Tasche? Wie können solche Stücke bei solcher Fingerausbildung selbst bei den fleissigsten Schülern zur Geltung kommen? Blamirt sich da der Lehrer sammt Schüler nicht vor jedem Sachverständigen? Sind solche gänzlich unreifen Früchte, statt Aufmunterung, nicht vielmehr Entmuthigung, indem solche schlecht vorgetragenen Stücke nur die traurigsten Eindrücke hinterlassen müssen? Sind solche Lehrer unter den schlechten nicht die schlechtesten?

Man nehme zum Vorspielen Stücke, die der Schüler sehr gut bewältigen kann, die ihm gar keine Schwierigkeit bieten, er wird sie sehr gut spielen — wenn er überhaupt schulgemäss spielen kann — die Stücke kommen zu voller Geltung, der Schüler wird sie ohne das geringste Trema vorspielen, und sein Spielen wird ihm zehnmal mehr Ehre einbringen, als wenn er grosse Stücke elendiglich herunterleiert.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die natürliche Folge von dem Zufrühspielen schwerer Stücke ist nicht nur Zeitverlust, sondern auch Unvollkommenheit, welche letztere manchen Schüler für immer eigen bleibt.

Bei Produktionen von Klavierschülern ist in erster Linie der geregelte gute Unterricht, der schulgemässe Anschlag, überhaupt das schulgemässe Spiel in Betracht zu ziehen und zu beurtheilen, nicht aber die Geläufigkeit! Durch das gutgeschulte Spiel empfiehlt sich Lehrer und Schüler, nicht aber dadurch, dass die Schüler mit schlechter Mechanik einige Stücke — herunterleiern, die vom Publikum bewundert, von guten und sachverständigen Klavierlehrern verurtheilt werden müssen, weil in diesem Spiel nicht der Keim der Fortbildung, nicht die Möglichkeit des Fortschrittes liegt.

Ebenso sind Produktionen, die nur Talente vorführen, für die Kritik und für diejenigen, die denselben Unter-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

richt benützen wollen, verwerflich; denn an Talenten kann man nicht die Kraft des Lehrers finden, weil, wenn der Lehrer nur nicht gerade ein Strohmann ist, sich dieselben in den meisten und wichtigsten Fällen von selbst herausarbeiten.

Diese Talente, die so zur Schau herumgeschleppt werden, sind oft der Sündenbock eines schlechten Unterrichtes, der Messias, der für die Sünden des Lehrers Verzeihung bringen soll.

Fehlerhaftes Spiel.

Das fehlerhafte Spiel ist eigentlich nicht nur ganz unnöthig, sondern kann auch leicht vermieden werden. Hat der Lehrer dafür gesorgt, dass der Schüler alles, was er spielen soll, genau versteht — und das ist ja die Aufgabe des Lehrers —; ist dem Schüler alles klar, ist er nirgends im Zweifel, versteht er das zu Uebende, und verwendet er zum Ueben die nöthige Vorsicht, Aufmerksamkeit und Gewissenhaftigkeit: so ist es eine reine Unmöglichkeit, dass beim Spiele Fehler entstehen können, vorausgesetzt, dass das zu Uebende den Kenntnissen des Schülers angemessen ist, und derselbe das Tempo seinem Können unterordnet.

Dass aber die Bedingnisse des Ohnefehlerspielens nicht eingehalten werden können, dass es eben eine Unmöglichkeit ist, die Aufmerksamkeit in der nöthigen Spannung zu erhalten, ist selbstverständlich, und es gibt keinen Klavierspieler, der nicht in seiner Lernzeit, oder auch nach derselben Fehler gemacht hätte, die Virtuosen nicht ausgenommen. Nur ist es eben nicht leicht, dieselben so zu verbergen, dass sie nicht gar zu auffällig hervortreten.

Die meisten Fehler machen: 1. diejenigen Spieler, die ihres feurigen Temperamentes halber sich fortreissen lassen und sich nicht beherrschen können, und 2. die Unachtsamen. Bei den Ersteren ist es verzeihlich, bei den Letzteren sträflich.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Hitzige Temperamente sind anfangs nicht im Stande mit der nöthigen Ruhe Jemandem vorzuspielen, sie überstürzen Alles, und wenn sie ihr Tonstück noch so gut eingeübt haben. Im Moment dieses überstürzten Spielens sind sie nicht Herr ihrer Gedanken, alles ist wirr durcheinander, sie sehen beim Spiel keine Noten, hören nichts als ihre Fehler, die sie immer noch verwirrter machen, und haben nur den oder die Zuhörer im Gedanken.

Bei solchen Spielern muss die Wahl der Vorspielstücke sehr sorgfältig getroffen werden, die unter allen Umständen nicht zu schwer sein dürfen, dass die Angst vor Fehlern nicht Platzgreifen kann. Oefteres Vorspielen leichterer, gut einstudirter Stücke, die vollkommen gelingen, wird sie ruhiger und sicherer machen, und sie werden nach und nach wieder Herr ihrer selbst.

Dieses Falschspielen oder Danebengreifen — wie man es heissen will — beim öffentlichen Spiel, ist, besonders, wenn es die ersten Versuche im Vorspielen sind, von grossem moralischen Nachtheil für den Spieler, indem derselbe durch solches Missglücken bei seinem weiteren öffentlichen Vorspielen aus lauter Besorgniss, er könnte wieder fehlen, in Angst geräth, die der sicherste Weg zum Falschspielen ist.

Wie oben bemerkt, öfteres Vorspielen gut einstudirter Stücke dürfte diese Aengstlichkeit etwas beheben, wenn sich der Spieler über die Erinnerung hinwegsetzen kann.

Für Produktionen ist Folgendes wohl zu beachten: Der Schüler spiele nur (ihm) leichtere, gut einstudirte Tonstücke, bewahre dabei die nöthige Ruhe und Fassung und hüte sich vor Zerstreuung! Auch das Instrument, auf dem er spielt, muss für ihm in Betreff des Anschlages nicht fremd sein. Derselbe darf weder zu schwer noch zu leicht, und der Tastenniederdruck weder zu tief noch zu hoch, als der Schüler gewöhnt ist, sein.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Beim Vorspielen der Aufgaben entsteht die Angst auch manchmal deshalb, weil der Schüler das Bewusstsein hat, die eigentlichen schwereren Stellen nicht genugsam ausgeübt zu haben. Und da hört man oft: Wenn ich meine Aufgaben vorspiele, so habe ich Angst, und da fehle ich immer.

Da muss dem Schüler gesagt werden, dass er die Fehler nur bei jenen Stellen macht (und dort auch nur Angst hat), die nicht genugsam geübt worden sind, dass er die leichteren oder gut ausgeübten Stellen ganz gut und in Folge dessen auch ohne Angst spielt, dass diese Angst eigentlich weiter nichts als ein unruhiges, nichtbefriedigtes, mahnendes Gewissen ist, die verschwindet, wenn die Aufgabe vollkommen geübt ist.

„Ja, beim Ueben ist Alles gut gegangen, nur wenn ich die Aufgabe vorspiele mache ich Fehler.“ Das ist gewöhnlich eine leere Ausrede, um sich reinzuwaschen, und das schlechte Ueben zu verdecken. Der Schüler hat da in den meisten Fällen seine Aufgabe so gedankenlos und zerstreut geübt, dass er die Fehler gar nicht gehört hat.

Auf solche Reden hat der Lehrer gar kein Gewicht zu legen, sondern dem Schüler begreiflich zu machen, dass er seine Aufgabe gerade so kann, als er sie erlernt hat, nicht besser, nicht schlechter!

Das mit sich selbst zufrieden sein, das „Es geht schon“ ist in den meisten Fällen eine verkehrte, manchmal absichtlich entstellte Ansicht des Schülers, wo er entweder mit schlechterem Gelingen sich zufrieden stellt, meinend, dadurch weiterer Bemühung enthoben zu sein, oder durch einmaliges zufälliges Gelingen sich einbildet, er kann das Ganze schon mit Sicherheit.

Von diesen Ansichten, von diesem Bequemsein muss der Schüler geheilt werden. Er darf sich nur dann zufriedenstellen, wenn das Stück nicht einmal, das ist nur

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zufall, sondern zehnmal hintereinander ohne Fehler gespielt werden kann.

Oft kommt das fehlerhafte Spiel auch von Zerstreutheit, und man trifft Schüler, denen, man könnte sagen, dieselbe angeboren ist.

Sie können sich selbst bei Ermahnungen nur auf Augenblicke sammeln, und kaum ist dieselbe vorüber, geht gleich wieder das alte Drüberhinüber von vorne an.

Mit solchen Schülern ist es eine Höllenqual, die grösste Aufopferung vermag oft nicht, sie auf besseren Weg zu bringen. Dieselben mit dem Klavierspielen ganz aufhören lassen, ist das Allerbeste.

Wird der Unterricht bei solchen Kopflosen aber durchaus gewünscht, so rathe ich anfangs einen dem Schüler leichteren, fasslicheren und übersichtlicheren Uebungsstoff zu wählen, damit das Bischen Kopf seine Kräfte mehr konzentriren kann.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sträflich sind die aus Leichtsinn Zerstreuten; ihre Zahl ist gross. Grösstentheils sind es die Verzogenen, an keine Anstrengung gewöhnten, liederlichen Schüler.

Auch falsche Behandlung von Seite des Lehrers ist oft Ursache. Das Kind verliert da die Lust zum Spiel, und wird natürlicherweise nachlässig und zerstreut, daher das falsche Spiel.

Auch zu grosse Schwierigkeiten, und umgekehrt für lernlustige Kinder zu geringe Anstrengung oder vermeintliches zu langsames Vorwärtskommen erzeugen Unlust, Unaufmerksamkeit und Zerstreutheit, und dadurch falsches Spiel.

Fehler aus Faulheit und Nachlässigkeit begangen, müssen eine ernste Rüge erhalten und bei Wiederholungen Strenge angewendet werden.

Ist Bosheit, Ungezogenheit, Störrigkeit die Ursache, so sind nebst fühlbarer Abneigung auch die Eltern davon zu verständigen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Entstehen die Fehler aus Unfähigkeit oder angeborner Schwäche, so ist Beharrlichkeit, Theilnahme, Mutheinsprechen und Geduld nothwendig.

Sind sie aus momentaner Laune entstanden, so spreche der Lehrer darüber seinen Abscheu aus.

Es ist nicht leicht für den Lehrer, die wahre Ursache all dieser Uebel zu erforschen, noch schwerer aber sie gründlich zu beseitigen.

Nur grosser moralischer Einfluss auf Eltern und Schüler, verbunden mit konsequenter fester Durchführung, Selbstverleugnung und Hingebung dürften Abhilfe verschaffen.

Nicht jeder Fehler braucht gleich oder überhaupt verbessert zu werden. Manchmal bestehen die Fehler in blossem Danebengreifen, das bei der Wiederholung des Stückes nicht mehr vorkommt, oder es war eine kleine Unachtsamkeit des Spielers die Ursache davon.

Solche zufällige Fehler brauchen nicht verbessert zu werden, vorausgesetzt, wenn sie sich bei ein- und derselben Stelle nicht mehr wiederholen. Wiederholen sie sich, so sind sie nicht mehr zufällige, sondern schon angewöhnte Fehler, die jedenfalls verbessert werden müssen.

Fehler, die aus Unkenntnis, Nichtverständnis oder liederlicher Uebung entstanden, sind zu korrigiren, genau zu untersuchen und ihr Wiedererscheinen mit aller Gewissenhaftigkeit zu verhindern, denn eingewurzelte Fehler sind zuletzt gar nicht mehr zu beseitigen.

Der Lehrer verbessere die Fehler aber nicht während des Spieles, sondern lasse dem Schüler entweder das Ganze durch, oder doch bis zu einem gewissen Absatze, wo entweder Pausen sind, oder die Melodie, oder Figur beider Hände einen Ruhepunkt hat, spielen. Denn wird der Schüler, besonders bei schon etwas geläufigem Spiele

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

während einer fortzuspielenden Figur gestört, so lernt er durch öfteres fortgesetztes Unterbrechen Stottern im Spiele.

Auch Dreinreden während des Spieles, wenn es dem Schüler stört, ist zu vermeiden, weil die Aufmerksamkeit dadurch abgelenkt wird, oder derselbe darauf gar nicht Acht gibt.

Hat der Schüler aber im Spiele diejenige Stelle erreicht, wo eine Unterbrechung ohne nachtheilige Folgen stattfinden kann, so kann er auf das gefehlte Spiel aufmerksam gemacht werden.

Findet der Schüler den Fehler selbst, so ist's gut, findet er ihn nicht, so muss die betreffende Stelle öfter und langsam gespielt werden; findet er ihn auch da nicht, so kann die Hand, wo sich derselbe befindet, benannt werden, oder der Lehrer sage, dass im Fingersatz, im Oktavenfach, in der Eintheilung u. s. w. der Fehler ist.

War der Fehler durch völlige Unkenntniss der Sache entstanden, so müssen natürlich die nöthigen Erklärungen eintreten, war es Zerstreutheit, so wird durch dieses Verfahren der Schüler zum Aufmerken und Denken angeregt.

Haben sich Fehler schon festgesetzt, so lasse der Lehrer dieselbe Stelle gleich recht oft mit der Verbesserung durchüben, das Letztere besonders, wenn der Schüler bei seinem Alleinüben nicht mit der gehörigen Gewissenhaftigkeit vorgeht.

Auch sind solche Stellen, um den Schüler beim Alleinüben darauf mehr aufmerksam zu machen, nöthigenfalls mit einem Bleistiftzeichen zu versehen.

Durch solche lang eingespielte Fehler, die dem Spieler zuletzt, wenn sie auch die härtesten Dissonanzen enthalten, gar nicht mehr unrein oder falsch klingen, wird am

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sichersten der gute musikalische Gehörsinn anfangs irregeführt, zuletzt verdorben.

Wegen einem Fehler vielleicht das ganze Stück wieder vom Anfang durchspielen, ist nicht nur nicht nothwendig, sondern zweckwidrig, weil mit Zeitverlust verbunden, da der Fehler dadurch nicht verbessert wird.

Selbstverständlich kann der Fehler auch gleich verbessert werden, wenn der Schüler etwa dabei stecken geblieben ist, oder das Spiel selbst unterbrochen hat. Für die Folgezeit muss er aber angehalten werden, trotz gemachten Fehlers fortzuspielen, damit er nicht stottern lerne.

Dieses Nichtstehenbleiben beim Fehler sei besonders für das Blattspiel gesagt, da dort die Versuchung zu häufig vorkommt.

Dem Schüler ist begreiflich zu machen, dass durch das Aussetzen des Spieles bei einem Fehler deren zwei entstehen, weil auch dadurch der Takt gestört wird.

Der Lehrer frage manchmal nach vorgespielter Aufgabe (ob dieselbe nun fehlerhaft oder gut vorgespielt war), um das Urtheil des Schülers, lasse sich die Fehler, die der Schüler gemacht haben will, angeben, oder wenn der Letztere fehlerlos gespielt zu haben angibt, die Aufgabe noch einmal vorspielen, wo dann die Fehler vom Lehrer bei jedem Fall anzugeben sind.

Das mehrmalige Anschlagen einer nur einmal geschriebenen Note ist nicht zu gestatten, weil es nicht nur fehlerhaft, sondern am meisten die Stücke verunstaltet. Es gibt Schüler, die, sobald sie nicht weiter spielen können, den letzten Ton so oft anschlagen, bis ihnen der nächste einfällt, was seinen Grund entweder in der Gewohnheit oder in zu schnellem Tempo hat.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das Gegenmittel ist, der Lehrer lasse das Tempo langsamer nehmen, und solche Stellen so oft hintereinander spielen, bis keine Unterbrechung oder Tonwiederholung mehr vorkommt.

Der Lehrer gestatte den Eltern oder anderen Personen, wenn sie beim Unterricht gegenwärtig sind, während des Spieles das Dreinreden nicht, weil die Ersteren, wenn sie dadurch eine Strenge ausüben wollen, den Kindern Angst und Beklommenheit, die Letzteren aber Störung verursachen, wodurch Spielfehler entstehen müssen.

Jede, auch die geringste Störung muss sowohl beim Unterricht als auch beim Alleinüben des Schülers beseitigt werden.

Da jedes Falschspielen auch seine Ursache hat, so muss sorgfältig untersucht werden, wo der Fehler war, wie er entstanden ist, und wie er verbessert werden kann.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der Lehrer nehme sich in Acht gespielte Fehler zu übergehen, denn bemerkt dies der Schüler, so ist nicht nur das Zutrauen, sondern der Letztere selbst für ihn verloren.

Der Lehrer mache es dem Schüler zur Pflicht, auf die gemachten Fehler selbst zu achten, und dann zu sagen, worin dieselben bestehen. Das kann sowohl der spielende als zuhörende Schüler thun, schärft ungemein die Aufmerksamkeit und das Urtheil, und lässt am leichtesten erkennen, welcher Schüler ein gutes Gehör, scharfe Urtheilskraft, und somit das rechte Zeug zu einem Lehrer hat.

Es muss darauf hingearbeitet werden, dass gleichartige Fehler z. B. das fortwährende zu wenig Legato- oder Staccatospielen, unrichtiges Punktiren, Fehler in der Handhaltung, und dergleichen Sachen mehr, wenn sie

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

schon einmal verbessert sind, nicht immer wieder kehren. Denn es ist für Schüler und Lehrer lästig, immer wieder dasselbe zu verbessern.

Selbstverständlich ist, dass der Lehrer auf derjenigen Gegenstand, in welchem der Schüler am schwächsten ist, z. B. Unsicherheit in der Eintheilung oder Fingersatz, schwach im Notenlesen u. s. w., das meiste Gewicht, den meisten Werth legen muss, damit sich das Ganze ausgleicht.

Klassifikation der Aufgaben.

Der Lehrer beurtheile bei der Klassifikation den Schüler und seine Leistungen immer gerecht. Es gibt Lehrer, die im Klassenausweis den Schüler für die erlernte Aufgabe besser klassifiziren, als er es verdient.

Eine noch sehr fehlerhafte Aufgabe wird als befriedigend, eine ziemlich zufriedenstellende als vorzüglich erklärt, und hat der Schüler einmal seine Aufgabe wirklich vorzüglich erlernt, so gibt es nach den früheren Bezeichnungsgraden für ihn keine Belobung mehr, und mancher Schüler dürfte sich besinnen, seine Aufgabe bis zu jener Stufe zu üben, für die der Lehrer keine Klassenbezeichnung mehr hat.

Die verdiente Klasse — mündlich oder schriftlich — wohlwollend aber bestimmt und nach Verdienst in einem strengen oder milden Ton, je nach der Beschaffenheit des Schülers und der Aufgabe, unparteiisch für Jeden, das ist die rechte Klassifikation.

Zu grosse Nachsichtigkeit oder Strenge von Seite des Lehrers verfehlt grösstentheils das Ziel; es wird damit, wenn oft wiederholt, gewöhnlich das Entgegengesetzte erzielt.

Warum soll der Schüler seine Aufgabe – so raisonniren die Letzteren — gut lernen, wenn er schon mit schlechtem Ueben belobt wird, oder gute Klassen bekommt? Und

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

täuschen kann man damit auch Niemandem, wenigstens nicht auf lange.

Ebenso verfehlt ist die Klassifikation, wenn der Schüler für gutes Lernen eine weniger gute Klasse erhält, da ihn dies muthlos macht, und das gute Lernen vereitelt!

Freilich soll die Klassifikation des Lernens nicht die rechte Triebfeder sein, allein ein grosser Theil der Schüler, wenn die Klassen von den Eltern unnachsichtig kontrollirt werden, richten sich darnach.

Es gibt wohl eine aufmunternde oder beschämende Klassifikation; wo im ersten Falle der Lehrer, um den Schüler anzueifern, eine bessere, oder, wenn der Letztere hätte mehr lernen können, eine schlechtere Klasse, als verdient, zutheilt, und die, wenn am rechten Ort und Zeit angewendet, manchmal Besserung erzielt, allein solche Ausnahmsfälle dürfen nur selten eintreten, sonst verfehlen auch sie ihr Ziel.

Nachsicht in der Klassifikation ist jedenfalls bei jenen Schülern nothwendig, die zwar fleissig und auch den guten Willen zeigen, wegen Mangel an Talent es aber zu keiner recht befriedigenden Stufe bringen können.

Unnachsichtig, manchmal, wenn es räthlich, mit etwas weniger als verdient, müssen jene klassifizirt werden, die Talent haben, im Ueben aber bequem sind.

Wie schon gesagt, das Unverdiente darf nur selten kommen, sonst werden die Schüler dadurch stützig.

Der Lehrer.

Der Lehrer muss seinen Schülern vis-à-vis immer ein freundlich ernstes Benehmen zeigen.

Fortwährende Freundlichkeit ohne ernsten Hintergrund wird misbraucht, und fortwährender Ernst erzeugt Schüchternheit, Zurückgezogenheit oder gar Abneigung und Abscheu.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das Verhältniss des Lehrers zum Schüler muss offen, aufrichtig, wohlmeinend und gerade sein. Von Seite des Lehrers ein liebevoller Ernst, von Seite des Schülers Zuneigung, Achtung — das letztere entsteht, wenn der Schüler weiss, er hat einen tüchtigen, gerechten und wohlwollenden Lehrer — das ist das rechte Verhältniss zwischen beiden.

Ist der Lehrer aber unfreundlich, rauh, wortkarg, pedantisch, steif, finster, verdrossen in Rede und Benehmen, — wodurch junge Gemüther am meisten abgeschreckt werden — wird der Unterricht so ertheilt, dass er den Schülern kein Vergnügen macht, so wird das Spiel den Letzteren nicht freuen und er wird allerlei Mittel und Wege ersinnen, selbst die Lüge und Verleumdung nicht scheuen, um sich von dieser Unannehmlichkeit zu befreien.

Gewöhnlich erzählen die Kinder den Eltern von der Klavierlektion und vom Lehrer. Wird nun dem Schüler das Klavierspiel durch die obige Behandlung lästig und widrig gemacht, und derselbe will es los werden, so wird er nicht säumen, allerlei vorzubringen, was er unter anderen Verhältnissen nicht sagen würde; er wird seine Zuflucht zu Klatschereien, Verdächtigungen und üblen Nachrede gegen den Lehrer nehmen. Vernünftige Eltern überzeugen sich jedenfalls von der Wahrheit, andere, wenig vernünftige glauben unbedingt den Kindern; die Sache wird verbreitet und bringt den ganz unschuldigen Lehrer in üblen Ruf.

Der Lehrer sei sehr vorsichtig in seinen Reden, besonders Mädchen gegenüber. Er überlege erst jedes Wort, das er sagen will, vermeide alles Zweideutige und richte auch sein Benehmen darnach ein.

Der Lehrer muss in allen seinen Thun und Lassen, in Reden und Schweigen Methode besitzen. Reden darf er

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nur so viel, als nothwendig ist, um die Aufgaben zu verbessern, neue zu geben, und die Thätigkeit des Schülers anzuspornen. Aber die Worte, die er spricht, müssen Gewicht haben, jedes muss seine Wirkung thun, die Sache muss von der rechten Seite getroffen und in demjenigen Ton gesprochen sein, der für den Schüler der geeignete ist.

Eine sistematische Folge muss das Reden insofern haben, als genau erwogen werden muss, ob der Schüler so oder so viel, oder morgen mehr oder weniger davon braucht, oder ob eine Steigerung oder ein Zurückhalten besser wäre.

Auch in seinem Thun und Lassen gegenüber dem Schüler muss Methode liegen. Sein Benehmen muss für jeden Schüler angemessen, im klassenweisen Unterricht für einzelne weder zurücksetzend, noch bevorzugend sein. Er darf heute nicht vielleicht den sehr Freundlichen, morgen ohne Ursache wieder den Mürrischen oder Verdrossenen spielen. Dort, wo Strenge nothwendig, muss er zur rechten Zeit wieder, ohne es viel merken zu lassen, durch Güte dasselbe Ziel zu erreichen suchen. Er ändere sein Benehmen nach Bedürfniss; bleibe sich aber konsequent, wenn er dadurch sein Ziel zu erreichen weiss.

Sogar im Schweigen des Lehrers muss Methode liegen. Zur rechten Zeit das Rechte reden, oder zur rechten Zeit schweigen ist von grossem Einfluss auf den Schüler, wenn der Lehrer das Gemüthsleben desselben genau kennt.

Sieht ein weichherziger Schüler selbst ein, dass er gefehlt, so wird ihn ein ferneres Vorhalten seiner Fehler jedenfalls noch gedrückter stimmen, was sogar in Verzagtheit und Muthlosigkeit übergehen kann, wenn der Lehrer mit noch mehr Nachdruck die Fehler korrigirt und vermieden wissen will. Solche Schüler brauchen zum Lernen nicht immer angehalten zu werden, ihr gutes Gemüth und Ehrgeiz sagt es ihnen, dass sie ohne weiteres Lehrerreden üben werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Schweigen oder nur gelinde Andeutungen der Fehler — insofern die letzteren vom Schüler selbst korrigirt werden können — sind hier angezeigt.

Anders verhält es sich aber, wenn der Schüler, bewusst seiner mangelhaft gelernten Aufgabe thut (und das kommt sehr häufig vor), als hätte er dieselbe vollkommen erlernt und gut vorgespielt. Da ist ein nachdrückliches, ernstes Aufmerksammachen nothwendig, und im Wiederholungsfall stark zu rügen.

Es gibt Lehrer, die beim Unterricht den blossen Beobachter spielen, ohne sich viel um das Verbessern oder Gute und Unvollkommene des Spieles zu kümmern.

Dass solche Lehrer, und wären sie die Besten in ihrem Fache, vor einem schlechten Lehrer nicht viel voraus haben, ist begreiflich, spielt doch der Schüler bei Beiden fehlerhaft.

Sträflich aber ist nur der gute Lehrer, der aus Trägheit das Schlechte erzielt, während der schlechte Lehrer gerne das Fehlerhafte seines Unterrichtes vermeiden möchte, wenn er wüsste, dass es schlecht ist, oder das bessere verstünde.

Trotzdem sie beide das Schlechte erzielen, so ist doch in wissenschaftlicher Beziehung dem Trägen der Vorzug einzuräumen, weil sein Wollen eben das Gute schaffen kann, wozu dem Andern die Befähigung fehlt.

Damit ist aber nicht gesagt, dass ein guter Lehrer, um sich über das Spiel seines Schülers zu informiren, um über weitere Mittel und Wege während des Spieles desselben zu berathschlagen, um aus seinem Spiel das Fehlerhafte, das Gute zu neuen methodischen Projekten zu gewinnen, dass ein guter Lehrer nicht auch oft den blossen Beobachter zu spielen gezwungen ist! Der Lehrer ist der Arzt, der die besten Heilmittel nur bei der Beobachtung des Kranken vorschreiben kann. Der glückliche Gedanke

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der Eingebung im Moment der Beobachtung trifft oft das Rechte.

Es ist diess das Denken des Lehrers und der Hauptbeweggrund dieses Denkens ist der Schüler.

Der Schüler eben macht den Lehrer erst vollständig. Gäbe es keinen Schüler — ob gut oder schlecht — so wäre eine Lehrerausbildung unmöglich.

Daher ist im methodischen Lehrkurs die Uebungsschule von besonderer Wichtigkeit.

Eine Hauptaufgabe für den Lehrer ist, dass er nicht nur den Schüler beaufsichtigt, sondern auch sich selbst in seinen Reden, Thun und Lassen u. s. w., ob nämlich alles so ist, wie es sein soll, kontrollirt, dadurch wird sein Unterricht erst veredelt und musterhaft.

Oefter kommt es vor, dass Schüler gegen Sprache, Geberde, Benehmen des Lehrers eine unüberwindliche Antipathie haben, wo das Lernen dann auch gleich Null ist. In einem solchen Falle ist es jedenfalls besser, der Lehrer gibt die Lektion auf, wodurch er sich die Eigenschaft eines aufrichtigen, gewissenhaften Lehrers sichert.

Auch lernen die Kinder bei einem Lehrer manchmal lieber als bei einem andern. Die Ursache liegt oft darin, dass der Eine in seinem Aeussern etwas Abstossendes, Widerliches, der Andere etwas Sympathisches, Einnehmendes hat.

Eine schon oft ventilirte Frage ist, welche Ausbildungsstufe beim Klavierspiel die wichtigste ist, ob der Anfangsunterricht, die mittlere oder höchste Ausbildung.

Jede dieser drei Ausbildungsstufen braucht tüchtige Lehrer, die tüchtigsten aber unstreitbar der Anfangsunterricht, da das ganze weitere Spiel von der guten Grundlage abhängt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ist der Grund schlecht gelegt, so ist eine mittlere und höchste Ausbildung so lange unmöglich, bis derselbe verbessert ist.

Daher ist der Anfangsunterricht, da in ihm der ganze Bau des Klavierspieles in seiner ganzen Ausdehnung und Umfang theoretisch wie praktisch angelegt und vorbereitet wird, der wichtigste und verlangt unbedingt gute Lehrer.*)

Sind die Vorbereitungsstudien durch längere Zeit gut erlernt, so kann ein schlechterer Lehrer, der etwa den Unterricht fortzusetzen hat, weniger Schaden anrichten. Umgekehrt aber kann ein guter Lehrer einen schlechten Unterricht nicht fortsetzen, wenn er denselben zuvor nicht verbessert hat.

Es ist eine höchst irrige Ansicht, wenn behauptet wird, für den Anfangsunterricht ist jeder Lehrer gut. Allerdings ist derselbe einfacher und übersichtlicher in seinen Formen, als die späteren grösseren Uebungen, allein er schliesst die wichtigsten Gegenstände des Klavierspiels in sich, von denen alles weitere Spiel abhängt, daher: Für den Anfangsunterricht die tüchtigsten Lehrer!

Woran erkennt man einen guten, musikalisch allseitig gebildeten Klavierlehrer?

Diese Frage ist weder mit ein paar Worten, noch überhaupt vollständig, besonders, was das „musikalisch allseitig gebildet“ anbelangt, zu beantworten.

Unter einen musikalisch allseitig gebildeten Klavierlehrer verstehe ich jenen, der nicht nur das Klavierspiel bis zur Virtuosität erlernt — die dazu nothwendige musikalische Theorie inbegriffen — sondern den Unterricht

---

*) Er ist aber auch der anstrengendste, wenn gut ertheilt, der am wenigsten für das Ohr berechnete, und was das Traurigste ist, der schlechtest gezahlte. Daher übernehmen Klavierlehrer so ungern Anfänger. Der Ausbildungsunterricht ist nicht nur gut gezahlt, ohne Mühe, sondern verschafft den Meister einen — wenn auch nur halbverdienten — Namen. Bei einem guten Klavierspieler sollte man eigentlich nicht fragen, wer hat die Ausbildung, sondern, wer hat den Anfangsunterricht gelehrt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

selbst als vollendeter Methodiker musterhaft nach einem vollkommenen Sistem von der ersten Lektion bis zur höchsten Ausbildung ertheilen kann.

So ein Lehrer existirt noch nicht!

Einfach deshalb, weil: 1. ein vollständiges Klavierunterrichts-Princip, woran er sich hätte heranbilden können, auch noch nicht existirt; 2. weil die Virtuosen mehr Spieler als Methodiker sind, indem ihnen das Durchgreifende des ganzen Anfangsunterrichtes fehlt, da sie sich mit denselben gar nicht abgeben, und 3. weil die tüchtigen Methodiker wieder keine Spieler sind, das zur Virtuosenausbildung unumgänglich nothwendig ist.

Jeder Klavierlehrer hat daher einseitige Unterrichtsbildung, wiewohl diese einseitigen Richtungen oft mit tüchtigen Kräften versehen sind.

Es ist auch nicht nothwendig, dass ein einzelner Lehrer das ganze Riesengebäude des Klavierunterrichtes in Spiel und Methode als meistergiltig in sich vollendet hat.

Genügt einer dem Anfang und der mittleren Ausbildung, der andere der Virtuosenbildung, so hat jeder genug gethan und auch genug Aufgabe vor sich.

Die Frage zu beantworten, welcher Klavierlehrer nach seiner Richtung hin ein guter genannt werden kann, kann nur von tüchtigen Klavierlehrern, nicht aber von blossen Spielern oder anderen Musikern beantwortet werden; denn nur wirklich tüchtige Fachmänner und Methodiker wissen, was zu einem guten Unterricht alles nothwendig ist, und können daher auch nur einzig und allein ein richtiges Urtheil über guten Unterricht abgeben.

Nicht das geläufige, schulgemässe oder virtuose Spiel des Lehrers allein, sondern mit diesen verbunden die Methode der Beibringung des Unterrichtsstoffes kenntzeichnet und vollendet denselben.

Zunächst ist ein guter Lehrer an seinen Schülern zu erkennen, insofern die Letzteren ihm folgsam waren. Ob

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die Schüler nun blosse Anfänger, schon weiter vorgeschritten oder ganz ausgebildet sind, bleibt sich ganz gleich.

Haben dieselben ein streng schulgemässes Spiel, verbunden mit den theoretischen Kenntnissen, ist der Uebungsstoff der der besseren Richtung, so kann der Lehrer als ein guter bezeichnet werden.

Beim guten Klavierunterricht handelt es sich nicht darum, ob der Schüler diese oder jene Stücke beim Lehrer übt, sondern darum, ob er auch nach seiner Ausbildungsstufe im Stande ist, dieselben ohne mühselige Einwerkelei zu erlernen.

Ohne alle Rücksicht muss ein guter Klavierlehrer sein festes Ziel in Bezug des Unterrichtsstoffes vor Augen haben und auch konsequent durchführen.

Durch einen einseitigen Unterricht kann man mit dem Schüler — natürlich nur für Nichtsachverständige — schnell täuschende Erfolge erzielen, es lassen sich schnell einige Stückeln und sonstiges Zeug einstudiren, das beim rechten Lichte betrachtet, weder einen Werth noch Nutzen für den Schüler hat. Besonders das vierhändige Spiel wird von dergleichen Lehrern zu Täuschungen benützt und die Eltern sind stolz darauf, dass ihr Kind nach kaum vierzehntägigem Unterricht schon vierhändig spielt.

Jeder gute und gewissenhafte Lehrer wird solche leere und nichtsnützende Effekthascherei verschmähen, er wird seinen wissenschaftlichen Weg verfolgen, unbekümmert um Schwindel und Trug.

Häufentlich kommt es vor, dass Eltern vom Klavierlehrer fordern, er soll für das anzuhoffende Resultat des Unterrichtes garantiren.

Solche Eltern müssen über das Unterrichtswesen, über die Anforderungen die der gute Unterricht an den Schüler stellt, aufgeklärt werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Garantirt kann nur dann werden, d. h. der Lehrer kann nur dann für den Erfolg des Unterrichtes einstehen, wenn der Schüler das nöthige Talent, Folgsamkeit und Fleiss besitzt. Das Talent lässt sich aber beim Probespiel nicht vollständig ermitteln und erkennen, ebensowenig der Fleiss voraussehen.

Daher lasse sich der Lehrer auf eine Garantie seines Unterrichtes nur erst nach längerer Uebungszeit ein, wo er den Schüler genau kennen gelernt hat.

Der Lehrer muss den ganzen theoretisch-praktischen Uebungsstoff genau kennen; denn, was man Anderen beibringen will, muss man vorher selbst genau verstehen. Jedoch sind Selbstkennen und Anderen Beibringen zwei verschiedene Dinge. Für den Lehrer ist es daher rathsam, dass er den vorzutragenden Lehrstoff vor der Lektion erst überdenkt, in welche Fragen er denselben zergliedert, wie er Alles deutlich vortragen werde, wie er verkehrte Antworten auf eine geschickte Weise durch Gegenfragen wieder richtig stelle, so dass der Schüler die rechte Antwort geben muss u. s. w.

Eine Schwindelei ist dahinter, wenn Lehrer sagen, sie bringen ihre Schüler im Spiel schnell vorwärts. In was besteht dieses schnelle Vorwärtsbringen? Entweder in einseitigem Unterricht oder in blossem Stückelspielen, wo in beiden Fällen die Eltern die Betrogenen sind.

Ein bei Lehrern oft vorkommender Fehler ist, dass sie jede, oft die geringste Kleinigkeit von klassischen Komponisten üben lassen. Oft sind dies Sachen, auf die der Komponist selbst nicht den geringsten Werth legte, und die auch auf keine Seite hin von fühlbarem Nutzen für den Schüler sind; allein der Lehrer besteht darauf, dieselben müssen geübt werden, obgleich er selbst nach

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

einiger Zeit einsieht, dass dafür etwas Besseres hätte geübt werden können, und sie für immer bei Seite legt.

Häufig, ja sogar bei den meisten Lehrern, findet man das Herumparadiren mit Modestücken, die zu allem Andern eher, als zum Unterricht passen. Jeder ordentliche Lehrer wird dergleichen Lockspeisen und Speichelleckereien verschmähen, und seine Schüler an eine kernige Kost gewöhnen.

Wenn der Schüler bei einem neuen Lehrer gleich anfangs wirkliche, gute Fortschritte macht, so war der frühere Lehrer nicht schlecht; denn wäre sein Unterricht schlecht gewesen, so könnte der neue Lehrer nicht plötzlich Erfolge erzielen, ausgenommen, wenn nicht etwa durch blosses Stückspielen Nichtsachverständige irregeleitet werden.

War der Unterricht eines früheren Lehrers nicht gut, so kann ein neuer, guter, schulgemäss ertheilter Unterricht nicht gleich, sondern erst nach längerer Zeit Resultate erzielen, die aber weniger fürs Ohr als für Sachverständige sein werden. Erst muss der Lehrer mit dem Schüler, mit dem Erfolg des angewandten Unterrichtes zufrieden sein, ehe daran gedacht werden kann, für den Zuhörer etwas zu thun. Nichteingeweihten, Nichtsachverständigen wird sogar ein solcher Verbesserungs - Unterricht noch schlechter vorkommen, weil ihre Ohren weniger zu hören bekommen, und ihr Verstand — nichts sieht!

Ehe der Lehrer einen solchen Verbesserungs - Unterricht übernimmt, wird es gut sein, den Eltern über den verputzten Zögling erst reinen Wein einzuschenken. Es muss ihnen gesagt werden, auf welche Weise das Gute angestrebt und erreicht werden könnte, dass es Zeit, Mühe und Geduld von beiden Seiten kosten wird, ehe der Schüler das Schlechte vergessen und das Rechte sich angeeignet haben wird.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erklären die Eltern sich damit einverstanden, so übernehme er den Schüler, machen sie Einwendungen oder Vorschriften, so beginne er lieber den Unterricht gar nicht.

Zu mir sind Eltern gekommen, die voll freudiger Hoffnung endlich einmal einen guten Lehrer getroffen zu haben, mir im Voraus versprachen, alles zu thun, was ich in Bezug auf Unterricht anordnen werde, wie sie aber von Tonleiter, Etuden und Sonaten spielen hörten — mit der Mechanik verbessern, waren sie einverstanden — wie ich ihnen sagte, so und so muss geübt werden, sind sie wieder ihrer Wege gegangen.

Solche Leute glauben, ein guter Lehrer kann — ohne Hinzuthun des Schülers — Wunder wirken.

Selbstständigkeit des Schülers.

Der Lehrer gewöhne den Schüler, z. B. bei Noteneintheilungen, Fingersatz u. s. w., an Nachdenken, d. h. er sage ihm nicht Alles mechanisch vor. Selbst bei ganz neuem Unterrichtsstoff lasse er, wenn es thunlich ist, den Schüler durch Anschauungen, Beurtheilungen u. s. w. seine Ansichten aussprechen, die, wenn sie falsch sind, natürlich verbessert werden müssen.

Durch dieses Selbstnachdenken wird beim Schüler immer neues Interesse geweckt, das mechanische, gänzlich nutzlose Nachsprechen vermieden, die Aufmerksamkeit rege erhalten, die so nothwendige Selbstständigkeit erreicht, und der Unterricht für den Lehrer ungemein erleichtert.

Beurtheilung anderer Schüler.

Hat der Lehrer über andere Schüler ein Urtheil zu fällen, so verurtheile er nicht immer, wenn dasselbe ungünstig ist, den Unterricht, d. h. den Lehrer, denn die Kinder sind häufig unfolgsam, widerspänstig, störrig und folgen oft selbst ihren Eltern nicht.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Solche verzogene Kinder, die selbst auf die Ermahnungen der Eltern nichts geben, achten auch gewöhnlich auf den Lehrer nicht. Wie soll der Letztere da für einen guten Erfolg einstehen können? Selbst die beste Leitung und grösste Aufopferung kann bei solchen verzogenen, unfolgsamen Kindern nichts Ordentliches ausrichten.

Ist da der Lehrer zu verurtheilen, wenn solche Schüler nichts leisten? Gewiss nicht!

Dem Lehrer ist nur dann die Schuld zuzuschreiben, wenn der Schüler Talent und Fleiss hat, und dennoch schlecht spielt. *)

Der Lehrer lege sehr viel Gewicht auf den vom Schüler vernachlässigten Uebungsstoff, besonders, wenn derselbe von besonderem Nutzen ist. Er gebe da in keinem Punkte nach, wende Strenge, Güte an, nur um den Schüler zu vermögen, die Aufgabe durchzuüben. **)

---

*) Den höchsten Grad von Kinder-Verziehen, der mir je vorgekommen ist, hat eine reiche Familie — eigentlich nur die Mutter (der Vater war im Hause einer Null gleich) — an ihrem einzigen Kind, einem siebenjährigen Knaben geleistet. Der Knabe konnte thun, was er wollte, und er that es auch. Er schlug in den Zimmern alles zusammen, Spiegel, Uhren, Fenster, Geräthe, kurz alles. Seinen Vater hiess er altes Luder, altes klapperndes Gespenst, du bist für die Mutter nichts mehr nutz, und andere höchst unmoralische Sachen, die sich hier gar nicht wiedergeben lassen, mehr. Ging er mit seiner Mutter spazieren, so kam es nicht selten vor, dass er dieselbe an einen Spagat band, sie mit einem Stock schlug, und wie ein Thier vor sich her trieb. „Das Kind versteht es halt noch nicht besser“, sagte sie. Dienstboten wurden keine gehalten, sondern nur eine alte Wärterin, „damit ja das Kind nichts Unmoralisches höre.“

Ich glaube bei so einer Erziehung hört doch gewiss jeder Unterricht auf.

**) Ich hatte einmal eine — so ziemlich verzogene — Schülerin, die besonders gegen Tonleiter- und Etudenspiel Antipathie hatte, und auf mich, wenn ich auf das Ueben derselben drang, immer ärgerlich ward, mir zum Trotz dieselben so schlecht herunterleierte, dass es eine Schande zum Anhören und Ansehen war, wenn ich auch die Nützlichkeit derselben bei jeder Gelegenheit hervorhob. Machte ich sie da aufmerksam

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wenn der Schüler auch gegen andere zur Uebung bestimmte Tonstücke einen unbezwingbaren Widerwillen hat, soll in solchen Fällen der Lehrer nachgeben und dieselben auf die Seite legen? Im allgemeinen angenommen, Nein! Jedoch können Fälle vorkommen, wo das stattfinden kann, wenn das zu Spielende entweder keinen besonderen Nutzen für den Schüler hat, und durch etwas Besseres ersetzt werden kann, oder wenn es den Fähigkeiten des Schülers nicht entspricht. Nur leite der Lehrer die Sache so ein, als habe eigentlich er selbst den Anlass zur Beseitigung gegeben.

Laut Zählen.

Laut zählen muss der Schüler deshalb, weil sich der Lehrer dadurch von der Richtigkeit desselben überzeugen kann. Das alleinige Zählen vom Lehrer taugt nichts, denn

---

auf ihr fehlerhaftes Spiel, so kam sie ganz ausser Rand und Band, sprang vom Klavier auf, und lief davon. Alle möglichen Versuche sie anders zu stimmen, Güte und Strenge, waren vergebens. Endlich hörte ich auf ihr fehlerhaftes Tonleiter- und Etudenspiel zu verbessern und zu tadeln, liess sie dieselben ausspielen, und sagte gar nichts. Sie schaute mich verwundert an, und fragte, ob sie dieselben noch einmal spielen solle? Sie haben ganz recht, Fräulein, sagte ich, dass sie diese Uebungen nicht gern spielen, es gibt nichts Widerlicheres und Unausstehlicheres als diese Exercitien.

Weil sie diese Uebungen, sagte sie, widerlich finden, so werde ich von jetzt an dieselben ordentlich studiren, ihnen zum Trotz. Seit der Zeit legte ich anscheinend gar kein Gewicht mehr auf Tonleiter- und Etudenspiel, desto fleissiger und präziser aber studirte das Fräulein dieselben.

So habe ich durch ein ganz verkehrtes Mittel das erwünschte Ziel erreicht.

Ihre Antipathie gegen Tonleiter- und Etudenspiel übertrug sie, nachdem ich dieselbe immer korrigirte, auch auf mich, die endlich so heftig ward, dass sie, sobald ich ihre Ansicht theilte, in das Entgegengesetzte übersprang. Ich hatte mein Ziel erreicht. Wir kamen sonst ganz gut miteinander aus, nur durfte ich in ihrer Gegenwart nicht mehr das Tonleiter- und Etudenspiel für gut finden, in diesem Punkte blieben wir Gegner.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

so lange er zählt, ist wohl der Schüler gezwungen im Takte zu spielen, hört er aber damit auf, so ist auch das Taktspielen vorüber. Nur wenn Beide zählen, hat das insoferne Vortheil, weil der Schüler dadurch richtiger im Takt spielt.

Hat der Schüler durch längere Zeit laut gezählt, so stelle der Lehrer Versuche mit dem leisen Zählen an. Spielt er da auch im Takt, so kann zu dem gedachten Zählen übergegangen werden, wo die gleichmässige Bewegung des Taktes bloss gedacht wird. Dieses stille Zählen kann erst bei Tonstücken, bei denen laut gezählt wurde, und dann auch bei anderen probirt werden.

Wegen der Gesundheit des Lehrers rathe ich ihm, nicht fortwährend mitzuzählen, weil er dadurch seiner Lunge schaden würde. Es genügt, nur bei Taktschwankungen nachzuhelfen.

Taktfest.

Bei Schülern, die noch nicht recht taktfest sind, muss das schon erlernte Tonstück, besonders, wenn viel Rhitmus darin ist, noch recht oft im strengen Takte durchgeübt werden, dass sich derselbe dem Gefühle recht einprägt. Auch Vierhändigspielen ist da sehr zu empfehlen, wo aber der im Takt schwache Spieler laut zu zählen hat.

Wo der Schüler im Takte zu schwanken beginnt, dasselbe aber nicht von der Schwere des Stückes, sondern vom unrichtigen Zählen herkommt, da zähle der Lehrer entweder selbst laut mit, oder gebe die Takttheile durch hörbaren Schlag mit den Fingern am Klavierdeckel oder einem andern Gegenstand an, und setze dasselbe so lange fort, bis der Schüler die gleichmässige Bewegung inne hat. Kommt dieses Ohnetaktspielen aber von schwierigeren Stellen, so müssen diese allein geübt werden, bis eben der Takt erreicht ist.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Will sich der Schüler von seiner Taktfestigkeit überzeugen, so lasse er zu einem schon gut erlernten Tonstück den Metronom schlagen (siehe theoretischer Theil meiner Klavierschule Seite 84). Kann er nach diesem Glockenschlag genau spielen, so kann er dieses Stück taktfest.

Weniger taktfesten Spielern ist viel Sonatenspiel mit lautem gleichmässigen Zählen anzurathen.

Tonleiter üben.

Es ist nicht gleichgiltig, welche Tonleitern täglich geübt werden. Denn so verschieden die Fingerfolge, so verschieden ist auch der Nutzen, den sie geben. Z. B. sind die c-, g-, d-, a-, e-dur-Tonleiter ganz gleich in der Fingerfolge, während die übrigen anderen mehr oder weniger in der Finger- und Tastenfolge von einander abweichen, daher auch verschiedenen Fingerausbildungsnutzen gewähren.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Schnelles Spiel.

Das schnelle Spiel bei wenig Können ist nicht zu gestatten, weil unreines Spiel gewöhnlich die Folge davon ist.

Missmuth über schwere Stellen.

Sollte der Schüler über schwere Stellen eines Stückes die ihm nicht gelingen wollen, oder über Etuden, Uebungen missmuthig werden, so muss ihm der Lehrer zureden, ihm sagen, dass durch missmuthiges Ueben die Sache nicht nur nicht besser, sondern schlechter wird, dass solche schwere Stellen Anderen auch Mühe und Anstrengung kosten, und sogar Virtuosen sich mit schweren Stellen abplagen müssen, dass nur durch Nichtnachgeben, durch Nichtnachlassen das Ziel erreicht und der Triumph des Gelingens gesichert wird, u. s. w.

Auch aufmunternde Belobung bei, wenn auch nur einigermassen bemerkbaren Gelingen solcher Stellen, wie

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

auch das Hinweisen auf den Nutzen und Vortheil derselben, wodurch alles weitere Lernen erleichtert wird, sind oft geeignet dem Schüler zum ausdauernden Ueben zu bestimmen.

Bei solchem Zurückschrecken der Schüler vor schweren Stellen müssen oft allerlei Ueberredungskünste aufgeboten werden, um ihnen Muth und Ausdauer einzuflössen, und es gelingt auch in den meisten Fällen, wenn der Schüler nicht eine durch falsche Erziehung erzeugte Faulheit in sich trägt.

Um den Schüler von dem Gelingen solcher Stellen zu überzeugen, kann der Lehrer probeweise mit ihm eine oder die andere ausüben.

Unruhige Hand.

Hält der Schüler beim Spiel eine Hand nicht ganz ruhig, so halte sie der Lehrer mit der seinen in der Nähe des Handgelenkes, aber ohne fühlbaren Druck, damit dadurch die Fingerbewegung nicht gehindert ist.

Dieses Halten einer unruhigen Hand ist besonders bei Uebungen, bei denen nicht unter- und übersetzt wird, und wo keine Sprünge vorkommen, zu empfehlen, so wie auch bei Tonstücken, wo das Handhalten nicht störend einwirkt. Der Schüler fühlt dadurch die Ruhe, die er in der Hand haben soll, und hat er den guten Willen, sich eine ruhige Hand anzugewöhnen, so wird er sich bald daran gewöhnen.

Ein bewährtes Mittel ist auch, wenn der Lehrer mit einer Hand in Oktaven mitspielt, so dass der Unterschied der Ruhe dem Schüler auffälliger wird.

Ordnung.

Der Lehrer gewöhne seine Schüler an Ordnung, nicht nur im Lernen ihrer Aufgaben, in der Einhaltung ihrer Unterrichtsstunde, sondern auch in Bezug auf Reinhaltung

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der Musikalien. Wenn möglich übe der Schüler (ich meine das Alleinüben) zu einer festgesetzten Tageszeit, wo er sich ganz ungestört dem Klavierspielüben hingeben kann.

Ertheilt der Lehrer den Unterricht in seiner (des Lehrers) Wohnung, so dringe er darauf, dass die Zeit des Kommens genau eingehalten werde, und befolge dasselbe, wenn er den Unterricht in der Wohnung des Schülers ertheilt.

Gutes Gedächtnis.

Es gibt Schüler, die, von einem guten Gedächtnis unterstützt, das zu Uebende bald auswendig können. Bei solchen kommt nun sehr oft der Fall vor — da die Finger, um den ganzen Nutzen aus dem Tonstück heraus zu ziehen, länger dazu brauchen, als das Gedächtnis mit dem blossen Merken — dass dadurch dieses Auswendiggemerkte beim mechanischen Einüben vernachlässigt, heruntergeschleudert und gedankenlos gespielt wird, wodurch der Vortheil des guten Gedächtnisses wieder verloren geht und wirkungslos bleibt. Ist das betreffende Stück von besonderem Nutzen für die Finger, so muss mit allem Nachdruck auf die Ausübung desselben gedrungen werden.

Hat aber das betreffende Tonstück in dieser Beziehung weniger Nutzen, so ist es am Besten, dasselbe ganz bei Seite zu legen, da Auswendiggelerntes auch dem Notenleser nichts mehr nützt. Jedenfalls hat darüber immer der Lehrer zu entscheiden.

Das Auswendigspielen von Tonstücken hat an und für sich genommen eigentlich keinen andern Vortheil, als das Notentragen oder Herunterspielen zu ersparen; denn es bleibt sich ganz gleich, ob ein Stück von Noten oder aus dem Gedächtnis gespielt wird, wenn es nur überhaupt gut vorgetragen wird; allein ein gutes musikalisches Gedächtnis tritt gewöhnlich nur in Verbindung von anderen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

vortheilhaften geistigen Eigenschaften auf, und diese zusammengenommen machen eben das Talent aus.

Nachlässiges Ueben.

Nicht selten kommt es vor, dass der Schüler im Lernen nachlässt. Die Ursache ist zu erforschen, und die Hindernisse zu beseitigen. Sind die Kinder gut erzogen, so ist das Uebel auch bald beseitigt. Sind die Kinder aber in der Erziehung vernachlässigt, sind sie nicht an das Folgen gewöhnt, wird ihnen von Seite der Eltern zum Klavierspiel freier Wille gelassen, so dass sie damit thun können, was sie wollen, wird dasselbe nur als überflüssiger Luxusgegenstand betrachtet und erlernt, und darauf kein besonderer Werth gelegt, so hat der Lehrer von Seite der Eltern wenig Hilfe zu erwarten, und muss trachten den Schüler selbst auf besseren Weg zu bringen.

Wird das Aufgabenüben öfter vernachlässigt, so ist eine fortgesetzte Aeusserung von Unzufriedenheit nicht das rechte Mittel, das Uebel zu heben, eben weil es monoton wird, daher oft unbeachtet bleibt, oft sogar auch Widerwillen erzeugt.

Abwechselnd mit Güte und Strenge, freundlicher oder ernster Behandlung, Zureden u. s. w. vorgehen, dürfte besser sein.

Dabei aber darf der Lehrer sich keine Blössen geben, keine Schwächen zeigen, sondern männiglich seinen Charakter und Energie behaupten.

Es ist schon vorgekommen, dass Lehrer, wenn Schüler im Ueben nachlässig waren, in Gegenwart der Letzteren geweint haben. Das ist jedenfalls für den Lehrer ein schlimmes Armuthszeugnis, das ihn in der Achtung der Kinder heruntersetzt.

Müdigkeit.

Der Lehrer lasse den Schüler während seinen Aufgabenvorspielen, besonders, wenn er noch Anfänger ist, wo

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die Finger noch nicht gekräftigt sind, manchmal einige Minuten ausruhen.

Bei Anfängern sind die Finger noch nicht gekräftigt, und werden, trotzdem die Uebungen noch klein sind, doch bald müde, und die Folge davon wäre, dass die Hand aus Müdigkeit niedersinkt, daher fehlerhaft gehalten würde.

Für Anfänger kann nach einer zehn Minuten andauernden Fingerübung schon eine kleine Pause eintreten, die natürlich durch theoretische Fragen ausgefüllt werden kann. Hat der Schüler wieder frische Kraft gesammelt, so arbeitet er wieder mit doppeltem Eifer.

Dieses Ausruhen muss natürlich auch bei schon vorgerückterem Spiel stattfinden, wenn die Finger und Hände eben grosse Müdigkeit verspüren. Ich sage absichtlich „grosse Müdigkeit“, weil auf kleines Ermüden eben keine Rücksicht genommen werden darf, denn nur durch Anstrengung wird Kraft erzeugt und vermehrt.

Ermüdet aber der Schüler bei verhältnismässig weniger anstrengenden Uebungen, so übt der Schüler entweder zu wenig mechanische Uebungen, oder es ist Kränklichkeit die Ursache.

Klavierspiellernen als Erholung.

Nicht selten kommt es vor, dass Eltern ihren Kindern das Klavierspiel „zur Erholung und Unterhaltung“ lernen lassen.

Klavierspiellernen, das den ganzen phisischen und geistigen Menschen in Anspruch nimmt, wo kein Gegenstand so schwer wie dieses zu erlernen ist, „Erholung und Unterhaltung!“

Man könnte lachen darüber! Klärt man solche Eltern über das Schwierige des Klavierspiels auf, dann sind sie jedenfalls um eine Erkenntnis reicher, der Lehrer aber vielleicht um eine Hoffnung, einen neuen Schüler zu bekommen, ärmer.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Tongebung bei Anfängern.

Bei Anfängern ist bei regelmässigem Anschlag der Ton nur schwach, weil die Finger die nöthige Kraft noch nicht hesitzen. Dieser schwache Ton schadet nicht, weil es beim Anfangsunterricht nicht darauf ankommt, einen kraftvollen Ton zu erzeugen, sondern den Ton mit der richtigen Haltung und Bewegung überhaupt nur hervorzubringen.

Nach und nach, wenn sich das Spiel entwickelt, wenn die Uebungen mit Kraft und Ausdauer geübt werden, wird auch der gespielte Ton kräftiger werden, ohne dabei denselben mittelst Hand- und Armdruck, wodurch die ganze Geläufigkeit gehindert, hervorzubringen.

Das Instrument.

Das Klavier, das der Schüler zum Ueben benützt, muss, abgesehen von seiner Tauglichkeit als Instrument selbst, in Bezug auf die Schwere des Tastenniederdrucks, der Kraft der Finger entsprechen.

Noch unkräftige, zarte, weiche Finger werden auf einem schwer zu spielenden Klavier zusammenknicken, weil sie noch nicht die Kraft zum Widerstand des Niederdruckes haben, während kräftige Finger auf einem Klavier mit leichtem Tastendruck an Kraft verlieren. Also für jede Kraft das passende Klavier.

In der Technik schon vorgerücktere Spieler müssen wegen der Gleichheit der Tonbildung und des Vortrags unbedingt gute, im Tone vollkommen ausgeglichene Klaviere haben.

Für schon fertige Spieler mit weichlichem Anschlag ist es sehr vortheilhaft, öfter auf einem Klavier mit schweren Tastendruck zu spielen, weil sich dadurch der Anschlag kräftigt und die Finger an Schlagkraft gewinnen,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Voraussehen.

Das Voraussehen der Noten beim Klavierspiel ist von grosser Wichtigkeit, denn ehe der Ton erklingt, muss die Note erst gesehen und beurtheilt worden sein. Dieses Voraussehen muss schon beim ersten Notenspiel, wo nur länger ausgehaltene Töne erklingen, angestrebt werden. Schon im Momente des Anschlages und während der Tondauer muss das Auge die nächste Note suchen, damit, wenn die Reihe des Anschlages an sie kömmt, dieselbe schon beurtheilt ist.

Je mehr sich das Spiel entwickelt, desto weiter muss das Auge vorauseilen.

Von diesem Voraussehen hängt nicht nur das Präzise, sondern bei schon entwickeltem Spiele auch der Vortrag desselben ab. Letzterer kann nur eintreten, wenn der Spieler das vorher Gespielte mit dem gegenwärtigen und einem Theil des nachfolgenden Spieles vergleicht oder vergleichen kann.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nur aus einem grösseren Ganzen kann das geistige Element der Kompositionen herausgefunden und empfunden werden, nicht eben aus zwei bis drei Noten.

Da kommt nun wieder ein gutes Gedächtnis, das ganze Notengruppen behält, dem Empfinden des Spielers zu Hilfe, und erweist sich da als besonders vortheilhaft.

Notenlesen.

Ein grosser Vortheil beim Vonnotenspielen ist, wenn dieselben immer von unten hinauf — also erst die untersten Noten der linken, dann die der rechten Hand — gesehen, oder, wie man sagt, gelesen werden. Es hängt dieses mit der besseren Auffassung, wie mit dem sicheren Blattlesen zusammen.

Tägliche Fingerübungen.

Es gibt Uebungen, die nicht nur der Anfänger oder der Schüler überhaupt, sondern auch der Virtuose täglich

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

spielen muss. Zu diesen gehören vorzüglich die sogenannten fünf Töne (siehe I. Band, 1. Abtheilung, Uebung 10, oder 3. Abtheilung, Uebung 9 und Virtuosenschule), die Tonleiter und Akkordzerlegungen. Sie sind das tägliche Brod des Schülers und Meisters, der erstere wächst und gedeiht, der letztere erhält dadurch seine virtuose Gesundheit, mit anderen Worten: der Schüler übt sie, um Geläufigkeit zu erlernen, der Virtuose, um sie zu behalten.

Wann Klavierspiel erlernen?

Jedenfalls vortheilhafter ist's, wenn das Klavierspiel schon in der Jugend erlernt wird.

Dasselbe erst als erwachsener Mensch erlernen wollen, gelingt selten, weil da gewöhnlich die Geduld und Ausdauer zum Ueben fehlt, wenn auch die Auffassungsgabe stärker ist.

Andere Spieler anhören.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Man gestatte den Schülern, wenn sie andere Spieler anhören wollen, nur solche auszuwählen, die gute Mechanik besitzen, überhaupt gut unterrichtet sind. — Böse Beispiele verderben gute Sitten! —

Besucht ein Schüler ein Klavierkonzert, wo ein Virtuose spielt, der recht mit den Händen herumschlägt und dergleichen Spielunarten hat, so muss er sich entweder so setzen, dass er nur hört und nicht sieht, oder es muss ihm gesagt werden, dass, wenn man einmal Virtuose ist, man sich manche Freiheit in der Arm- und Handbewegung erlauben kann, weil man die Schwierigkeiten da eben schon kann, ja, dass manche Bewegungen dann sogar nothwendig sind, um gewisse Effekte herauszubringen, dass dasselbe aber alles noch nicht dem Schüler, der diese Schwierigkeiten erst in ihren Fundamental-Grundsätzen studirt, erlaubt ist, weil er da nie die Meisterschaft erreichen würde.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zu schwere Stücke.

Die Sucht, immer schwere Stücke zu spielen, an der so viele Klavierspieler leiden, kann beim Schüler dadurch vereitelt werden, wenn darauf gedrungen wird, dass sie fehlerlos und im Tempo erlernt und dann Unparteiischen vorgespielt werden, wodurch sich der Schüler, weil er die Schwierigkeiten nicht bewältigen kann, blamirt. Man lasse ihn dann ein leichteres Stück, das er vollkommen in seiner Macht hat, vorspielen, und er wird wahrscheinlich von seiner Sucht geheilt sein.

Diese Sucht nach immer schweren, überlegenen Tonstücken hat seine Ursache gewöhnlich in einem gewissen Hochmuth, der Alles von Oben herunter betrachtet, mit Geringschätzung das weniger Schwierige ansieht, alles zu leicht findet, und schliesslich nicht einmal das Leichte trifft.

Auch Effekthascherei mit glänzenden Titelnamen ist oft Ursache.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Viel Fingerübungen.

Je weiter der Schüler in der Technik vorschreitet, desto mehr Zeit muss er zu mechanischen Uebungen verwenden.

Wiederholungen.

Durch Wiederholungen wird das Erlernte nicht nur neu gekräftigt und erhalten, sondern es ist auch Gelegenheit geboten, das noch Rückständige einzuüben. Jedoch lasse der Lehrer, wenn z. B. heute eine Aufgabe vollendet ist, dieselbe nicht gleich zur nächsten Zeit wiederholen, sondern erst nach mehreren Lektionen, damit das Ganze dem Gedächtnis und Fingern nicht mehr so erinnerlich ist.

Klavierschule.

Es gibt Eltern und auch Lehrer, die meinen, den Schüler nach einer Klavierschule zu unterrichten sei über-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

flüssig. Eltern sind, wenn sie so sprechen, wegen Mangel an Sachkenntnis zu entschuldigen, Lehrer aber bekunden damit, dass sie entweder nicht wissen, was zum Klavierspiel gehöre, oder dass sie Alles auf die leichte Achsel nehmen. Selbst Tonleiter-, Etuden- und Sonatenspiel ist nur einseitig und halbe Arbeit, das jedenfalls den Lehrer nur wenig Mühe kostet.

Gewohnheiten.

Gewohnheiten des Schülers, die störend auf den Unterricht einwirken, sind zu beseitigen. Zu diesen gehört auch das Notenschieben nach rechts oder links, nach dem Umwenden des Blattes.

Kein Virtuose werden.

„Mein Kind soll ja nicht Virtuos werden!“ Damit wollen die Eltern sagen, dass der schulgemässe Vorgang nicht so kritisch durchgenommen zu werden braucht.

Diese Ansicht ist eine ganz irrige. Der Uebungsstoff und die Ausübung desselben muss, wenn der Schüler die rechte Schulbildung erlangen soll, derselbe bleiben. Dilettant und künftiger Virtuose, die sich nur dadurch unterscheiden, dass der Weg, den der Letztere zurückzulegen hat, ein längerer ist, sollen Beide in jeder Ausbildungsstufe schulgemäss spielen, also müssen sich Lehrstoff und Ausübung gleich bleiben.

Der Dilettant beendet sein Studium früher, und produziert dann diejenigen Tonstücke, die ihm seine letzte Ausbildung zugewiesen, der Virtuose (d. h. der werden wollende), setzt seine Studien fort, und dass sich diese nicht in die Länge ziehen, übt er täglich um so und so viel Zeit mehr.

Man lasse nur die Kinder, wenn sie auch nicht zu Virtuosen bestimmt sind, immer so arbeiten, als wenn sie

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

es werden wollten, man bringt dann um so sicherer und in kürzerer Zeit recht gute Spieler heraus.

Wunderkinder.

Nichts ist für den Lehrer lästiger, als wenn Eltern aus falscher Liebe, sogenannter Affenliebe, und verkehrtem Ehrgeiz zu ihren Kindern (ob diese wirklich Talent besitzen oder nicht), dieselben nicht zeitig genug glänzen sehen können.

Jedem Menschen möchten sie die Talente, Fähigkeiten und Kenntnisse ihrer Kinder vorhalten, jeder möchte sie bewundern, anstaunen. Der geringste Keim von Talent wird gleich als ein Wunder ausgeschrieen, und wehe dem, der nicht derselben Ansicht ist.

Dieses Glänzensollen ist besonders beim Klavierunterricht verderbenbringend, denn kaum hat das Lernen begonnen, so heisst's schon „Stücke studiren zum Vorspielen, andere Kinder spielen das ganze Jahr Stücke!“

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das Schlimmste bei solchen bornirten Ansichten ist noch, dass Kinder solcher Eltern grösstentheils verzogen sind, sie folgen weder den Eltern noch dem Lehrer, sind zu keinem ordentlichen geschulten Lernen zu bringen und leisten auch in Folge dessen nichts.

Aber produziert soll sein!

Solchen Ansichten muss der Lehrer offen entgegentreten, er muss diese Eltern auf das Nichtige und ganz Nutzlose solcher Prahlereien aufmerksam machen, weil die Kinder dadurch nur Nach- statt Vortheile haben, indem sie vom Lernen weg zu leerer Effekthascherei, der sie aber nicht einmal genügen können, getrieben werden.

Er muss ihnen anrathen, lieber darauf zu sehen, dass das Kind seine Aufgaben ordentlich lerne, anstatt sich herumzuproduzieren, das doch unter allen Umständen für Vernünftige und Unparteiische lächerlich ausfallen muss.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Etwas anderes ist's, fleissige Kinder an kleine Produktionen theilnehmen zu lassen, wo nicht der Ehrgeiz und das Selbstglänzenwollen der Eltern durch die Kinder neidig auf andere schaut, wo nicht das verzogene für jedes Lernen verlorene Kind als Genie angestaunt und bewundert werden soll, wo das Musikstück, nicht aber die Person des Kindes in den Vordergrund tritt, da sind Produktionen nützlich.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dritter Theil.

Einleitung zur speziellen Klavierunterrichts-Methode.

Da die spezielle Klavierunterrichts-Methode die Art und Weise der Beibringung eines Uebungsstoffes bespricht, dieser Uebungsstoff aber in seiner Vollständigkeit in meiner in der Einleitung dieses Werkes bereits detailirt besprochenen theoretisch-praktischen Klavierschule enthalten ist, so wollen wir denselben auch als Grundlage unseres Unterrichtes betrachten, und hier einer methodischen Analyse unterwerfen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dieser Unterrichtsstoff, sowie die Methode, setzt von Seite des Schülers gar keine Klavierspiel-Kenntnisse voraus, jedoch müssen die Grundbegriffe und Anfangsgründe des Lesens, Schreibens und Rechnens erlernt sein, weil die Noten und Töne mit Buchstaben benannt und geschrieben und die Zeittheilung derselben berechnet werden muss.

Da übrigens der Schüler zum Beginne des Klavierspieles das achte Lebensjahr erreicht haben soll, so versteht es sich von selbst, dass er diese Schulkenntnisse schon besitzt.

Viele Eltern sind so sehr dafür eingenommen, und setzen einen gewissen Ehrgeiz darein, wenn ihre Kinder recht zeitig — manchmal schon im fünften Lebensjahre — das Klavierspiel lernen, um nur recht bald einige „Stückeln“ von ihnen spielen zu hören. Ich möchte in den meisten Fällen von diesem frühzeitigen Geklimper abrathen, denn

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Geist und Körper sind da noch zu schwach, zu unentwickelt, um einen ordentlichen Unterricht ertragen zu können, und aus einer blossen Tändelei kann kaum etwas Rechtes erwachsen.

Je mehr Talent aber das Kind in frühen Jahren zeigt, desto mehr will es geschont sein. Ein ordentlicher Unterricht strengt Geist und Körper viel zu viel an. Hat aber das Kind in diesen Jahren noch wenig Talent, so ist es ja ohnedies besser, es wird mit dem Klavierunterricht noch einige Jahre gewartet.

Ein Klavierunterricht zwischen dem fünften und achten Lebensjahre soll nur dann begonnen werden, wenn: 1. die Eltern, die selbst Klavierspielen können, die Aufgaben mit den Kindern lernen; denn in diesem Alter kann man vom Kinde noch nicht die zum Klavierspielüben nothwendige Ausdauer und Gewissenhaftigkeit verlangen, und 2. wenn das Kind durch einen ordentlichen Unterricht am Körper keinen Schaden leidet, denn für schwächliche Körper ist das Klavierspiel sehr nachtheilig.

Im entgegengesetzten Falle, in welchem nämlich die Eltern dies unterlassen, rathe ich, keinen Zögling vor dem vollendeten achten Lebensjahre zum Unterricht anzunehmen.

Uebernimmt der Lehrer einen neuen Zögling, so ist nach der Frage über das Alter, wohl die nächste, ob das Kind Schulunterricht geniesse, und welche Zeit ihm da zum Klavierspiellernen übrig bleibe und wie die geistigen Eigenschaften desselben beschaffen seien.

Sind die letzteren schlecht, so ist den Eltern zu rathen, mit den Klavierunterricht lieber noch zu warten, bis das zehnte, eilfte oder zwölfte Lebensjahr erreicht ist, weil da doch Aussicht vorhanden, dass bis zu dieser Zeit die Fähigkeiten sich doch noch einigermassen entwickelt haben werden; denn mit schwachköpfigen Schülern geht das Klavierspiellernen langsam und mühsam.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sind aber die Schultalente gut, so ist schon eine Hauptbedingung zum Klavierspiellernen vorhanden, denn die Talente, die man zum Erlernen der Schulgegenstände braucht, braucht man auch zum Klavierspiel.

Was die Talente des Schülers betrifft, so ist nicht immer unbedingt den Eltern zu glauben. Mir sind schon häufig Fälle vorgekommen, wo Eltern, bei der Frage nach den Schultalenten der Kinder, sich über alle Massen lobend äusserten, ich aber nicht das geringste Talent vorfand.

Weiter sind die musikalischen Talente zu untersuchen, und zwar zuallererst das musikalische Gehör.

Es besteht darin, dass gewisse passende, d. h. im entsprechenden Oktavenfach befindliche Töne, in reiner Tonhöhe nachgesungen werden können, welches Gehör sich später auch bis zum „Heraushören der Spielfehler“ ausbildet.

Der Lehrer schlage zu diesem Behufe auf dem Klavier in der eingestrichenen Oktave einen beliebigen Ton an, und lasse denselben vom Schüler nachsingen.

Singt er gleich den ersten Ton rein nach, d. h. trifft er mit seiner Stimme genau die Tonhöhe des vorgespielten Tones, so ist unbestritten musikalisches Gehör vorhanden. Trifft er ihn nicht, so ist das noch kein Beweis, dass kein musikalisches Gehör da ist. Erst nachdem mehrere Töne falsch nachgesungen wurden, kann daraus gefolgert werden, dass ein etwa vorhandenes Gehör noch nicht entwickelt oder geweckt sei, dass es noch schlummere, und sich während des Klavierspiellernens vielleicht doch noch entwickeln werde.

Zum Klavierspiel, um selbst ein recht fertiger und „geläufiger“ Spieler zu werden, ist grosses musikalisches Gehör nicht nothwendig, *) denn für die reine Stimmung

*) Anders ist es beim Violinspiel, wo die Reinheit des Tones erst durch das gute musikalische Gehör erzeugt werden muss.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

des Klavieres hat ja der Klavierstimmer gesorgt, und die Fehler seines Spieles herauszuhören, braucht, strenge genommen, der Schüler nicht, weil er eben keine Fehler machen soll, und bei vollkommener Aufmerksamkeit auch nicht machen wird.

Freilich fehlt diesen Spielern bei schon entwickeltem Spiel der geistige Vortrag, das geistige Verständnis und die geistige Wiedergabe der Tonstücke, in welchem Falle sie sich nur mit dem mechanischen Vortrage behelfen müssen. Allein kann man alle solche Schüler zurückweisen? Ich habe erwachsene Fräulein Klavier spielen gehört, die gar kein musikalisches Gehör hatten, keinen einzigen Ton nachsingen konnten, nicht wussten, ob c, e, g, h oder c, e, g, c schöner klinge, und dennoch gut und geläufig spielten.

Und wie viele Klaviervirtuosen gibt es, denen der geistige Vortrag fehlt, die sich nur mit dem mechanischen behelfen müssen?

Das zweite musikalische Erfordernis betrifft das Taktgefühl.

Das Taktgefühl besteht in dem bewussten oder auch unbewussten aber richtigen Angebenkönnen (entweder mit Hand- oder Fussschlag) der Takttheile bei Anhörung einer Musik.

Sonderbar! Es gibt Klavierschüler die gutes musikalisches Gehör und doch sehr wenig Taktgefühl haben. *)

Will sich der Lehrer überzeugen, ob der Schüler Taktgefühl habe, so spiele er etwas am Klavier, am besten einen einfachen Marsch, und lasse den Schüler darnach marschiren. Kann er im Takte marschiren, so hat er Takt-

---

*) Vielleicht haben schon mehrere meiner geehrten Leser bei Rundtänzen die Erfahrung gemacht, dass ein oder der andere ungeschulte Tänzer nicht im Takt tanzen konnte! Das sind die, die kein Taktgefühl haben. Sie fühlen den Rhitmus der Musik — der angeboren, nicht aber angelernt werden kann — und die Takttheile des Taktes nicht.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gefühl, kann er es nicht, so ist das wieder kein Beweis, dass das Taktgefühl mangelt, sondern es kann nur sehr schwach vorhanden sein, das beim Klavierspiel, wo sich tausend Gelegenheiten darbieten, vielfach ausgebildet werden kann.

Nach diesen Proben kommt die Hand-Untersuchung; nämlich, ob dieselbe zum Klavierspiel gut gebaut sei, ob sie alle Eigenschaften besitze, die ein gutes, geläufiges Klavierspiel erfordert.

(Siehe: „Die Mechanik des Klavierspiels“, Seite 21.)

Diese guten Eigenschaften der Handbildung sind insoferne nicht gleichgiltig, weil davon nicht nur die Grundmechanik, sondern die ganze technische Fertigkeit und der Vortrag des Spieles abhängt.

Der Lehrer untersuche, ob sich die Finger des Schülers im Knöchelgelenk (besonders beim vierten Finger) leicht bewegen, (um das zu erkennen gehört von Seite des Lehrers vielfache Uebung dazu), ob sie Spannfähigkeit haben, ob der Daumen mit dem fünften Finger eine Oktav spannen könne (vorausgesetzt, dass die Hand eine nicht gar zu kleine ist), und ob der Knochenbau der Hand weder zu weich noch zu hart sei.

Von diesen Schul- und musikalischen Talenten und guter Handbeschaffenheit hängt das ganze zu erlernende Klavierspiel ab Ungünstige Hände können es nie zu grosser Fertigkeit und feiner Tongebung bringen, doch kann mit solchen Schülern, wenn sonst Fleiss und das nöthige Talent vorhanden, nicht nur eine gute mittlere Technik erreicht, sondern der Betreffende kann sich auch dem Klavierlehrerstande, wenn seine sonstigen Geistesgaben und Eigenschaften es erlauben, widmen, wodurch schon manche gute Lehrerkraft gewonnen wurde.

Derjenige Schüler aber, der sich die Virtuosenlaufbahn als Ziel ausersehen hat, muss nicht nur günstige Hände, sondern auch hervorragende Geistesgaben besitzen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nach diesen vorausgegangenen Untersuchungen hat der Lehrer zu bestimmen, ob er gewillt sei, den neuen Kunstjünger als Schüler aufzunehmen oder nicht.

Wird er aufgenommen, so hat der Lehrer genau zu bestimmen, wann, zu welcher Stunde und wie oft in der Woche der neue Schüler Unterricht erhalte.

Dreimal in der Woche Unterricht, so, dass immer ein Tag dazwischen zum Aufgabenlernen bleibt, dürfte das bessere Verhältnis sein.

Wie viel Zeit der Schüler zum Aufgabenlernen verwenden soll, lässt sich nicht im Voraus bestimmen, da dasselbe vom Talent und der Zeitverwendung abhängt. Manche Schüler brauchen mehr, manche weniger Zeit dazu. Dem Lehrer muss es entweder von Fall zu Fall überlassen bleiben, zu bestimmen, wie viel Zeit zum Ueben verwendet werden soll, oder noch besser, der Schüler übe so lange, bis er seine Aufgabe eben kann.

Allgemein genommen, verwende der Schüler zur 1. und 2. Abtheilung der Vorbereitungsschule — ausser der Unterrichtsstunde — täglich wenigstens eine Stunde gewissenhaften Spieles. Von der 3. Abtheilung an täglich $1^1/_2$ bis 2 Stunden. Vom 2. Bande angefangen täglich drei Stunden, da auch das Blattspiel dazukommt, zur 4., 5., 6. Abtheilung des II. Bandes täglich 4 Stunden, und zur Virtuosenschule wenigstens täglich 6 Stunden, denn nur durch ein forcirtes und ausdauerndes Ueben wird die Uebungszeit abgekürzt.

Daher sage der Lehrer den Eltern gleich anfangs, dass aus einem nachlässig betriebenen Lernen nichts werde, wenn den einen Tag etwas oder viel, den andern oder zwei Tage wieder nichts geübt wird; oder, wenn man glaubt, auf diese Art um so und so viel Zeit später auch dasselbe Resultat zu erzielen, oder die Aufgaben täglich nur einigemale durchspielt, ohne sie zu studiren.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Für die jetzt folgende spezielle Methode muss ich bemerken, dass es mir nicht zweckmässig schien, dieselbe Lektion für Lektion abzugränzen, da die Talente und Zeitverhältnisse der Schüler verschieden sind, denn der eine kann viel, der andere weniger erlernen; der eine würde die hier vorgeschriebene Aufgabe fertig bringen, der andere wieder nicht. Es bleibt daher dem Lehrer überlassen, immer so viel Aufgaben zu geben, als erlernt werden können.

Bei jeder Unterrichtslektion, ob in derselben der Einzel- oder Gesammtunterricht betrieben wird, muss praktisches Spiel (wie es in der Klavierschule enthalten) mit Theorie (siehe theoretischen Theil) verbunden sein, d. h. ein Theil der Unterrichtszeit muss für gebrachte und neue Aufgaben, die andere für die dazugehörige Theorie verwendet werden.

Daher ist die zu dieser Klavierschule separat gedruckte Theorie so neben dem praktischen Spiel zu vertheilen, dass mit dem letzten Thema einer Abtheilung auch die dazu gehörige Theorie beendet ist.

Der Lehrer dringe darauf, dass die Aufgaben — theoretische und praktische — immer gut gearbeitet und ausgeübt werden, und gebe nur dann neue Aufgaben, wenn die alten vollkommen erlernt sind, denn durch Nichtausüben derselben wird nicht nur der Fortschritt aufgehalten, sondern der hier vorgeschriebene sistematische Gang wird dem Schüler auch erschwert.

Die grösste Sorgfalt verwende der Lehrer auf die schulgemässe Handstellung und den Anschlag, weiche auch nicht im Geringsten von der Vorschrift ab.

Hat er durch einige Wochen den Anschlag sorgfältig geregelt, so hat sich der Schüler nicht nur an das Rechte gewöhnt, was ihm nie beschwerlich fallen wird, der Lehrer hat auch dadurch schon gewonnenes Spiel.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wird aber die Handstellung und der Anschlag schon bei dem ersten Versuch vernachlässigt, so ist in der Folge für den Lehrer schon eine schwere Arbeit und schweres Unterrichten vorbehalten.

Wiederholungen in Praxis und Theorie müssen öfters, z. B. nach Vollendung jeder Abtheilung, vorgenommen werden, weil durch dieselben sich das Ganze nicht nur mehr bekräftigt, auch das etwa noch Fehlende ergänzt werden kann.

Für die Theorie lasse der Lehrer aus mehreren mit Notenlinien versehenen Bogen Papier ein Buch — Reinheft — zusammennähen, um die schon bearbeitete Theorie hineinzuschreiben, was auch mit den Definitionen z. B. Was versteht man unter Takt? Was ist eine Tonart? u. s. w. geschehen muss.

Spezielle Klavierunterrichts-Methode zur I. Abtheilung des I. Bandes.

(Für Anfänger.)

Vor Beginn des Unterrichtes sage der Lehrer dem Schüler, dass das Klavierspiel das beliebteste und verbreitetste in der musikalischen Kunst sei, und obwohl ziemlich schwer zu erlernen, doch nur demjenigen grosse Schwierigkeiten verursacht, der zu träge, bequem und zu unachtsam ist. Derjenige Schüler aber, der es mit dem Klavierspiellernen aufrichtig meint und den ernsten Willen hat, der es aus Liebe zur Kunst, aus innerem Kunsttrieb, oder auch seiner Ausbildung wegen erlernt — da die Musik den ganzen Menschen veredelt und ihn auch in Gesellschaften beliebt macht — der dem Lehrer in seinen Anordnungen genau folgt, werde es ohne grosse Anstrengung und viel Zeitverlust erlernen.

Unter dem abgenommenen Versprechen des Schülers, dass er recht fleissig und aufmerksam sein wolle, beginne nun der Lehrer den Unterricht, und sage:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Unter Musik versteht man einen durch Töne ausgedrückten, nach feststehenden Regeln geordneten musikalischen Gedanken. *) (Diese Definition schreibe sich der Schüler auf, und lerne sie auswendig.)

Da die Musik aus Tönen besteht, heisst sie auch Tonkunst.

Das Wort Musik stammt aus uralter Zeit von den Griechen, die darunter nicht nur alle Künste der Musen, sondern auch alle eine allgemeine Bildung bewirkenden Kenntnisse begriffen.

Die Hauptbestandtheile der Musik sind: 1. Melodie, 2. Harmonie und 3. Rhitmus, die später näher erklärt und erlernt werden.

Weiter sage der Lehrer: Alles, was man hört, bezeichnet man mit dem allgemeinen Namen Schall.

Wird dieser Schall durch das Zusammenschlagen von harten, elastischen Körpern, z. B. Gläsern, Metallstäben oder Glocken hervorgebracht, so heisst er Klang.

Wird nun dieser Klang nach seiner Höhe und Tiefe abgemessen, so heisst er Ton.

Ein Ton ist daher ein Klang von bestimmter Höhe.

Der Lehrer stelle jetzt eine kleine Wiederholung an, und frage:

Was versteht man unter Schall?

Wann heisst der Schall Klang?

Was ist ein Ton?

Der Lehrer sage dann weiter: Die Töne, mit welchen wir es hier zu thun haben, kommen von dem musikalischen Instrumente „Klavier“ auch Pianoforte genannt. Die wichtigsten Bestandtheile desselben sind: Die Klaviatur oder auch Tastatur genannt, die aus Ober-

---

*) Sie ist die Kunst, Gefühle durch unartikulirte Töne auszudrücken und zu erregen. Sie bildet den Gegensatz zur Poesie, welche dasselbe durch artikulirte Töne bewirkt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und Untertasten besteht (der Lehrer zeige sie) und die Saiten.

Wird nun eine beliebige Taste niedergedrückt, so schlägt inwendig im Klavier ein Hammer an die Saiten, diese erzittern – man nennt dieses Zittern schwingen, — und der dem Ohre dadurch vernehmbare Klang heisst Ton.

Der Lehrer zeige die Saiten, und sage, dass die längeren Saiten tiefere, die kürzeren aber höhere Töne geben, und dass durch die niedergedrückten Tasten, je weiter sie nach rechts stehen immer höhere, je weiter nach links immer tiefere Töne hervorgebracht werden.

Alle diese Töne zusammen heissen das Tonsistem.

Dass man die vielen Töne von einander unterscheiden kann, gab man ihnen die sieben Namen c, d, e, f, g, a, h, die wieder zusammen das musikalische Alphabet oder auch ein Oktavenfach genannt werden.

Nachdem der Schüler das musikalische Alphabet vor- und rückwärts auswendig gelernt hat, mache ihn der Lehrer auf die Ordnung der Obertasten, die immer zu zwei und drei nebeneinander stehen, aufmerksam, und sage: Diejenige Untertaste, die sich links bei den zwei nebeneinanderstehenden Obertasten befindet, heisst c, und der Ton, der durch sie hervorgebracht, auch so.

Der Schüler suche jetzt alle c der ganzen Klaviatur auf.

Von diesem c die nächste Untertaste nach rechts heisst d, von diesen d wieder die nächste Untertaste nach rechts heisst e, nach diesen kommt f, g, a, h.

Der Schüler lerne jetzt die Tasten (innerhalb einer Oktav) erst stufen- dann sprungweise kennen.

Kann der Schüler diese sieben Tasten gut benennen, welches, wenn er das musikalische Alphabet gut auswendig kann, auch nicht lange dauern wird — Papierstreifen mit den betreffenden Namen der Taste oberhalb derselben an-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

kleben, taugt nichts — so sage ihm der Lehrer, dass sich diese sieben Namen auf der Klaviatur öfters wiederholen — der Lehrer zeige es — was eben so viele Oktavenfächer gibt, als Wiederholungen stattfinden.

Das bei jedem Klavier in der Mitte befindliche Oktavenfach heisst das eingestrichene, das nächste nach rechts das zweigestrichene, wieder das nächste nach rechts das drei- und dann das viergestrichene Oktavenfach.

Unter dem eingestrichenen Oktavenfach — nach links zu — befindet sich das kleine, unter dem kleinen das grosse, unter dem grossen das Contra-Oktavenfach; und unter dem Contra-Oktavenfach noch einige Töne vom Subcontra- (unter dem contra) Oktavenfach.

Der Schüler erlerne diese Oktavenfächer, suche dann in denselben das eingestrichene c, e, das zweigestrichene g, h u. s. w. auf.

Kennt der Schüler die Tasten und Oktavenfächer so ziemlich gut — das vollkommene Erlernen derselben muss durch einige Lektionen nebenbei fortgesetzt werden — so kann das eigentliche Spiel beginnen.

Der Lehrer sage vorher dem Schüler, dass es durchaus nicht gleichgiltig ist, welche Stellung und Haltung dabei Arm und Hände einnehmen, um den Ton hervorzubringen, dass dies Alles auf streng wissenschaftlichen Forschungen beruht, dass das ganze Gelingen des Spieles, der Vortrag, die ausgeglichene Tonstärke, der schöne Ton in allen Nuanzirungen, die Treffsicherheit davon abhänge, und dass man daher auf Hand- und Fingerstellung, auf die Art und Weise des Anschlages, schon bei der ersten Lektion die allergrösste Sorgfalt und Aufmerksamkeit verwenden muss, soll überhaupt das Spiel ein schönes und kunstgerechtes werden.

Der Sitz, den der Schüler beim Klavier benützt, kann entweder ein entsprechend hoher Sessel mit ebener Fläche, oder auch eine hölzerne Bank sein.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

(Man sehe darüber in diesem Werk unter: „Die Mechanik des Klavierspieles“.)

Nachdem der Schüler vorschriftsmässig sitzt, erkläre der Lehrer die Arm-, Hand- und Fingergelenke, Fingerglieder, Fingerzahl (jeder Daumen ist als erster Finger zu betrachten), nach Angabe der oben angedeuteten „Mechanik des Klavierspieles“ unter der Rubrik: „Die Arme, Hände und ihre Gelenke,“ und auch nach den Handzeichnungen am Ende des Werkes, und nach diesen die Haltung derselben bei der ersten Handstellung, indem der erste Finger der rechten Hand (der Daumen) auf das eingestrichene h gestellt wird.

Der Lehrer bringe jetzt den rechten Arm, Hand und Finger in die vorgeschriebene Stellung und Richtung (siehe Handzeichnung Figur 1), so dass jeder folgende Finger eine nebenan befindliche Untertaste unter sich hat, die er mit dem fleischigen Theil der Fingerspitze berührt.

(Diese Fünftöne-Grundlage, auch natürliche Handlage genannt, wie sie durch die ganze 1. Abtheilung in veränderter Weise durchgeführt wird, bildet den Grundstein, nicht nur des Spieles, sondern auch des Fingersatzes, und ist von grosser Wichtigkeit für den Anfänger.)

Die Nägel müssen bei dieser vorgeschriebenen Stellung — siehe Handzeichnung Figur 1 — so kurz geschnitten sein, dass der Nagel die Taste nicht berührt.

Dann lasse er, wenn dies geschehen, mit jedem Finger allein, öfter hintereinander, indem die anderen Finger die Tastenoberfläche blos berühren, den Anschlag, mittelst Knöchelgelenk-Anschlag und unter grösster Ruhe von Hand und Arm, ausführen.

Von der grössten Wichtigkeit ist, dass bei diesen ersten Anschlagversuchen die Richtung der Fingerglieder genau so beibehalten wird, wie die Handzeichnungen Fig. 1, 2, 3 zeigen. Jede kleine Abweichung muss gleich korrigirt oder verbessert werden, soll sich der Schüler

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

eine gute Mechanik aneignen. Wird dies in den ersten Wochen des Lernens genau befolgt, so hat der Lehrer gewonnene Sache, und für später nach dieser Richtung leichte Arbeit.

Wird aber die Handstellung und Anschlaggattung gleich Anfangs verfehlt genommen und nachlässig betrieben, so steht das ganze weitere Spiel auf falscher Grundlage, und der Schüler wird später zu seinem eigenen Nachtheile erfahren, dass all sein früheres Ueben ein verfehltes gewesen.

Hat die rechte Hand diesen Einzelanschlag mit jedem Finger öfter hintereinander und unter fortwährendem Auflegen der Fingerspitzen auf die Untertastenoberfläche, ohne dieselben niederzudrücken, ausgeführt, so kann dasselbe mit der linken Hand vorgenommen werden, wo der Daumen sich auf das eingestrichene f stellt. Trifft auch diese den Anschlag, so kann bei der gleichen Handstellung — der Daumen der rechten Hand auf dem eingestrichenen h, der linken auf den eingestrichenen f — mit beiden Händen zugleich der Versuch gemacht werden, wo erst beide Daumen zugleich, dann die zweiten, dann dritten Finger u. s. w. den Anschlag ausführen.

Diese Anschlagversuche dürfen aber nicht bis zur Müdigkeit fortgesetzt werden, weil dadurch die Handstellung eine unrichtige werden könnte.

Diese Fingerübung mit beiden Händen kann als Aufgabe zum Alleinüben gegeben werden.

In der Klavierschule 1. Abtheilung, I. Band, Seite 3, kommt der Schüler nach diesen vorausgegangenen Vorübungen zu jener Stelle, wo er die Noten und deren Namen zu erlernen hat. Der Lehrer sage ungefähr Folgendes:

Dass man wisse, welche Töne oder Tasten zu spielen seien, hat man gewisse Zeichen erfunden, die wie Ringe o oder Punkte . aussehen, und Noten genannt werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Diese Noten, die uns genau angeben, welche Tasten gespielt werden sollen, werden auf fünf übereinander gezogenen Linien, (deren unterste die Erste genannt wird,) geschrieben, welche das Notensistem genannt werden.

Zum Unterschiede der später vorkommenden kleineren Linien werden diese fünf Linien auch Hauptlinien und die Stellen, wo die Noten hingeschrieben werden, Notenstellen genannt.

Der Lehrer zeige auf Seite 3 der 1. Abtheilung die Notenstellen, die dort durch Punkte bezeichnet sind, und entweder auf oder ober den Linien stehen.

Die Noten bekommen dieselben Namen wie die Tasten, nämlich die des musikalischen Alphabetes.

Um aber die Namen der Noten genau zu bestimmen, setzt man im Anfange des Notensistems ein eigenes Zeichen, Schlüssel, Violinschlüssel genannt. (Der Leher zeige einen.)

Steht nun dann eine Note auf der ersten Hauptlinie — der Lehrer zeige eine — so heisst sie e, und zwar ist dies das e in der eingestrichenen Oktave. Auf der zweiten Hauptlinie steht dann das eingestrichene g, auf der dritten das eingestrichene h, auf der vierten das zweigestrichene d, auf der fünften das zweigestrichene f.

Der Schüler lerne jetzt die Namen der Noten auf den fünf Linien auswendig, wobei er immer anzugeben hat, auf welcher Linie die eine oder die andere Note stehe.

Ueber das bis jetzt Erlernte stelle der Lehrer eine Wiederholung an, wobei das etwa Vergessene wieder in Erinnerung zu bringen ist.

(Gelegentlich kann dem Schüler noch gesagt werden, dass dieser Violinschlüssel hauptsächlich noch desshalb nothwendig ist, weil in unserem umfangreichen Ton- und Notensistem noch ein zweiter Schlüssel — Bassschlüssel — wo die Noten andere Namen bekommen, angewendet wird.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Heisst nun die Note auf der ersten Linie e, so heisst sie auf der nächsten Notenstelle, also ober der ersten Hauptlinie f, weil in unserem musikalischen Alphabet nach e f kommt.

Auf diese Art lerne der Schüler auch die Noten ober den Linien auswendig, was ihm gar keine Schwierigkeit verursachen wird, wenn er die auf den Linien gut kennt. Diese Art von Notenlernen ist viel leichter, als wenn der Schüler auch noch die vier Zwischenräume merken soll.

Der Schüler kann hier aufmerksam gemacht werden, dass jede Notenstelle auch eine Untertaste für sich hat, und dass die Aufeinanderfolge der Noten mit der der Untertasten übereinstimmt.

Kann der Schüler die Noten auf und ober den fünf Hauptlinien gut, so suche er für jede Note die betreffende Taste auf, wobei er immer den Namen der Note und des Oktavenfaches anzugeben hat.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bei diesem Intoniren muss aufmerksam gemacht werden, dass jeder Ton einen andern Klang, der eine einen höheren, der andere einen tieferen hat, und dass dies das erste Merkmal ist, das wir an den Tönen bemerken, nämlich ihre Höhe und Tiefe.

Als nebenseitige Uebung im Notenlernen schreibe der Schüler Noten an die Tafel — Holztafel mit Notensistemen versehen, oder Schiefertafel, wo die fünf Linien mit einem spitzen Instrumente und Lineal eingezogen werden können — und darüber die Namen derselben. Dieses Schreiben der bis jetzt erlernten Noten kann bis dann fortgesetzt werden, wo der Schüler das fünfte Notenbeispiel der 1. Abtheilung (Seite 4) erlernt.

Bevor der Schüler die Noten schreibt, muss er erst den Violinschlüssel schreiben lernen, wobei der grosse Ring so gestellt sein muss, dass die zweite Hauptlinie gerade in der Mitte durchläuft. Die Note auf der zweiten

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Linie heisst g, daher der Violinschlüssel auch der g-Schlüssel genannt wird.

Hat der Schüler diese Noten auf und ober den Hauptlinien erlernt, die er auch als Aufgabe üben kann, so folgen einige Fingerübungen, die aber noch nicht von Noten gespielt werden können.

Diese Fingerübungen sind in der 1. Abtheilung der Klavierschule, Seite 3, unten in Ziffern geschrieben, die die Finger bedeuten. Die Handstellung ist die frühere, der erste Finger der rechten Hand stellt sich auf das eingestrichene h, der erste Finger der linken Hand auf das eingestrichene f.

Die zwei ersten Ziffern dieser Uebung sind 1 und 2, und bedeuten, dass in beiden Händen die ersten zugleich, und nach diesen beide zweite Finger und so fort abwechselnd gespielt werden sollen. Sind diese beiden Finger öfter hintereinander mit gutem Anschlage gespielt, so kommt dann der erste und dritte Finger, die wieder so geübt werden, dann der erste und vierte u. s. w.

Für den Lehrer habe ich diese Fingerübung, damit er genau wisse, wie sie gespielt werden soll, unten in Noten ausgesetzt.

Mit dieser Fingerübung beginnt das sogenannte Legato-, d. h. gebundene Spiel, mittelst Knöchelgelenk-Anschlag, der mit Ausnahme einiger Staccatostellen durch die ganze erste Abtheilung angewendet wird. (Man sehe unter: „Die Mechanik des Klavierspieles“ die Rubrik: „Knöchelgelenk-Anschlag.)

Er besteht darin, dass der eine Finger eine angeschlagene Taste so lange niedergedrückt hält (wodurch der Ton fortklingt), bis ein anderer, der den Anschlag nach ihm ausführen soll, die seinige schon niederzudrücken im Begriffe ist, worauf der erstere Finger seine Taste schnell wieder verlässt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zwischen diesen zwei Tönen darf kein tonleerer Raum entstehen, noch darf ein Ton in den andern hineinklingen.

Auf dieses genaue Binden der Töne muss der Lehrer gleich beim ersten Versuch sehr Acht haben, denn nicht jeder Schüler trifft dasselbe gleich. Oft hebt der Schüler den einen Finger früher von der Taste auf, bevor noch der andere den Anschlag ausgeführt hat, wodurch eben der tonleere Raum entsteht. Der Lehrer verbessere gleich beim ersten Erscheinen solche Fehler, ehe der Schüler sich dieselben angewöhnt hat, indem er bei ganz langsamem Spiel die angeschlagene Taste so lange niedergedrückt halten lässt, bis der andere Finger die seinige schon niederdrückt, und lasse dasselbe so lange wiederholen, bis der Fehler ganz verschwunden ist.

Ebenfalls muss das zu lange Liegenbleiben des ersten Fingers, wodurch die Töne ineinanderklingen, durch rechtzeitiges Aufheben so lange ausgeführt werden, bis auch dieser Fehler verschwunden ist.

Werden aber diese beiden Fehler nicht gleich anfangs sorgfältig vermieden, so sind sie später nur mit Mühe wieder auszurotten.

Das gebundene Spiel ist die Grundspielart, auf dem das später zu erlernende Staccato- — kurze Spiel — begründet werden muss.

Von dieser Fingerübung an bleiben die nichtspielenden Finger nicht mehr auf der Oberfläche der Untertasten liegen, sondern werden etwa $^1|_2$—$^3|_4$ Zoll ober den Tasten gehalten, und verbleiben dort, bis die Reihe des Anschlages an sie kommt, nach welchem sie ihre gehobene Stellung wieder einnehmen. Diese gehobene Stellung wird für das ganze weitere Spiel beibehalten.

Diese in Ziffern geschriebenen Fingerübungen braucht der Schüler nicht alle auf einmal zu üben, sondern zu jeder weiteren Lektion (da er jetzt auf Seite 4 der ersten

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Abtheilung die Notenbeispiele erlernt) ungefähr fünf bis sechs Abschnitte.

Ehe der Schüler das Notenbeispiel Nr. 1, auf Seite 4 der 1. Abtheilung, zu spielen beginnt, müssen erst folgende Erklärungen vorausgehen:

Da beim Klavierspiel beide Hände zu spielen haben, so muss auch für jede ein Notensistem, auf welchem die Noten geschrieben werden, vorhanden sein. Beide Notensisteme sind zum Zeichen, dass sie zusammen gehören, im Anfange mit einer Klammer verbunden. Die Noten, die in dem oberen Sisteme stehen, gehören für die rechte, die im unteren, für die linke Hand.

Ausser der Höhe und Tiefe bemerken wir an den Tönen noch ein zweites Merkmal, die Zeitdauer.

Wir können einen etwas länger klingenden Ton als ganze Zeitdauer auffassen, und heissen eine Note, die diese Zeitdauer veranschaulicht, eine Ganze Note.

(Der Lehrer zeige die Gestalt derselben, die wie ein Ring aussieht, im Notenbeispiele Nr. 1.)

Ein anderer Ton, der nur die Hälfte Zeit erklingt, wird in der Notenschrift durch eine Halbe Note bezeichnet.

(Der Lehrer zeige dieselbe, und sage, dass diese Halbe Note zum Unterschiede vor der Ganzen noch einen Stiel — also Ring und Stiel hat.)

Wird diese Zeitdauer der Halben Note wieder in zwei Theile getheilt, so entstehen daraus zwei Viertel, die Gestalt ist Punkt und Stiel, ob der letztere auf- oder abwärts gezogen ist, ist gleich.

(Der Lehrer zeige Viertelnoten.)

Ein Viertel in zwei Theile getheilt, gibt zwei Achtel, die Gestalt ist Punkt, Stiel und Geltungsstrich, welch letzterer deshalb so heisst, weil er Einfluss auf die Geltung hat.

(Der Lehrer zeige eine Achtelnote, und sage, dass es ganz gleich ist, ob dieser Geltungsstrich ober oder unter

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der Note steht, und dass, wenn mehrere Achtelnoten nebeneinanderstehen, über alle ein langer Geltungsstrich gezogen wird.)

Auf diese Art erkläre der Lehrer auch die 16tel, 32tel, 64tel und 128tel Noten, gebe überall die Geltungsstriche an, und zeige die Gestalt der Noten auf Seite 4 der 1. Abtheilung, oder schreibe sie an die Tafel.

Aus diesem jetzt Erklärten ist zu ersehen, dass die Theilung der Zeitdauer der Noten durch die kleinste Theilungszahl zwei geschieht.

Die Zeitdauer der Töne heisst man auch die Geltung derselben, oder auch Notenwerth, und die verschiedenen Gestalten der Noten, wodurch diese Geltung veranschaulicht wird, die Notengattungen.

Nebenbei sage der Lehrer, dass die Zeitdauer der Noten, wie der Schüler später erfahren wird, durch gleichmässiges Zählen bestimmt wird.

Der Lehrer übe den Schüler nach und nach recht vielfältig in den verschiedenen Notengattungen — für die ersten Notenbeispiele genügt, dass der Schüler die Zeittheilung von den Ganzen, Halben, Viertel und Achtel-Noten genau kenne — frage z. B. Wie viele Viertel gehen auf eine Ganze? Halbe? Wie viele Achtel enthält eine Ganze, eine Halbe, eine Viertel Note? Wie viel machen zwei, vier, sechs, acht Achtel Viertel? u. s. w., und lasse sich auch die Gestalt derselben angeben.

Diese theoretischen Uebungen können immer neben dem praktischen Spiel genommen werden.

Diese Zeittheilung der Töne kann noch besonders deutlich veranschaulicht werden, wenn der Lehrer einen längeren Strich auf die Tafel oder Papier zieht, und sagt, der Schüler soll sich darunter eine Ganze Note denken. Wird dieser Strich nun in zwei gleiche Theile getheilt, so entstehen zwei Halbe, wird er in vier gleiche Theile getheilt, vier Viertel in acht Theile, acht Achtel u. s. w.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Abtheilung die Notenbeispiele erlernt) ungefähr fünf bis sechs Abschnitte.

Ehe der Schüler das Notenbeispiel Nr. 1, auf Seite 4 der 1. Abtheilung, zu spielen beginnt, müssen erst folgende Erklärungen vorausgehen:

Da beim Klavierspiel beide Hände zu spielen haben, so muss auch für jede ein Notensistem, auf welchem die Noten geschrieben werden, vorhanden sein. Beide Notensisteme sind zum Zeichen, dass sie zusammen gehören, im Anfange mit einer Klammer verbunden. Die Noten, die in dem oberen Sisteme stehen, gehören für die rechte, die im unteren, für die linke Hand.

Ausser der Höhe und Tiefe bemerken wir an den Tönen noch ein zweites Merkmal, die Zeitdauer.

Wir können einen etwas länger klingenden Ton als ganze Zeitdauer auffassen, und heissen eine Note, die diese Zeitdauer veranschaulicht, eine Ganze Note.

(Der Lehrer zeige die Gestalt derselben, die wie ein Ring aussieht, im Notenbeispiele Nr. 1.)

Ein anderer Ton, der nur die Hälfte Zeit erklingt, wird in der Notenschrift durch eine Halbe Note bezeichnet.

(Der Lehrer zeige dieselbe, und sage, dass diese Halbe Note zum Unterschiede vor der Ganzen noch einen Stiel — also Ring und Stiel hat.)

Wird diese Zeitdauer der Halben Note wieder in zwei Theile getheilt, so entstehen daraus zwei Viertel, die Gestalt ist Punkt und Stiel, ob der letztere auf- oder abwärts gezogen ist, ist gleich.

(Der Lehrer zeige Viertelnoten.)

Ein Viertel in zwei Theile getheilt, gibt zwei Achtel, die Gestalt ist Punkt, Stiel und Geltungsstrich, welch letzterer deshalb so heisst, weil er Einfluss auf die Geltung hat.

(Der Lehrer zeige eine Achtelnote, und sage, dass es ganz gleich ist, ob dieser Geltungsstrich ober oder unter

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der Note steht, und dass, wenn mehrere Achtelnoten nebeneinanderstehen, über alle ein langer Geltungsstrich gezogen wird.)

Auf diese Art erkläre der Lehrer auch die 16tel, 32tel, 64tel und 128tel Noten, gebe überall die Geltungsstriche an, und zeige die Gestalt der Noten auf Seite 4 der 1. Abtheilung, oder schreibe sie an die Tafel.

Aus diesem jetzt Erklärten ist zu ersehen, dass die Theilung der Zeitdauer der Noten durch die kleinste Theilungszahl zwei geschieht.

Die Zeitdauer der Töne heisst man auch die Geltung derselben, oder auch Notenwerth, und die verschiedenen Gestalten der Noten, wodurch diese Geltung veranschaulicht wird, die Notengattungen.

Nebenbei sage der Lehrer, dass die Zeitdauer der Noten, wie der Schüler später erfahren wird, durch gleichmässiges Zählen bestimmt wird.

Der Lehrer übe den Schüler nach und nach recht vielfältig in den verschiedenen Notengattungen — für die ersten Notenbeispiele genügt, dass der Schüler die Zeittheilung von den Ganzen, Halben, Viertel und Achtel-Noten genau kenne — frage z. B. Wie viele Viertel gehen auf eine Ganze? Halbe? Wie viele Achtel enthält eine Ganze, eine Halbe, eine Viertel Note? Wie viel machen zwei, vier, sechs, acht Achtel Viertel? u. s. w., und lasse sich auch die Gestalt derselben angeben.

Diese theoretischen Uebungen können immer neben dem praktischen Spiel genommen werden.

Diese Zeittheilung der Töne kann noch besonders deutlich veranschaulicht werden, wenn der Lehrer einen längeren Strich auf die Tafel oder Papier zieht, und sagt, der Schüler soll sich darunter eine Ganze Note denken. Wird dieser Strich nun in zwei gleiche Theile getheilt, so entstehen zwei Halbe, wird er in vier gleiche Theile getheilt, vier Viertel in acht Theile, acht Achtel u. s. w.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vielseitige Uebung ist nothwendig, um den Schüler den Werth und die Geltung der Noten und Töne klar zu machen, denn es kommt sehr oft vor, dass Schüler sich einbilden, je grösser die Zahl der Notenbenennung, z. B. 8tel, 16tel, 32tel u. s. w., desto grösser muss auch die Zeitdauer derselben sein. Von dieser Ansicht können sie am besten durch die obige Theilung des Striches befreit werden.

Um wieder auf das erste Notenbeispiel der 1. Abtheilung, Seite 4, zurückzukommen, sage der Lehrer, dass die vom oberen zum unteren Notensistem senkrecht herabgezogenen Striche Taktstriche heissen, dass der Raum zwischen zwei Taktstrichen ein Takt heisst, dass ferner in diese Takte die Noten geschrieben werden, dass ein Stück so viele Takte enthält, als Taktstriche vorhanden sind, und dass zum Schluss eines jeden Stückes doppelte Taktstriche stehen. (Der Lehrer zeige dieses Alles.)

In jedem Takt darf nur so viel Notenwerth eingeschrieben werden, als das Taktzeichen bestimmt.

Dieses Taktzeichen wird bei jedem Tonstück gleich anfangs nach dem Notenschlüssel gesetzt.

Bei dem Notenbeispiel Nr. 1 der 1. Abtheilung, Seite 4, hat das Taktzeichen eine runde Gestalt (einem lateinischen C nicht unähnlich), heisst der viervierteł oder auch ganze Takt, und zeigt an, dass in jedem Takt nur so viel Notenwert — nicht mehr und nicht weniger — sein darf, als der Wert einer Ganzen Note ausmacht. Wir können daher in jedem Takte entweder eine Ganze, zwei Halbe, vier Viertel u. s. w. bringen, oder auch diese Notengattungen mischen, doch darf bei letzterem der Notenwerth, wie gesagt, nur eine Ganze Note ausmachen. (Der Lehrer zeige es.)

Dieses Hineinschreiben der Noten im Takt heisst Takteintheilung, Takteinrichtung oder Noteneintheilung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dieser Viervierteltel Takt und noch andere Taktgattungen, die später alle erlernt werden, gehören zu den sogenannten Taktarten.

Sind auf diese Art alle Zeichen des ersten Notenbeispieles erklärt, so überzeuge sich der Lehrer, ob der Schüler auch alle in diesem Beispiele vorkommenden Noten kenne, stelle dann, wenn das der Fall ist, den Daumen der rechten Hand wieder auf das eingestrichene h, und lasse den Schüler auswendig sagen — ohne dass der Letztere auf die Finger sehe — was jeder Finger für eine Taste unter sich hat.

Dieses Nichtaufdiefingersehen ist für das ganze Klavierspiel von Wichtigkeit — ist bereits an einer anderen Stelle näher besprochen — und darf davon nur bei Sprüngen mit der Hand eine Ausnahme gemacht werden. Daher muss der Schüler gleich anfangs mit allem Nachdruck, und bis er's kann, daran gewöhnt werden, immer auf die Noten, und niemals auf die Finger zu sehen. Die Tastenfolge und Fingerlage muss sich ganz dem Gedächtnis einprägen.

Weiss nun der Schüler auswendig, was jeder Finger für eine Taste unter sich hat, so kann er mit der rechten Hand allein die Noten des ersten Notenbeispieles spielen. Dabei sage er mit lauter Stimme erst den Namen der Note, und schlage sie dann mit dem betreffenden Finger an.

Kann er die rechte Hand ohne Fehler spielen, so wird auf dieselbe Art auch der Versuch mit der linken Hand gemacht, wo sich der Daumen auf das eingestrichene f stellt. Geht auch diese gut, so kann, wenn der Lehrer glaubt, dass der Schüler zum Zusammenspiel beider Hände fähig genug sei, damit der Versuch gemacht werden. Ist der Schüler aber ein Schwachkopf, so ist es vor diesem Zusammenspiel räthlich, erst mit jeder Hand allein auch die Notenbeispiele 2, 3, 4 zu üben.

Beim Zusammenspiel des ersten Notenbeispieles sage der Lehrer, dass die Noten, die übereinander stehen,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

immer zu gleicher Zeit angeschlagen werden (das Zählen beginnt erst beim fünften Notenbeispiele), dass die Noten für die linke Hand immer zuerst gesehen, auch benannt, und mit dem Finger die betreffende Taste gesucht — noch nicht angeschlagen! — werden muss, ehe mit der rechten Hand dasselbe gethan wird.

(An das Notenlesen, von der untersten Note der linken Hand zur rechten hinauf, muss der Schüler schon jetzt gewöhnt werden, da dies für das spätere Spiel und „Blattlesen“ ein grosser Vortheil ist.)

Sind auf diese Weise die zwei übereinander stehenden Noten beider Hände benannt, und die Tasten dafür mit den Fingern gesucht, so werden dieselben zugleich angeschlagen.

Der Schüler verfahre dabei ungefähr so: Er spricht mit vernehmbarer Stimme f (sucht dasselbe in der linken Hand) mit h (sucht, ohne auf die Finger zu sehen, das letztere in der rechten Hand) und schlägt sie dann zusammen an. Und so verfahre er mit dem 2., 3. und 4. Notenbeispiel.

Das Notenbenennen vor und bei dem Spielen setze der Schüler so lange fort, bis kein Fehler mehr vorkommt.

Zum zweiten Notenbeispiele muss bemerkt werden, dass die linke Hand ganze Noten, und die rechte auf jeder zwei Halbe zu spielen hat.

Nach dem zweiten Notenbeispiele kommen neue Noten auf Nebenlinien zu erlernen. Der Lehrer bemerke da, dass die Nebenlinien dann gezogen werden, wenn die Hauptlinien nicht mehr ausreichen, dass die Nebenlinie, die den Hauptlinien zunächst ist, als erste gilt, und dass die Noten, wenn die Nebenlinien ober den Hauptlinien stehen, ober den Nebenlinien, wenn sie unter diesen stehen, unter denselben geschrieben werden.

(Der Lehrer zeige die erste Notentabelle der 1. Abtheilung, I. Band, Seite 26.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sind die Noten der Uebung vor dem dritten Notenbeispiele erlernt, in den betreffenden Oktavenfächern aufgesucht, so kann das dritte und vierte Notenbeispiel erlernt werden.

Bei dem Notenbeispiele Nr. 5, muss dem Schüler in Erinnerung gebracht werden, dass jede Notengattung eine bestimmte Zeit dauert, eine Ganze Note noch einmal so lang als eine Halbe, eine Halbe noch einmal so lang als eine Viertel u. s. w., und dass diese Zeitdauer beim Klavierspiel dadurch ganz genau bestimmt wird, dass man dazu laut und gleichmässig zählt.

Laut muss der Schüler desswegen zählen, dass der Lehrer dasselbe beurtheilen, und gleichmässig, damit die Zeitdauer der Töne genau bestimmt werden kann.

Das Notenbeispiel Nr. 5 hat den viervierteltel Takt, den der Schüler schon kennt. In jedem Takt sind also entweder vier Viertel, zwei Halbe oder eine Ganze Note. Wenn nun in jedem Takte vier Zahlen gezählt werden, so denkt sich der Schüler unter jeder Zahl eine Viertelnote, zählt daher auf eine Ganze Note vier, auf eine Halbe zwei und auf eine Viertelnote eine Zahl.

Wie schon bemerkt, muss dieses Zählen gleichmässig sein, der Schüler darf nicht einmal schnell, einmal wieder langsam zählen, und der Finger hat die Taste so lange niedergedrückt zu halten, bis die Zeitdauer der Note vorüber ist.

Dass im Anfange, wo der Schüler das Zählen erst erlernt, dasselbe nicht immer strikte gleichmässig sein kann, versteht sich eigentlich von selbst, weil der Schüler, wie gesagt, dasselbe erst erlernen soll. Spielt der Schüler aber schon mehrere Wochen, wo er doch so ziemlich daran gewöhnt sein kann, so muss darauf gesehen werden, dass er gleichmässig zähle, was der Lehrer durch lautes Mitzählen oder leisen Handschlag am Klavierdeckel unterstützen kann.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wenn der Schüler nach diesem gleichmässigen Zählen spielen kann, so kann er im „Takt“ spielen, wenn er aber nicht gleichmässig zählt, oder nach einem gleichmässigen Zählen nicht spielen kann, so spielt er eben nicht im Takt.

Unter Takt versteht man eine abgemessene Bewegung der Töne nach einem geordneten Zeitmasse.

Dieses geordnete Zeitmass wird durch das Taktzeichen angedeutet.

Die ordnungsmässige Abwechslung der Zeitverhältnisse heisst Rhitmus.

Der Lehrer lasse diese zwei Definitionen ins Reinheft schreiben, und sorge dafür, dass der Schüler das Imtaktspielen nicht mit den Taktzeichen verwechsle!

Das vollständige Erkennen des Taktes und Rhitmus kann erst im Laufe des weiteren Unterrichtes stattfinden.

Das Notenbeispiel Nr. 5 kann erst mit jeder Hand allein, ohne, dann mit Zählen, dann mit beiden Händen, ohne und später mit Zählen gespielt werden, so lange, bis dasselbe ziemlich sicher geht.

Ebenso wird das 6. und 7. Notenbeispiel erlernt.

Dieses laute Zählen lasse der Lehrer so lange fortsetzen — wenn nothwendig ein paar Jahre — bis der Schüler, ohne die Zahlen laut anzugeben, innerlich zählt, was der Lehrer an der richtigen Noteneintheilung und Imtaktspielen erkennen wird.

Die zwei letzten Notenzeilen auf Seite 4 der 1 Abtheilung bringen die erste Fingerübung in Noten, aber mit einer anderen Handstellung, und zwar stellt die rechte Hand den fünften Finger, die linke Hand dagegen den ersten Finger (acht Töne tiefer) auf g. Diese Fingerübung, obwohl nur für ein Notensistem geschrieben, wird mit beiden Händen ausgeführt, was für die ganzen Uebungen dieser Schule gilt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Jeder Takt dieser Uebung hat doppelte Taktstriche, mit nebenangestellten vierfachen Punkten, welche bedeuten, dass jeder oftmals hintereinander, bis er ganz gut geht, gespielt werden soll. Diese für sich abgeschlossenen Takte heissen Repetitionen.

Die erste Note g (dieser Fingerübung), eine Ganze, mit ten. (tenuto — gehalten) überschrieben, bleibt durch vier Repetitionen hindurch in beiden Händen liegen, d. h. der Finger hält die Taste nach dem Anschlag bis zum fünften Takte angedrückt. Vom fünften Takte angefangen bleibt in beiden Händen c liegen, bis zum neunten Takte, wo wieder g liegen bleibt.

Der Schüler hebe in dieser und den nächstfolgenden Uebungen die Finger hoch zum Anschlage, binde die Töne strenge, wo es sein muss, und übe sie bis zur vollkommenen Sicherheit.

Zu zählen braucht der Schüler zu allen diesen Fingerübungen nicht, mache jedoch, in der schnellen Tonfolge, zwischen achtel und sechzehntel Noten einen Unterschied.

Als Nebenbeschäftigung ist das auf Seite 10 des theoretischen Theiles erklärte Händeschlagen sehr zu empfehlen, sowohl für den Einzel- als Gesammtunterricht. Es stellt den Rhitmus in seiner möglichsten Einfachheit dar, ist daher am begreiflichsten, sehr übend, sowohl für Anfänger als schon Vorgeschrittene.

Seite 5 der 1. Abtheilung (ganz oben) befindet sich eine neue Handstellung. Dieselbe bleibt für die Notenbeispiele so lange, bis eine andere an ihre Stelle tritt.

Bei dieser Handstellung (und auch bei allen nächstfolgenden der ganzen 1. Abtheilung) muss der Schüler, wenn er die Hände darnach richtig gestellt hat, auswendig wissen, ohne auf die Finger zu sehen, was für Tasten die letzteren unter sich haben, damit er beim Spiel der Uebungsstücke und Thema's nur auf die Noten zu schauen braucht.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Notenbeispiele von Nr. 8—14 werden auf dieselbe Art erlernt, wie die früheren, und zu jedem einige Repetitionen Fingerübungen geübt, bei welch letzteren, da sie mit beiden Händen ausgeführt, die eine Hand immer acht Töne höher oder tiefer als die andere gestellt wird.

Bei dem Notenbeispiel Nr. 11 (Seite 5 der 1. Abth.) kommen Achtelnoten vor, wo eine Aenderung im Zählen vorgenommen werden muss.

Beim Klavierspielen ist der Rhitmus, das feste „Imtaktspielen“, wie schon bemerkt, nur durch lautes, gleichmässiges Zählen, zu erlernen. Je kleiner nun die Zeittheile der Noten werden, desto kleiner muss auch das Mass des Zählens werden. Geübte und vollendete Taktspieler brauchen dieses kleine Mass nicht, weil sie eben schon gute Taktspieler sind, wohl aber der Schüler, besonders der Anfänger. Die grösste Sorgfalt, Präzision und vielfache Uebung ist nothwendig, um „taktfest“ zu werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das Notenbeispiel Nr. 11 hat den viervierteltel Takt, bringt aber in seinen Takten mitunter Achtelnoten. Beim viervierteltel Takt hat der Schüler bis jetzt immer vier ganze Zahlen gezählt, unter welcher jeder ganzen Zahl er sich eine Viertelnote dachte. Da er nun auf jedem Viertel, mithin jeder ganzen Zahl, zwei Achtel spielen muss, so ist es gut, er theile die ganzen Zahlen selbst, und sage, statt eins, zwei, drei, vier — ei-ne, zwei-e, drei-e, vier-e, so hat er nicht nur durch die vier Zahlen die Viertel, sondern durch deren Theilung auch zugleich die Achtel gezählt.

Wenn manche Lehrer statt eine, zweie, dreie, viere, erstes, zweites, drittes, viertes zählen lassen, so halte ich das nicht für gut, weil der Endbuchstabe s zuviel durchklingt, daher das Spiel stört.

Bei schon entwickeltem Spiel, wo dem Spieler 16tel, 32stel, 64stel in kurzer Folge stark gemischt vorkommen, ist es oft nothwendig, dass das Viertel- und Achtel-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zählen aufhören muss, und der Spieler sich unter jeder ganzen Zahl eine 16tel oder 32stel Note denken muss, um eben das Richtige der Noteneintheilung zu treffen.

Dieses hier zuletzt gesagte Zählen hat der Lehrer in der Folge, wenn sich die Nothwendigkeit dazu bieten sollte, anzuwenden.

Der Lehrer lasse also von jetzt an, wenn in einem Notenbeispiele oder Thema 8tel oder später 16tel Noten vorkommen, immer eine, zweie u. s. w. zählen, und zwar bei den $^{2}/_{4}$, $^{3}/_{4}$ und $^{4}/_{4}$ Takten, mit Ausnahme, wenn darin nur Viertel oder Halbe Noten enthalten sind, wo wieder nur ganze Zahlen gezählt werden. Bei den später vorkommenden $^{3}/_{8}$, $^{6}/_{8}$, $^{9}/_{8}$ und $^{12}/_{8}$ Takt, werden auch ganze Zahlen gezählt, unter welcher jeder Zahl sich der Schüler aber eine Achtelnote zu denken hat. (Man sehe über weiteres Zählen im theoretischen Theil, Seite 31, dieser Klavierschule nach.)

Das eilfte Notenbeispiel enthält bei den Schlusstaktstrichen zwei Punkte, welche bedeuten, dass dieses Stück (später auch blos der betreffende Theil eines Stückes), zweimal hintereinander gespielt werden muss.

Während nun der Schüler diese Notenbeispiele von Nr. 8 (Seite 5 der 1. Abtheilung) an übt, kann ihm aus dem theoretischen Theil dieser Klavierschule (Seite 10), die Tonentfernung erklärt werden.

Diese Tonentfernung lässt sich recht deutlich an den Tasten selbst erklären. Der Lehrer sage, dass, wenn sich zwischen zwei Tasten noch eine Taste befindet, z. B. zwischen c und d, oder d, e, die Tonentfernung ein ganzer Ton heisst, wenn aber zwischen zwei Tasten z. B. e—f, oder h—c, keine andere liegt, die Tonentfernung nur einen halben Ton beträgt.

Nach diesen Erklärungen, die zu verstehen dem Schüler keine Schwierigkeit machen wird, — wenn doch, so muss die Definition davon aufgeschrieben werden —

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

erkläre der Lehrer die Tonhöhe, und bringe in Erinnerung, dass, je weiter nach rechts sich die Tasten befinden, desto höher die Töne, je weiter nach links, desto tiefer dieselben werden, natürlich von einer bestimmten Taste ausgegangen. Der Lehrer zeige diess auf der Klaviatur, indem er eine beliebige Taste andrückt. Auch durch Anschlag werde der Schüler von der Höhe und Tiefe der Töne überzeugt.

Von dieser allgemeinen Tonhöhe gehe der Lehrer zur speciellen über, und sage, indem er z. B. das eingestrichene c niederdrückt, dass der höher klingende Ton d (neben den c), da sich zwischen beiden eine Obertaste befindet, um einen ganzen Ton (auch Ganzton genannt) höher liegt als c, und umgekehrt, das c um einen ganzen Ton tiefer als das d liegt oder klingt.

Wird c als Ausgangspunkt betrachtet, so ist die nach rechts befindliche Obertaste, da sich zwischen beiden keine Taste befindet, nur um einen halben Ton (Halbton) höher als c, die unter c befindliche Taste h aber um einen halben Ton tiefer als c.

Diese Tonentfernung und Tonhöhe nach ganzen und halben Tönen, bei Unter- und Obertasten, muss mit dem Schüler sehr eingehend und vielseitig durchgeübt werden, so dass für ihn kein Zweifel mehr existirt, und zwar wegen der Anwendung der ♯ und ♭, die jetzt folgen wird.

Während nun im praktischen Spiel die Notenbeispiele bis Nr. 15 und die dazu gehörigen Fingerübungen erlernt, in Nr. 15 die neue Handstellung in der linken Hand, die zwei Theile des Stückes, die Wiederholungen derselben und das Da Capo erklärt werden, kann den vorausgegangenen Erklärungen die Tonfolge (man sehe Seite 12 des theoretischen Theiles) vorgenommen und erlernt werden.

Ist diese diatonische und nach dieser die chromatische Tonfolge — bei letzterer vieles Aufsuchen und Benennen der Tasten — erklärt und erlernt, genau so, wie es der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§. 5 des theoretischen Theiles vorschreibt, so kann inzwischen noch die Zeitdauer der Töne und andere Wiederholungen vorgenommen werden.

Bei den Versetzungszeichen, wenn nämlich ein Kreuz vor einer Note steht, muss der Schüler daran gewöhnt werden, zu sagen: Steht ein Kreuz (oder später ein Be) vor einer Note, so wird um einen halben Ton höher (bei Be tiefer) gespielt.

Diese Definition lasse der Lehrer auch aufschreiben, und bringe sie öfter, so wie die Anhängung der Silbe is in Erinnerung. Ebenso lasse er auch die mit Versetzungszeichen versehenen Töne auf den Tasten aufsuchen.

Die so sehr verbreitete Redensart: Die Note oder der Ton wird durch ein Kreuz erhöht, suche der Lehrer dadurch als ganz falsch hinzustellen, indem er sagt, dass weder die Note noch der Ton erhöht werden kann. (Man sehe darüber: Theoretischer Theil, Seite 12, unten die Bemerkung.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mit dieser bis jetzt erklärten Theorie kann der Schüler im praktischen Spiel bis zum Notenbeispiel Nr. 16 (Seite 6 der 1. Abtheilung) gekommen sein. Von hier an müssen die Bassnoten erlernt werden. Der Lehrer beweise die Nothwendigkeit derselben nach Seite 13 des theoretischen Theiles. Nachdem der Schüler den Bass-Schlüssel schreiben gelernt, schreibe er die Noten auf den fünf Hauptlinien. Kennt er die Notenstellen, und das musikalische Alphabet gut, so braucht ihm der Lehrer nur den Namen der Note auf der ersten Linie und das Oktavenfach zu sagen, die andern wird er selber finden. Viele Bassnoten mit dem Namen darüber, sowie auch wieder Violinnoten schreiben und lesen ist nothwendig, um diese für den Anfang nicht gar zu geringe Schwierigkeit beider Schlüsseln recht bald zu überwinden.

Auch wird hier dem Schüler gesagt, dass die Bassnoten, die von den tiefsten Ton des Klaviers bis ungefähr

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zum eingestrichenen f reichen, für die linke, der Violinschlüssel aber, der seinen Anfang noch ein paar Töne unter der eingestrichenen Oktave nimmt, und bis zu den höchsten Tönen reicht, für die rechte Hand gehört, und dass dieses Abgränzen dieser zwei Schlüssel, in der Mitte der Klaviatur, nicht so genau genommen werden darf, weil die Schreibweise oft ein höher oder tiefer Gehen beider nothwendig macht.

Ebenso ist es mit den Schlüsseln in Bezug der Vertheilung auf die Hände, indem beide, wie das weitere Spiel zeigen wird, dieselben wechseln können. Wegen diesen zwei Schlüsseln wird die untere Hälfte der Klaviatur die Bass- die obere die Violinpartie genannt.

Wird der Lehrer mit der bisher erlernten Theorie früher fertig, als mit dem Notenbeispiel Nr. 16 der 1. Abtheilung, so kann er inzwischen die Zeit mit eingehenden Wiederholungen, mehrseitigen Ueben in der Zeittheilung der Töne, Notenschreiben u. s. w. ausfüllen, oder wenn dazu keine Nothwendigkeit vorhanden, gleich mit der Tonleiterbildung beginnen.

Ich lasse hier die weitere Theorie, wie sie bis zum Ende der 1. Abtheilung erklärt werden soll, folgen. Der Lehrer vertheile sie so neben dem praktischen Spiele der 1. Abtheilung, dass ungefähr beide zugleich beendet werden.

Theorie zur 1. Abtheilung.

(Das praktische Spiel beginnt von Seite 7 der 1. Abtheilung, die dazu gehörige Theorie Seite 14, §. 6 des theoretischen Theiles.)

War es dem Lehrer aber möglich die jetzt folgende Tonleiterbildung schon während dem Spiele der Notenbeispiele Nr. 13—16 vorzunehmen, so trifft mit dem 1. Thema (Seite 7 der 1. Abtheilung) ohnedies die Lehre von den Tonarten und Vorzeichnungen zusammen, kann die Tonleiterbildung aber erst mit dem 1. Thema beginnen, so

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

muss die Nebenvorzeichnung und Auflösung schon früher erklärt werden. Alle schon ausgearbeitete Theorie muss in ein Reinheft geschrieben werden.

Zu §. 6 lasse der Lehrer zuerst die diatonische Tonfolge aufschreiben (man sehe Seite 12, Notenbeispiel Nr. 3 des theoretischen Theiles) und numeriren.

Ist dies geschehen, so sage der Lehrer, dass, wenn nach dem h das nächstfolgende c als 8. Ton hinzugesetzt wird, diese stufenweise Tonfolge von 8 Tönen eine Tonleiter heisst.

Er lasse jetzt die Tonstufen von 1—2, 2—3 u. s. w. untersuchen, um die Tonentfernung von ganzen und halben Tönen zu erfahren, und bei letzteren einen kleinen Bogen, als Wahrzeichen desselben, ziehen. (Man sehe Notenbeispiel Nr. 5, Seite 14 des theoretischen Theiles.)

Nachdem er die fünf ganzen und zwei halben Töne, aus denen diese Tonleiter besteht, erkannt, sage der Lehrer, dass alle Tonleitern die von 3—4 und 7—8 halbe, auf den übrigen Stufen aber ganze Töne haben, dur-Tonleitern genannt werden, und weil diese jetzt gebildete mit c anfängt, sie die c-dur-Tonleiter genannt wird. Ferner bemerke er, dass alle Tonleitern, die aus ganzen und halben Tönen zusammengesetzt sind, zu den diatonischen Tonleitern gehören.

Der Lehrer frage jetzt, was eine Tonleiter ist, aus was für Tönen (nach der Entfernung) dieselbe besteht, wie viele ganze und halbe Töne darin vorkommen, auf welchen Stufen dieselben sich befinden, und wie eine solche Tonleiter dann genannt wird.

Weiss das der Schüler genau, so sage der Lehrer weiter, dass nach dieser c-dur-Tonleiter noch mehrere Tonleitern gebildet werden, diese daher, in Hinsicht der Tonentfernung, als Muster betrachtet wird.

Der Lehrer lasse diese Tonleiter dem Schüler auswendig sagen, z. B. c der erste (Ton), d der zweite, e der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dritte u. s. w., und diese acht Töne auch mit italienischen Namen benennen. (Man sehe Seite 14 des theoretischen Theiles, unten die Anmerkung.)

Der Lehrer ziehe in der fertigen c dur-Tonleiter von der ersten zur fünften Stufe einen Bogen (man sehe das Notenbeispiel Nr. 5, Seite 14 des theoretischen Theiles), und sage, dass von diesen fünften Ton g jetzt eine neue Tonleiter von g bis wieder zu g gebildet wird. Nachdem der Schüler diese acht Töne aufgeschrieben und numerirt, wird dieselbe von Stufe zu Stufe untersucht (und zwar von der ersten Stufe angefangen), ob die ganzen und halben Töne genau auf denselben Stufen sich befinden wie in der Mustertonleiter c. Bei der Untersuchung wird es sich zeigen, dass von der 6. zur 7. Stufe statt ein ganzer nur ein halber Ton Entfernung ist. Die 6. Stufe darf, da sie mit der 5. als richtig befunden, nicht verändert werden. Es muss daher mit der 7. Stufe etwas geschehen, und zwar wird vor diese ein Kreuz gestellt, wodurch dieselbe nicht mehr f, sondern fis heisst.

Durch diese Veränderung entstand von der 6. bis zur 7. Stufe ein ganzer Ton, und dadurch von der 7. zur 8. der nothwendige halbe Ton, welch letzterer überall als Erkennungszeichen durch einen kleinen Bogen bezeichnet wird.

Ist dies alles geschehen, so werde der Schüler aufmerksam gemacht, dass diese jetzt gebildete g-dur-Tonleiter, nach der Tonentfernung, genau der Mustertonleiter c entspricht, dass dazu aber vor der 7. Stufe ein Kreuz, welches die Vorzeichnung der Tonleiter heisst, gesetzt werden musste.

Der Lehrer lasse auch diese Tonleiter, so wie die nachfolgenden, auswendig sagen (nicht spielen, da dieses erst in der 3. Abtheilung des I. Bandes vorkommt), frage immer nach der Vorzeichnung und nach der Ordnung der Aufeinanderfolge derselben.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der Schüler ziehe nun in der g-Tonleiter vom ersten zum fünften Ton wieder einen Bogen, wodurch der Ton d bezeichnet wird, schreibe eine Tonleiter von d bis zu d, numerire dieselbe, untersuche die Tonstufen, und vergleiche sie mit denen der c-Tonleiter.

Die Verbesserung wird von der 2. zur 3. und 6. zur 7. Stufe stattfinden müssen, und hat diese d-dur-Tonleiter zwei Kreuze vorgezeichnet, deren erstes fis (aus der g-Tonleiter) und das zweite cis heisst.

Auf diese Art lasse nun der Lehrer die Tonleiter bildung bis zu sieben Kreuze Vorzeichnung vornehmen, un sie dann, unter Angabe der Vorzeichnung jeder einzelnen Tonleiter, auswendig benennen. Kann dies der Schüler gut, so kann eine Uebung in der Tonleiterbildung auch noch dadurch stattfinden, dass der Lehrer nur den Anfangston einer beliebigen Tonleiter aufschreibt, und von diesen aus die Tonleiter bilden lässt, wobei der Schüler bei jeder Stufe auch zugleich die Vorzeichnung zu schreiben hat.

Die im §. 7 (Seite 16 des theoretischen Theiles) vorkommenden Zeichenerklärungen können gelegentlich, wenn sie in der praktischen Klavierschule vorkommen, erklärt werden.

Gleich nach Vollendung dieser Tonleitern, das in ungefähr vier Lektionen geschehen sein kann, nehme der Lehrer den §. 8 des theoretischen Theiles, die Tonarten vor.

Er mache dem Schüler begreiflich, dass jedes Tonstück seine Töne aus einer diatonischen Tonleiter nimmt, und dass man dann sagt, das Tonstück geht aus einer Tonart. Sind z. B. zu einem Tonstück — wenigstens zum Anfang desselben — die Töne der d-dur-Tonleiter verwendet worden, so geht das Stück aus der d-dur-Tonart u. s. w.

Der Lehrer lasse folgende Definition auswendig lernen und aufschreiben: Eine Tonart ist die Anwendung

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der Töne einer diatonischen Tonleiter in einem Tonstücke.

Es gibt daher so viele Tonarten als diatonische Tonleiter, weil aus jeder der letzteren ein Tonstück gemacht werden kann. Wie das gemacht wird, lehrt die Kompositionslehre.

Ferner sage der Lehrer, dass es viel zu viel Schreiberei verursachen würde, wollte man immer die etwa vielen Kreuze, die eine betreffende Tonleiter enthält, bei den einzelnen Tönen des Tonstückes hinschreiben. Man hat daher ein ganz einfaches Mittel, diese oftmalige Wiederholung der Vorzeichnung zu ersparen, gefunden, nämlich, der Komponist (so wird der genannt, der Tonstücke erfindet), schreibt, wenn er zu einem Tonstück z. B. die e-Tonleiter, die bekanntlich vier Kreuze Vorzeichnung hat, verwenden will, die letzteren der Ordnung nach gleich im Anfange des Notensistems nach dem Schlüsselzeichen, und an diesen Kreuzen erkennt man auch gleich die Tonart des Stückes. Steht ein Kreuz dort, geht das Stück aus g-dur, stehen dreie dort, geht es aus a-dur, steht gar nichts dort, so geht es aus c-dur u. s. w.

Man heisst dies die Vorzeichnung der Tonstücke, und diese gilt immer durch das ganze Stück hindurch, d. h. wenn z. B. ein Stück zwei Kreuze vorgezeichnet hat, so muss durch das ganze Stück hindurch, so oft f und c vorkommt, immer fis und cis genommen werden.

Ferner sage der Lehrer, dass diese Vorzeichnung, da sie durch das ganze Tonstück hindurch Geltung hat, die Haupt- oder Tonartvorzeichnung genannt wird, zum Unterschiede derjenigen, die nur zu den einzelnen Noten geschrieben wird, die die Nebenvorzeichnung heisst, und nur in dem Takte, wo sie steht, Geltung hat (und zwar nur nach vorwärts.)

Soll ein Kreuz der Haupt- oder Nebenvorzeichnung seine Wirkung verlieren, so muss vor der betreffenden

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Note ein Auflöser ♮, der der Note ihren ursprünglichen Namen wieder gibt, gesetzt werden.

Soll die ganze Hauptvorzeichnung aufhören, so muss dies entweder auch durch Auflöser angezeigt, oder durch eine andere ersetzt werden.

Der Lehrer zeige diese Haupt- und Nebenvorzeichnung sowie Auflöser an dem 1., 2. und 3. Thema, und mache dasselbe dem Schüler recht verständlich.

Kann der Schüler das Gesagte auch durch Wiederholungen nicht merken, so lasse es der Lehrer in's Reinheft schreiben.

Der §. 9 des theoretischen Theiles (Seite 26) handelt von den Taktarten, deren Grundbegriff der Schüler bei den schon vorgekommenen Vierviertel Takt kennen lernte.

Die Taktarten erkläre der Lehrer auf folgende Weise: Er schreibe an die Tafel eine Anzahl gleicher Noten (man sehe Notenbeispiel Nr. 23, Seite 26 des theoretischen Theiles), und sage, dass so eine Notenreihe nicht nur unübersichtlich, sondern, wenn sie gespielt wird, wegen ihrer Einförmigkeit geradezu unerträglich wäre, dass diese Einförmigkeit aber, sobald die 1., 3., 5., 7. Note stärker gespielt (accentuirt) wird, sich verliert, und dadurch eine gewisse Ordnung von zwei Tönen, die zusammen gehören, entsteht, die dann Taktordnung heisst. Eine Taktordnung ist also die Eintheilung einer Reihe von Tönen in gleiche kleinere Gruppen, und wird für das Auge durch den Taktstrich — den der Schüler schon kennt — angezeigt. (Der Lehrer ziehe zwischen den Noten Taktstriche, so dass immer zwei Noten in einem Takte sind. Man sehe Notenbeispiel Nr. 24, Seite 27 des theoretischen Theiles.)

Weiter sage er, dass die jetzt gebildete Taktordnung, da immer zwei Noten beisammen sind, die zweitheilige Taktordnung heisst, und dass, wenn drei gleiche Noten zwischen zwei Taktstrichen geschrieben werden, die drei-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

theilige Taktordnung daraus entsteht. (Der Lehrer schreibe dieses — siehe Notenbeispiel Nr. 25 des theoretischen Theiles — an die Tafel, und lasse die zwei- und dreitheilige Taktordnung mit der Aufschrift ins Reinheft schreiben.)

Werden nun in diese Taktordnungen Zeitmomente (Noten) von bestimmter Geltung z. B. Ganze, Halbe, Viertelnoten u. s. w. gebracht — die Viertelnoten in obigen Beispielen sind nicht als solche, sondern überhaupt nur als gleichartige Zeitmomente zu betrachten — so entstehen daraus Taktarten.

Eine Taktart ist also eine Taktordnung mit Tönen von bestimmter Geltung. (Der Schüler schreibe diese Definition auf.)

Der Lehrer schreibe nun in der zweitheiligen Taktordnung zwei Ganze Noten hinein, und sage, dass dadurch der $^{2}|_{1}$ (zweieintel) Takt, oder auch grosse Allabreve-Takt genannt, entsteht, dann zwei Halbe Noten, wodurch der $^{2}|_{2}$ (zweizweitel oder auch zweihalbe) Takt, oder auch der kleine Allabreve-Takt genannt, entsteht u. s. w., wie dieselben im theoretischen Theil Seite 27 und 28 aufeinander folgen. Diese Entstehung der Taktarten ist auch in der vierten Tabelle der 1. Abtheilung der praktischen Klavierschule, Seite 29, enthalten. Jedoch braucht die dort angegebene Accentuation, weder theoretisch noch praktisch, jetzt schon, sondern erst in der 5. Abtheilung vorgenommen zu werden.

(Diese Entstehung der Taktarten, sowie die dazugehörigen Taktzeichen (siehe die vierte Tabelle der 1. Abtheilung, Seite 29) sind ins Reinheft zu schreiben.)

In §. 10 (Seite 31 des theoretischen Theiles) beginnt die Akkordbildung und mithin die Harmonielehre.

Der Lehrer sage, dass das Zusammenklingen von wenigstens drei Tönen (zwei Töne bilden blos einen Doppelton oder Doppelgriff), die nach einem bestimmten Gesetz

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gebildet, ein Akkord heisst. Der einfachste Akkord ist der, wenn man den 1., 3. und 5. Ton einer diatonischen Tonleiter zugleich spielt. Weil da drei Töne zugleich klingen, heisst der Akkord ein Dreiklang.

Der Lehrer lasse die c-Tonleiter aufschreiben, nummeriren, und dann über den 1. Ton c noch den 3. und 5, (e und g) schreiben (siehe Notenbeispiel Nr. 28, Seite 32 des theoretischen Theiles) und sage, dass dieser Dreiklang, da er mit c anfängt, c-Dreiklang heisst. Auf diese Art lasse der Lehrer alle Dreiklänge aus den bisher erlernten Tonleitern aufschreiben, und auswendig am Klavier spielen, damit sich der Klang derselben dem Gedächtnis einpräge.

Diese Dreiklänge, weil sie befriedigend und angenehm klingen, heisst man auch consonirende Akkorde.

Hier kann der Schüler auch mit der Definition und den praktischen Begriff von Melodie und Harmonie bekannt gemacht werden.

(Melodie ist ein rhitmisch und tonisch geregelter musikalischer Gedanke.)

(Harmonie ist das gesammte Akkordwesen unserer Musik, und dient als Grundlage und Begleitung der Melodie. *)

(Diese beiden Definitionen lasse der Lehrer aufschreiben, und bringe dem Schüler an den Themen der Klavierschule einen praktischen Begriff davon bei, indem er ihm erst die Melodie und dann die Begleitung vorspielt.)

Die §§. 11 und 12 des theoretischen Theiles werden erlernt, wie sie im Buche vorkommen. Eine mehrseitige Uebung in Benennung der Noten mit Kreuz- und Be-Vor-

---

*) Melodie ist eine Tonreihe, welche sich durch den Wechsel der Verhältnisse nach Höhe und Tiefe, so wie nach dem Zeitwert, dem Ohre als ein abgerundetes Ganze oder als Glied eines Ganzen von bestimmtem Gepräge oder Gefühlsausdrucke darstellt.

Harmonie ist eine den Gesetzen des Klanges angemessene gleichzeitige Verbindung der Töne zu einem Ganzen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zeichnung wird nothwendig sein, um das Höher der ersteren und Tiefer der letzteren genau zu finden. Auch ist die Vorzeichnung der Tonarten mit Kreuz und Be gründlich zu wiederholen und im Gedächtnis zu erhalten. Recht vielseitig muss die Erhöhung mit Doppelkreuz geübt werden, um Irrungen vorzubeugen.

Einige Schwierigkeit werden die §. 13, Tonleiterbildung bis 12 Kreuz, §. 15, Tonleiterbildung bis 12 Be und §. 16, enharmonische Tonleiter, für Kinder mit schwachen Geistesgaben haben, und es bleibt dem Lehrer überlassen, dieselben vielleicht später vorzunehmen.

Der §. 14 (Doppelerhöhung) muss aber unbedingt erlernt werden. Der Quinten- und Quartenzirkel, sowie Tonartvorzeichnungen der §§. 13 und 15, müssen oft geschrieben und sorgfältig auswendig gelernt werden. Dasselbe ist von der enharmonischen Vertauschung im Quinten- und Quartenzirkel — §. 16 — zu bemerken.

Der §. 17 handelt von der Zeitmessung der Töne durch die Dreitheiligkeit. Der Lehrer erkläre daraus blos die Triolen und Sextolen, behalte aber die Quint- und Septolen u. s. w. für ein weiter entwickeltes Spiel vor.

Bei der Triole und auch bei der Doppeltriole dringe er darauf, dass die erste Note immer durch einen stärkeren Ton (Accent) hervorgehoben wird, es ist dies von grosser Wichtigkeit, indem davon das Charakteristische derselben und die Deutlichkeit des Spieles abhängen.

Der Lehrer benütze diese Triolen und Sextolen bei den rhitmischen Uebungen durch Händeschlagen (siehe theoretischen Theil, Seite 10), übe den Schüler recht vielseitig darin, mische die Notengattungen — doch nicht über 16tel Noten hinaus — und dringe darauf, dass die erste Note der Triole, auch beim Händeschlagen durch einen stärkeren Schlag als die andern zwei, hervorgehoben wird.

Dass zu der 1. Abtheilung viel Theorie gearbeitet werden muss, hat seine Ursache in der Begründung des

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Spieles und auch darin, weil der ganze Bau, die ganzen Fundamente der Musik hier ihre Basis erhalten, die um so sorgfältiger vorbereitet werden muss, als alles später zu Erlernende hierin seinen Ausgangspunkt findet.

Das theoretische Element hat in dieser 1. Abtheilung (überhaupt des ganzen I. Bandes) meiner Klavierschule wenigstens so viel Wichtigkeit, als das praktische Spiel selbst. Daher beeile sich der Lehrer mit der Durchnehmung dieser 1. Abtheilung nicht, sondern lasse Alles recht durchüben, praktisch wie theoretisch, und sollten bei gutem Lernen und ziemlichem Talent, auch 5—6 Monate dazu nothwendig sein, besser der Grund gut gelegt, als ein späteres unverstandenes, unausgeübtes Spiel, das zum Anfang wieder zurückkehren muss.

Praktisches Spiel (von Seite 7 der 1. Abth.)

Den Themen der ganzen Vorbereitungsschule sind Fingerübungen vorangedruckt, deren jede Repetition mit ziemlich hoch gehobenen Fingern, strenger Bindung, gleichmässiger Tonfolge und ausgeglichener Tonstärke so lange nacheinander geübt werden muss — das zeigen die vier Punkte an — bis sie ohne Fehler und einer dem Anfang entsprechenden Schnelligkeit gelingt. Der Lehrer gebe zu jeder Aufgabe einige Repetitionen von den Fingerübungen, und so viel von dem Thema auf, als der Schüler zur nächsten Lektion erlernen kann.

Bei den Fingerübungen braucht der Schüler nicht zu zählen, muss der Notenfolge aber doch eine gleichmässige Schnelligkeit und Aufeinanderfolge geben. Die Triolen, die in der 1. Uebung der 2., 3. und 4. Zeile vorkommen, haben hier keinen Bezug auf Eintheilung, sie sind, blos zufällig der Fingerübung wegen, für welche sie am besten entsprochen, entstanden.

Diese Fingerübungen (überhaupt der ganzen Schule), die nur auf ein Notensistem geschrieben, aber mit beiden

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Händen ausgeführt werden, wo sich die eine immer eine Oktav höher oder tiefer als die andere stellt, sind als Grundfingersatz von höchster Wichtigkeit, weil das ganze Klavierspiel darin seine Grundlage findet.

In der ersten Fingerübung, 1. Takt, steht über der Note c die Zahl 1 und bedeutet, dass der 1. Finger der rechten Hand (der Daumen) auf c gestellt wird. Darunter steht eine 5, welche anzeigt, dass der 5. Finger der linken Hand c spielen soll, und zwar eine oder zwei Oktaven tiefer.

Diese Ziffern, wenn sie sich auf die Finger beziehen, heissen dann Fingersatz.

In jedem Takt der 1. Zeile bleiben die ganzen Noten so lange liegen, bis die Achtel recht oft hintereinander gespielt sind.

Der Lehrer richte die Aufgaben so ein, dass die Fingerübungen mit dem dazu gehörigen Thema immer gleichzeitig beendet und zwar gut beendet werden, und gehe erst dann zu einer neuen Aufgabe über.

Jedem Thema dieser 1. Abtheilung ist eine sogenannte Handstellung vorangedruckt, d. h. es sind fünf Noten hingeschrieben, die anzeigen, welche Stellung die Hand auf den Tasten in bezeichnetem Thema einnehmen soll.

Hat der Schüler zum 1. Thema die Hand gestellt, so lerne er auswendig, was jeder Finger für eine Taste unter sich hat, damit er beim Spiel nicht auf die Finger zu sehen braucht, was sowohl für die Themen als Fingerübungen gilt.

Hat der Schüler, wenn er das erste Thema erlernt, die c-Tonleiter schon geschrieben, so kann er mit dem Begriff Tonart bekannt gemacht werden. (Man sehe die bereits erklärte Theorie, Seite 151.)

Das erste Thema (überhaupt jedes) wird erst mit jeder Hand allein mit Notensagen, und wenn das geht, und der Schüler den Takt, die Noteneintheilung und das

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zählen genau versteht, mit Zählen gespielt. Geht jede Hand allein sicher, so können beide, anfangs sehr langsam und ohne, und dann mit Zählen versucht, und das volle Fertigmachen des Themas dem Schüler als Aufgabe überlassen werden.

Dieses Selbstfertigmachen der Aufgaben hat für den Schüler grosse Vortheile, indem dadurch die so nothwendige Selbstständigkeit angestrebt und erreicht, und der Lehrer sich am besten von dem Erfolg seines Unterrichtes überzeugen kann.

In dem ersten Thema muss ferner die Theilrepetition, das Da Capo — hier deutsch geschrieben — sowie die Nebenvorzeichnung (man sehe dieselbe Seite 152 dieses Werkes) erklärt werden.

Nach dem ersten Thema kommt eine Veränderung — auch Variation genannt — welches Wort bedeutet, dass das frühere Thema hier verändert ist.

Als gute Uebung im Notenlesen, Benennen der Oktavenfächer und Tonangeben können die in der 1. Abtheilung Seite 24—25 enthaltenen Notenbeispiele dienen, die der Schüler auch an die Tafel, mit den Namen der Noten darüber, schreiben kann. Die Punkte bedeuten, dass diese zwei Noten in ein- und dasselbe Oktavenfach gehören.

Die zweite Uebung wird gerade so erlernt wie die erste, die Handstellung beider Hände ist durch die ober und unter der ersten Note befindliche Ziffer angegeben.

Das zweite Thema hat neue Handstellung und als Hauptvorzeichnung ein Kreuz. Sind hier die Tonarten auch noch nicht erklärt (was aber jetzt, da doch einige Tonleitern schon geschrieben sind, geschehen kann), so sage der Lehrer, dass dieses Kreuz, das nach dem Violinschlüssel auf der fünften Linie steht, worauf die Note f heisst, bedeutet, dass durch das ganze Stück hindurch, so oft ein f vorkommt, statt diesem immer fis genommen wird, dass

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dieses die Hauptvorzeichnung ist, und durch das ganze Stück hindurch gilt.

Kennt der Schüler die Violin- und Bassnoten in diesem Thema gut (wo nicht, so müssen viele Noten unter diesem Schlüssel geschrieben und mit Namen bezeichnet werden), so stelle er die rechte Hand, lerne auswendig, was jeder Finger für eine Taste unter sich hat, und spiele dieselbe unter lautem Notensagen durch. Ist dies geschehen, so mache ihn der Lehrer aufmerksam, dass jetzt in jedem Takt nur zwei Viertelnoten stehen, und das Taktzeichen das Zweiviertel-Taktzeichen ist, und dass wir daher auch nur zwei Viertel nämlich eins, zwei, oder was für unseren Zweck noch dienlicher ist ei-ne, zwei-e, zählen werden.

Nach einer Wiederholung, dass der Schüler sich unter jeder Silbe eine Achtelnote zu denken hat, und dass auf ein Viertel immer zwei, auf eine Achtelnote nur ein, auf eine Halbenote aber vier Achtel gezählt werden müssen, versuche er zur rechten Hand allein zu zählen. Geht diese allein schon gut, so wird dasselbe mit der linken Hand versucht, und dann endlich beide zusammen, ganz langsam, erst ohne und dann mit Zählen.

Bei der ersten Veränderung muss der Schüler die 16tel Noten ganz genau verstehen, er muss genau wissen, dass auf jeder Viertelnote vier und auf ein Achtel zwei Sechzehntel gespielt werden, und dass, wenn er die Silbe ei, worunter ein Achtel zu verstehen ist, zählt, darauf zwei Sechzehntelnoten zu spielen hat u. s. w.

Die rechte Hand dieser Veränderung muss mit Zählen sehr oft und sorgfältig unter Mitzählen des Lehrers gespielt werden, bis der Schüler sie ziemlich sicher trifft, erst dann wird die linke Hand allein, und nach dieser beide zusammen, wieder erst ohne und dann mit Zählen geübt.

Dieses Vereinfachen der Schwierigkeiten, indem erst jede Hand allein ohne, dann mit Zählen und endlich

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

beide wieder ohne und hernach mit Zählen, anfangs ganz langsam, dann nach und nach etwas schneller, muss überall, wo die Nothwendigkeit dazu vorhanden, beobachtet werden.

Die dritte Uebung bringt Doppelgriffe, die erst mit jeder Hand allein geübt werden müssen, da der dritte und fünfte Finger Schwierigkeit verursachen werden. Besonders das Binden von dem vierten Takte angefangen ist beim ersten Versuch schwer, und muss sehr oft gespielt werden, ehe es gelingen wird.

Das dritte Thema, das eben so erlernt wird, wie die früheren, hat neue Handstellungen und viervierteltel Takt. Da der Schüler hier jedenfalls in der Theorie die Tonarten schon kennen lernte, so frage der Lehrer von hier an bei jedem Thema, aus welcher Tonart dasselbe geht.

Die zweite Veränderung bringt die Ligatur. Die Ausführung und Erklärung befindet sich unter der zweiten Veränderung. Der Schüler werde bei jeder Ligatur daran gewöhnt, dass er dem ligatirten Ton (also demjenigen, der nicht neu zum Anschlage kommt), eigentlich der Taste, die der Finger niederdrückt, einen kleinen Druck gibt. Dadurch wird der Schüler gut Ligatur halten lernen.

Die Vorübung zum vierten Thema bringt den (Ton-) Verlängerungspunkt, der theoretisch recht eingehend durch alle Notengattungen erklärt und erlernt werden muss. (Man sehe theoretischer Theil, Seite 20.)

Zum vierten Thema kann der Schüler ganze Zahlen, 1, 2, 3 zählen, unter welcher jeder er sich ein Viertel zu denken hat.

Im zweiten Theil kommt der Bindebogen (siehe theoretischer Theil, Seite 21) bei zwei Noten von ungleicher Höhe vor. Die erste Note wird etwas stärker angeschlagen, an der zweiten enge angebunden, und die letztere kurz und schwach abgezogen. Einige Versuche mit der linken Hand allein, werden diese kleine Schwierigkeit bald beheben

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bei der ersten und zweiten Veränderung, wo wieder Achtel (ei-ne, zwei-e) gezählt werden, muss der Notenwert der punktirten Noten recht verdeutlicht werden, dass der Schüler mit nichts in Zweifel ist. Die Geltung des Punktes allein, sowie die der Note, als auch beider zusammen, muss der Schüler genau wissen, ehe er das Spiel beginnt. Diese punktirten Noten können von jetzt an auch bei den rhitmischen Uebungen durch Händeschlagen verwendet werden.

Die Synkope, die in der ersten Veränderung vorkommt, kann wegen Verständnis erst später bei mehr entwickeltem Spiele erklärt werden.

Während die weiteren Themen erlernt werden, kann von den früheren immer eins oder das andere wiederholt werden.

Vom fünften Thema an muss der Schüler angehalten werden, die Aufgabe so lange zu üben, bis sie nicht nur ohne Fehler, sondern auch im Takte gespielt werden kann, was auch für die weitere Folge des Spieles gilt.

Das fünfte Thema bringt Pausen (Schweigezeichen), bei denen der Finger immer genau von der Taste abgehoben werden muss. (Man sehe theoretischen Theil, Seite 19.)

Sehr oft kommt es vor, dass der Schüler sich einbildet, die Pausen haben keine Geltung, weil dabei nicht gespielt wird. Dieser Irrthum muss beseitigt und gesagt werden, dass die Pausen dieselbe Geltung, d. h. Zeitdauer, haben, wie die Noten, nur dass bei den ersteren nicht gespielt wird.

Das Trio (dritter Theil) des fünften Thema's bringt im zweiten Takte den Bindebogen über mehrere Noten. (Man sehe theoretischer Theil, Seite 21.)

Die sechste Fingerübung enthält nebst vier Kreuzen Vorzeichnung eine neue Handstellung. In der rechten Hand wird der $\frac{3}{1}$ in der linken der $\frac{3}{5}$ auf $\frac{gis}{e}$ gestellt.

Das sechste Thema enthält einen neuen Takt, den kleinen Allabreve-Takt. Der Schüler hat hier zwei

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zahlen zu zählen, unter welcher jeder er sich eine Halbe Note denkt.

Die erste Veränderung desselben Thema's bringt eine neue Spielart, das Staccato — im Gegensatz zum Legato. (Man sehe theoretischer Theil, Seite 21, und über die Ausführung: Methodischer Theil, Seite 30.) Dieses Staccato wird mit Handgelenk - Anschlag ausgeführt, von welchem dem Schüler ein Begriff beizubringen ist. Da diese mit Staccato-Punkt bezeichneten Viertelnoten in dieser Spielart nur ungefähr wie Sechzehntel-Noten erklingen, so ist die übrige Zeit derselben als Pause zu denken.

In der 1. 2. und 3. Veränderung kann der Schüler vier ganze Zahlen 1, 2, 3, 4 zählen, worunter er sich unter jeder eine Viertelnote denkt. Trifft er die dritte Veränderung nicht mit diesen Zählen, so zähle er erst ei-ne, zwei-e u. s. w. und nach diesen erst die ganzen Zahlen.

Die zweite Veränderung des siebenten Thema's bringt das Accent-Zeichen > (stärker gespielt), wo die damit bezeichnete Note etwas stärker gespielt wird.

Im zweiten Theile der zweiten Veränderung 1., 5., 6. Takt muss der Schüler aufmerksam gemacht werden, dass die erste Note einmal Achtel, und zugleich Halbe Note ist. Der Schüler denke sich da zwei Sänger, deren einer die vier Achtel, der andere die Halbe Note singt.

Beim Klavierspiel gilt der Anschlag der ersten Note für beide Stimmen zugleich. Versteht das der Schüler nicht, so schreibe der Lehrer diese Takte in zwei Notensisteme aus.

Die siebente Uebung bringt in den zwei letzten Takten Akkorde, die mit Handgelenk-Anschlag gespielt werden. Der Lehrer lasse diesen Anschlag so lange ausführen, bis derselbe gelingt.

Die achte Uebung enthält in den drei letzten Takten Akkordspiel, der erste von diesen dreien wird mit Handgelenk-, die anderen zwei, da die Ganze Note ausgehalten

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bei der ersten und zweiten Veränderung, wo wieder Achtel (ei-ne, zwei-e) gezählt werden, muss der Notenwert der punktirten Noten recht verdeutlicht werden, dass der Schüler mit nichts in Zweifel ist. Die Geltung des Punktes allein, sowie die der Note, als auch beider zusammen, muss der Schüler genau wissen, ehe er das Spiel beginnt. Diese punktirten Noten können von jetzt an auch bei den rhitmischen Uebungen durch Händeschlagen verwendet werden.

Die Synkope, die in der ersten Veränderung vorkommt, kann wegen Verständnis erst später bei mehr entwickeltem Spiele erklärt werden.

Während die weiteren Themen erlernt werden, kann von den früheren immer eins oder das andere wiederholt werden.

Vom fünften Thema an muss der Schüler angehalten werden, die Aufgabe so lange zu üben, bis sie nicht nur ohne Fehler, sondern auch im Takte gespielt werden kann, was auch für die weitere Folge des Spieles gilt.

Das fünfte Thema bringt Pausen (Schweigezeichen), bei denen der Finger immer genau von der Taste abgehoben werden muss. (Man sehe theoretischen Theil, Seite 19.)

Sehr oft kommt es vor, dass der Schüler sich einbildet, die Pausen haben keine Geltung, weil dabei nicht gespielt wird. Dieser Irrthum muss beseitigt und gesagt werden, dass die Pausen dieselbe Geltung, d. h. Zeitdauer, haben, wie die Noten, nur dass bei den ersteren nicht gespielt wird.

Das Trio (dritter Theil) des fünften Thema's bringt im zweiten Takte den Bindebogen über mehrere Noten. (Man sehe theoretischer Theil, Seite 21.)

Die sechste Fingerübung enthält nebst vier Kreuzen Vorzeichnung eine neue Handstellung. In der rechten Hand wird der $\frac{3}{1}$ in der linken der $\frac{3}{5}$ auf $\frac{gis}{e}$ gestellt.

Das sechste Thema enthält einen neuen Takt, den kleinen Allabreve-Takt. Der Schüler hat hier zwei

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zahlen zu zählen, unter welcher jeder er sich eine Halbe Note denkt.

Die erste Veränderung desselben Thema's bringt eine neue Spielart, das Staccato — im Gegensatz zum Legato. (Man sehe theoretischer Theil, Seite 21, und über die Ausführung: Methodischer Theil, Seite 30.) Dieses Staccato wird mit Handgelenk - Anschlag ausgeführt, von welchem dem Schüler ein Begriff beizubringen ist. Da diese mit Staccato-Punkt bezeichneten Viertelnoten in dieser Spielart nur ungefähr wie Sechzehntel-Noten erklingen, so ist die übrige Zeit derselben als Pause zu denken.

In der 1. 2. und 3. Veränderung kann der Schüler vier ganze Zahlen 1, 2, 3, 4 zählen, worunter er sich unter jeder eine Viertelnote denkt. Trifft er die dritte Veränderung nicht mit diesen Zählen, so zähle er erst ei-ne, zwei-e u. s. w. und nach diesen erst die ganzen Zahlen.

Die zweite Veränderung des siebenten Thema's bringt das Accent-Zeichen > (stärker gespielt), wo die damit bezeichnete Note etwas stärker gespielt wird.

Im zweiten Theile der zweiten Veränderung 1., 5., 6. Takt muss der Schüler aufmerksam gemacht werden, dass die erste Note einmal Achtel, und zugleich Halbe Note ist. Der Schüler denke sich da zwei Sänger, deren einer die vier Achtel, der andere die Halbe Note singt.

Beim Klavierspiel gilt der Anschlag der ersten Note für beide Stimmen zugleich. Versteht das der Schüler nicht, so schreibe der Lehrer diese Takte in zwei Notensisteme aus.

Die siebente Uebung bringt in den zwei letzten Takten Akkorde, die mit Handgelenk-Anschlag gespielt werden. Der Lehrer lasse diesen Anschlag so lange ausführen, bis derselbe gelingt.

Die achte Uebung enthält in den drei letzten Takten Akkordspiel, der erste von diesen dreien wird mit Handgelenk-, die anderen zwei, da die Ganze Note ausgehalten

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

werden muss, mit Knöchelgelenk-Anschlag, und zwar Staccato ausgeführt, was durch öftere Versuche gelingen wird.

Im neunten Thema in der linken Hand sind wieder doppelte Stimmen, die auf die früher angegebene Art erklärt werden können. Bei den von jetzt an neuen Takten, als $^{3}/_{8}$, $^{6}/_{8}$, $^{9}/_{8}$, $^{12}/_{8}$, zähle der Schüler immer ganze Zahlen, deren jede ein Achtel vorstellt.

Die zehnte Uebung ist von besonderer Wichtigkeit, weil von grossem Nutzen für den Schüler. Der Lehrer lasse dieselbe recht tüchtig und zwar wiederholt mit den unten in den zwei letzten Zeilen angegebenen Veränderungen durchüben, und die Spielarten der letzteren öfter anwenden.

Die Vorübung zum 16. Thema bringt Triolen, die in der Theorie schon erklärt sein müssen. Das Erkennungszeichen der Triole für das Auge ist der Bogen und die Ziffer 3, für das Ohr das stärkere Spiel (Accentuiren) der ersten Note, welches letztere auszuführen der Schüler besonders angehalten werden muss.

Bei dem 16. Thema zähle der Schüler wegen den Triolen ganze Zahlen, und denke sich unter jeder ein Viertel, worauf alle drei Triolenachtel gespielt werden.

In diesem Thema kommt auch das Halbstaccato (man sehe theoretischer Theil, Seite 22) vor, welches durch Bogen und Punkt angezeigt, und halbkurz mit etwas mehr Betonung der Töne ausgeführt wird.

Die enharmonische Verwechslung des 16. Thema's bringt auch Sextolen, die hier eigentlich eine zusammengesetzte Triole sind, und wegen dieser letzteren Eigenschaft den ersten und vierten Ton accentuirt erhalten. (Man sehe theoretischer Theil, Seite 40.)

Seite 22 und 23 dieser 1. Abtheilung kommen zur Unterhaltung zwei vierhändige Stücke, von denen der Schüler die Prim-, der Lehrer die Secondpartie spielen kann. Der Schüler zähle dabei laut.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Seite 28 dieser Abtheilung ganz unten sind die Titel von kleinen Unterhaltungsstücken, die zu dieser Ausbildungsstufe passen, angegeben, wozu auch noch die allbekannten 28 melodischen, vierhändigen Uebungsstücke von A. Diabelli, op. 149, genommen werden können, wenn sich der Schüler überdies unterhalten will, und Zeit dazu hat.

Seite 26—29 sind die Tabellen enthalten, die zur Erklärung in der Theorie verwendet werden können.

Sehr gut wird es sein, die Themen dieser ganzen Abtheilung nochmals wiederholen zu lassen, ehe die zweite Abtheilung begonnen wird, denn das Folgende findet seinen Fortgang nur in dem gut ausgeübten Vorhergegangenen.

Ich lasse hier eine theoretische Wiederholung aus der 1. Abtheilung als Muster folgen, wie der Lehrer ungefähr die Fragen zu stellen hat:

Frage: Was versteht man unter Musik?

Antwort: Unter Musik versteht man einen durch Töne ausgedrückten, nach feststehenden Regeln geordneten, musikalischen Gedanken.

F. Welches sind die Hauptbestandtheile der Musik?

A. Die Hauptbestandtheile der Musik sind: Melodie, Harmonie und Rhitmus.

F. Mit welchem Namen benennt man alles Hörbare?

A. Alles Hörbare benennt man mit den allgemeinen Namen Schall.

(Ich unterlasse hier der Kürze halber die Frage bei der Antwort zu wiederholen, doch dringe der Lehrer darauf, dass der Schüler in der Antwort die Frage nach obiger Weise, wiedergibt.)

F. Wann heisst der Schall Klang?

A. Wenn er von harten elastischen Körpern, z. B. Glocken, Gläsern herrührt.

F. Und wann heisst der Klang Ton?

A. Wenn er nach seiner Höhe und Tiefe abgemessen wird.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

F. Was ist also ein Ton?

A. Ein Ton ist ein Klang von bestimmter Höhe.

F. Wie heisst das Instrument mit dem wir es hier zu thun haben und von dem die Töne kommen?

A. Klavier — Pianoforte.

F. Welches sind die wichtigsten Bestandtheile desselben?

A. Die Klaviatur und Saiten.

F. Aus was besteht die Klaviatur?

A. Aus Unter- und Obertasten.

F. Was geschieht, wenn eine Taste niedergedrückt wird?

A. Es schlägt inwendig im Klavier ein Hammer an die Saiten, diese schwingen, und dadurch wird der Ton hörbar.

F. Was für Töne geben die längeren und kürzeren Saiten?

A. Die längeren Saiten geben tiefere, die kürzeren höhere Töne.

F. Wie heissen alle Töne zusammen, die man auf dem Klavier hervorbringen kann?

A. Das Tonsistem.

F. Welche Namen hat man den Untertasten gegeben?

A. Die Namen c, d, e, f, g, a, h.

F. Wie heisst man diese sieben Namen zusammen?

A. Das musikalische Alphabet oder auch ein Oktavenfach.

F. Wie oft wiederholen sich ungefähr diese Oktavenfächer auf unserer Klaviatur?

A. Ungefähr siebenmal.

F. Wie heissen die Oktavenfächer alle?

A. Das Contra-, grosse, kleine, ein-, zwei-, drei- und viergestrichene Oktavenfach.

F. Wie heisst das bei jeder Klaviatur in der Mitte befindliche Oktavenfach?

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

A. Das eingestrichene Oktavenfach.

F. Wo befindet sich das ein-, zwei-, dreigestrichene, grosse, kleine und Contra-Oktavenfach.

(Der Schüler zeigt sie.)

F. Wie heissen die Zeichen, welche uns bestimmen, was für Töne wir spielen sollen?

A. Noten.

F. Wo werden die Noten hingeschrieben?

A. Auf fünf parallel laufende Linien.

F. Wie heisst man diese fünf Linien noch, da die Noten darauf geschrieben werden?

A. Das Notensistem.

F. Und die Stellen, wo die Noten hingeschrieben werden?

A. Die Notenstellen.

F. Wie viel gibt es solche Notenstellen?

A. So viel es Untertasten gibt.

F. Reichen da die fünf Linien aus?

A. Nein.

F. Was thut man da?

A. Man muss Nebenlinien zu Hilfe nehmen.

F. Werden die Noten nur auf den Linien geschrieben?

A. Nein, auch ober und unter denselben.

F. Was für Namen gibt man den Noten und Tönen?

A. Die Namen des musikalischen Alphabetes.

F. Wie heissen die Zeichen, die den Namen der Noten erst genau bestimmen?

A. Notenschlüssel.

F. Gibt es mehrere Notenschlüssel?

A. Ja, zwei.

F. Welche sind dies?

A. Der Violin- und der Bassschlüssel?

F. Sind beide Schlüssel nothwendig?

A Ja.

F. Warum?

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

A. Weil das Notensistem sonst zu viel Nebenlinien, die dann unleserlich wären, brauchen würde.

F. Was für ein Mittel hat man noch, um viele Nebenlinien zu ersparen?

A. Das Oktav - Höherschreiben beim Violin- und das Oktav - Tieferschreiben beim Bassschlüssel.

F. Wie heisst die Note auf der ersten Hauptlinie im Violinschlüssel?

A. e (eingestrichenes).

F. Wie auf der ersten Hauptlinie im Bassschlüssel.

A. g (das grosse).

F. Wie heisst die Note auf der ersten Ober- (Neben-) linie im Violinschlüssel?

A. a (zweigestrichenes).

F. Wie auf der ersten Unterlinie im Violinschlüssel?

A. c (eingestrichenes).

(Und so noch einiges im Bassschlüssel durch.)

F. Hat man für die Obertasten besondere Noten?

A. Nein! sondern man benützt dazu die Noten der Untertasten, und stellt vor diese gewisse Zeichen.

F. Wie heissen diese Zeichen?

A. Kreuz und Be.

F. Wie heisst man die Tonentfernung, wenn zwischen zwei Tasten noch eine liegt?

A. Ein ganzer Ton.

F. Und wenn keine dazwischen liegt?

A. Ein halber Ton.

F. Welcher Ton klingt höher, das eingestrichene c oder das eingestrichene d?

A. Das eingestrichene d.

F. Um wie viel?

A. Um einen ganzen Ton.

F. Um wie viel klingt die dazwischenliegende Obertaste höher als c?

A. Um einen halben Ton.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

F. Wenn nun vor der Note ein Kreuz steht, was muss der Spieler dann thun?

A. Er muss um einen halben Ton höher spielen.

F. Und welchen Namen bekommt die Note dann?

A. Es wird dem ursprünglichen Namen der Note noch is angehängt.

F. Gibt es auch Zeichen, die anzeigen, dass man um mehr als einen halben Ton höher spielen soll?

A. Ja, Doppelkreuze, wo man um einen ganzen Ton höher spielt, und den ursprünglichen Notennamen isis anhängt.

(Dieselben Fragen können auch bei Be und Doppel-Be gethan werden.)

F. Wie heisst eine Tonfolge, die aus ganzen und halben Tönen zusammengesetzt ist?

A. Diatonisch.

F. Und jene, die aus lauter halben Tönen besteht?

A. Chromatisch.

F. Wie heisst man eine Tonfolge, wenn man den sieben Tönen der diatonischen Tonfolge noch das nächstfolgende c hinzufügt?

A. Eine diatonische Tonleiter.

F. Wie viele ganze und halbe Töne enthält diese Tonleiter?

A. Fünf ganze und zwei halbe.

F. Auf welchen Stufen befinden sich die halben Töne?

A. Von 3—4 und 7–8.

F. Wo die ganzen?

A. Auf den übrigen Stufen.

F. Wie wird eine Tonleiter, die von 3—4 und von 7—8 halbe, auf den übrigen Stufen aber ganze Tonentfernungen hat, genannt?

A. Dur-Tonleiter.

F. Und da unsere jetzt gebildete Tonleiter mit c anfängt?

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

A. c-dur-Tonleiter.

F. Gibt es noch mehrere dur-Tonleitern?

A. Ja.

F. Auf welche Art haben wir diese gebildet?

A. Wir haben in der c-Tonleiter den fünften Ton gesucht, denselben als ersten betrachtet, und von diesen aus acht Töne des musikalischen Alphabetes stufenweise wieder bis zu g geschrieben.

F. Und hat diese Tonleiter der Mustertonleiter c entsprochen?

A. Nein.

F. Warum nicht?

A. Weil von 6—7 statt eines ganzen nur ein halber Ton war.

F. Auf welche Art ist dieser Fehler verbessert worden?

A. Indem vor die 7. Stufe ein Kreuz gesetzt wurde.

F. Entsprach diese g-Tonleiter dann in Hinsicht der Tonentfernung der c-Tonleiter?

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

A. Ja.

F. Wie unterscheidet sich die c- von der g-Tonleiter?

A. Durch die Vorzeichnung fis, die die g-Tonleiter hat.

F. Welche Tonleitern haben 2, 4, 3, 5, 6 Kreuze Vorzeichnung?

(Schüler sagt es.)

F. Warum haben diese Tonleitern alle mehr oder weniger Kreuz-Vorzeichnung?

A. Weil sie in der Tonentfernung alle der c-Tonleiter gleichen mussten.

F. Was gibt es noch für Tonleitern?

(Diese Frage ist unbestimmt gestellt, weil der Schüler darauf zweierlei Antworten geben kann, nämlich: chromatische, oder auch Be-Tonleitern.)

F. (Verbesserte.) Gibt es ausser den Tonleitern mit Kreuz-Vorzeichnung auch noch andere diatonische Tonleitern?

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

A. Ja, mit Be-Vorzeichnung.

F. Wie haben wir die Be-Tonleitern gebildet?

A. Wir haben aus jeder vorhergehenden Tonleiter den vierten Ton herausgezogen.

F. Wie viele Tonleitern mit Kreuzvorzeichnung haben wir geschrieben?

A. 7—(12.)

F. Wie viel mit Be?

A. 7—(12.)

F. Werden die Tonleitern mit vieler Vorzeichnung im praktischen Gebrauch auch verwendet?

A. Nein! man verwechselt sie mit solchen, die gleichen Klang, aber weniger Vorzeichnung haben.

F. Wie heisst man dieses Verfahren?

A. Enharmonische Verwechslung.

F. Gibt es ausser den diatonischen Tonleitern noch andere?

A. Chromatische.

F. Wie ist in diesen die Tonentfernung?

A. Sie schreitet in halben Tönen fort.

F. Woher nehmen die Tonstücke ihre Tonreihen?

A. Aus diatonischen Tonleitern.

F. Wie heisst man die Verwendung einer diatonischen Tonleiter zu einem Tonstück?

A. Eine Tonart.

F. Wie viel Tonarten gibt es?

A. So viel wie diatonische Tonleitern?

F. Ist es nothwendig, dass die Vorzeichnung irgend einer Tonleiter oder Tonart immer zu den betreffenden Noten gesetzt wird?

A. Nein, man kann die Anzahl Kreuze oder Be gleich im Anfange des Notensistems nach dem Schlüsselzeichen setzen.

F. Wie heisst man dann diese Vorzeichnung?

A. Die Haupt- oder auch Tonartvorzeichnung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

F. Und wie lange gilt diese Vorzeichnung?

A. Durch das ganze Stück hindurch, oder bis wieder eine Vorzeichnung kommt, oder dieselbe widerrufen ist.

F. Durch welche Zeichen werden Kreuze und Be unwirksam gemacht?

A. Durch Auflöser.

F. Wie heisst die Vorzeichnung, die bei den Noten des Stückes selbst vorkommt?

A. Nebenvorzeichnung.

F. Wie lange gilt diese?

A. Nur in dem einen Takt, wo sie steht.

F. Was für Merkmale unterscheiden wir an den Tönen?

A. 1. Die Höhe und Tiefe, und 2. die Zeitdauer oder die Geltung derselben.

F. Wie heisst man eine aus verschiedenen Tönen zusammengesetzte Tonreihe, wenn sie einen musikalischen Gedanken ausdrückt?

A. Eine Melodie.

F. An was erkennt man die Zeitdauer oder die Geltung der Töne?

A. An der Gestalt der Note.

F. Wie sieht eine Ganze, Halbe, Viertelnote u. s. w. aus? (Schüler sagt es.)

F. Durch welche Zahl geschieht die Zeittheilung?

A. Durch die Zahl 2.

F. Wenn eine ganze Zeitgrösse (Note) in zwei Theile getheilt wird, was entsteht daraus?

A. Zwei Halbe.

F. Wenn eine solche Hälfte in zwei Theile getheilt wird?

A. Zwei Viertel.

(Uebung in den verschiedenen Notengattungen. Z. B. Wie viele Achtel gehen auf eine Halbe, Viertel, Ganze Note? Wie viel machen sechs Achtel Viertel? Wie viel ein, zwei Achtel 16tel? u. s. w.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

F. Wie heisst jene Notengruppe, die entsteht, wenn die obigen Zeitverhältnisse (z. B. eine Ganze, Halbe, Viertel, Achtelnote) in drei gleiche Theile getheilt wird?

A. Triole.

F. Und wenn sie in fünf Theile getheilt werden?

A. Quintole.

F. In sechs und sieben Theilen?

A. Sext- und Septolen.

F. Wie ist das Zeichen der Triole?

A. Ein Bogen und eine 3 in der Mitte.

F. Wie heisst man die ordnungsmässige Abwechslung dieser Zeitverhältnisse?

A. Rhitmus.

F. Was versteht man unter Harmonie?

A. Das ganze Akkordwesen.

F. Was ist die Hauptbestimmung der Akkorde?

A. Sie dienen der Melodie als Begleitung.

F. Ist es gleichgiltig, was für Töne man zusammen spielt?

A. Nein, sie müssen nach gewissen Regeln zusammengesetzt werden.

F. Nach welcher Regel wird der einfachste Akkord zusammengesetzt?

A. Man nimmt zu den ersten Ton einer diatonischen Tonleiter noch den dritten und fünften.

F. Wie heisst dann dieser Akkord?

A. Dreiklang.

F. Wie heissen die kleinen senkrecht herabgezogenen Striche?

(Der Lehrer zeige auf die Taktstriche.)

A. Taktstriche.

F. Warum sind diese Taktstriche gezogen?

A. Um das Tonstück in kleinere Theile zu theilen.

F. Wie heisst man den Raum zwischen zwei Taktstrichen?

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

A. Einen Takt.

F. Welche Bestimmung haben diese Takte?

A. Um Noten hineinzuschreiben.

F. Wer bestimmt die Anzahl Noten, die in die Takte hineingeschrieben werden?

A. Die Taktarten.

F. Was ist eine Taktart?

A. Eine Taktordnung mit Theilen von bestimmter Grösse.

F. Was versteht man unter Taktordnung?

A. Die Eintheilung einer Reihe von Tönen in gleiche, kleinere Gruppen.

F. Wie werden diese Gruppen wahrnehmbar?

(Der Lehrer schreibe eine Reihe von Viertelnoten an die Tafel.)

A. Für das Auge durch den Taktstrich, und für das Ohr durch den Accent.

F. Wie heisst die Taktordnung die zwei gleiche Zeitmomente enthält?

A. Die zweitheilige Taktordnung.

F. Und die drei gleiche Zeitmomente enthält?

A. Dreitheilige Taktordnung.

F. Wie viel gibt es Taktarten?

A. So viel es Notengattungen gibt.

F. Werden diese in der Musik alle verwendet?

A. Nein.

F. Welche Taktarten entstehen aus der zweitheiligen Taktart?

A. $^{2}/_{1}$, $^{2}/_{2}$, $^{2}/_{4}$ u. s. w.

F. Welche aus der dreitheiligen?

A. $^{3}/_{1}$, $^{3}/_{2}$, $^{3}/_{4}$ u. s. w.

F. Was für Taktarten lassen sich durch Zusammensetzung dieser einfachen bilden?

A. Die vier-, sechs-, neun- und zwölftheiligen Taktarten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

F. Wie werden diese Taktarten accentuirt?

A. Schüler sagt es.

F. Welche unter diesen jetzt genannten Taktarten sind die gebräuchlichsten?

(Der Schüler nennt sie.)

Auf diese Weise kann die Wiederholung weiter vorgenommen werden.

Specielle Methode zur 2. Abtheilung des I. Bandes.

(Allgemeine Bemerkungen für den Lehrer.)

In der 1. Abtheilung waren Uebungen und Tonstücke im Umfange von blos fünf Tönen, also der ganz natürlichen Handlage, gegeben. Jedem Finger war seine bestimmte Taste, die er nicht verlassen durfte, angewiesen, und dadurch der Fingersatz schon in der Handlage begründet.

Für die Entwickelung unseres Spieles war diese Fünftöne-Grundlage durchaus nothwendig, indem dadurch nicht nur der Fingersatz (d. i. die Fingerfolge, welche oft auch mit Ziffern angegeben ist, die dann auch Fingersatz genannt werden), die sicherste, gründlichste und solideste Basis erhielt, sondern das Spiel selbst in seinem Fundament, in seiner einfachsten Gestalt begründet wurde.

Die 2. Abtheilung verlässt diese einfache Gestalt, diesen engen Raum, und bringt dadurch Abwechslung und neuen Uebungsstoff ins Spiel, dass sie die Handlagen: 1. nicht mehr blos an fünf Töne bindet, sondern dieselben je nach Bedürfnis wechseln lässt, und 2. diese Handlagen in sich selbst verändert. Diese verschiedenen Lagenveränderungen werden durch den Unterrichtsstoff bedingt, der seine Ausführung durch die Finger erhält, die sonach die eigentlichen Lagenveränderungs-Vermittler sind.

Diese Vermittlung besteht beim Tastenanschlag in den verschiedenen Fingeraufeinanderfolgen — Fingersatz

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

genannt — und Fingerbewegungen, wie sie das Spiel eben erfordert, das bald in einem Ausspannen, näher Zusammenziehen oder Seitenbewegen der Finger besteht, welche Fingerbewegungen man mit: Fingerrücken, Fingergleiten, Fingerablösen, Fingerwechsel, Finger-Unter- und Uebersetzen u. s. w., oder wenn dabei auch die Handlage Veränderungen unterworfen ist, mit: Finger- und Handrücken, Finger- und Handgleiten, Handsprung u. s. w. benennt.

Ich beabsichtige nicht, alle diese kleinen Bewegungen der Finger beim Spiel anatomisch zu zerlegen und zu benennen, da dieses das theoretische Erfassen und praktische Spiel statt erleichtert nur erschwert. Ebenso unterlasse ich hier die Ausführung dieser Bewegungen näher zu bezeichnen und zu erklären, weil ich dies beim praktischen Spiel, wo sich die Veranlassung dazu darbietet, wo die Theorie zugleich praktische Anwendung finden kann, thun werde; denn Theorie findet erst in der Praxis ihre volle Kraft.

Da jetzt die Hand, wie eben bemerkt, ihre unveränderliche Basis der fünf Töne oft verlässt, der Fingersatz zu den folgenden Uebungen und Tonstücken gesucht werden muss, durch dieses Suchen der Schüler sich aber leicht schlechte, verderbliche Gewohnheiten aneignen könnte, so werde ich von dieser Abtheilung an und durch die ganze Vorbereitungsschule zur sicheren Richtschnur Fingersatzregeln dort aufstellen, wo sich dieselben aut feststehende, unveränderliche Spielarten anwenden lassen.

Die unveränderlichen Spielarten sind die Grundspielarten.

Die anderen willkürlichen Tonzusammensetzungen (die Akkorde ausgenommen), obwohl sie sich alle auf die Grundspielarten beziehen, ja aus ihnen eigentlich entstanden sind, sind aber oft aus so kleinen Theilen der letzteren zusammengesetzt, dass dadurch auch die ganze Fingersatzfolge eine andere wird.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Diese willkürlichen Zusammensetzungen solcher Tonfiguren, wie sie der Komponist eben erfindet, gehen in's Unendliche, in's Unberechnenbare, und wollte man für jede Einzelne eine Fingersatzregel aufstellen, würden sich dieselben ebenfalls endlos häufen.

Dieses wäre aber nicht nur keine Vereinfachung des Spieles, sondern auch geradezu unnütz, da der richtige Fingersatz dieser willkürlichen Tonfiguren, wenn die Grundspielarten gut geübt und erlernt sind, mit Verstand und Einsicht des Schülers und der Hilfe des Lehrers eben so sicher gefunden werden kann.

Die Grundspielarten und auch die Fingersatzregeln dafür, beginnen, wenn man von der natürlichen Handlage der fünf Töne der 1. Abtheilung absieht, erst in der 3. Abtheilung des I. Bandes. Diesen Grundspielarten aber musste, da sie schon Spielkenntnisse voraussetzen, die ganze zweite und vor dieser die erste Abtheilung mit ihrer fünftönigen Grundlage vorausgehen, und die Fingersatzregeln, wie sie hier in der 2. Abtheilung schon angewendet werden können und müssen, beziehen sich daher blos auf die allgemeinen Regeln der Fingersatzfolge beim Anschlag.

Für die ausserhalb der Grundspielarten zusammengesetzten Tonfiguren und Akkordfolgen, wie letztere theils in der praktischen Schule und auch in der Theorie vorkommen, ist der Fingersatz entweder beigedruckt, oder er muss vom Lehrer und Schüler gemeinschaftlich gesucht, gefunden und vom Letzteren genau erlernt werden, ich sage gemeinschaftlich, weil das Fingersatzangeben vom Lehrer allein dem Schüler nichts nützt, der Letztere aber jetzt noch viel zu wenig Einsicht im Fingersatzsuchen hat.

Da ich wegen dem selbstständigen Denken des Lehrers und Schülers nur den wichtigsten Fingersatz schrieb, so wird es hie und da, wo der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Schüler den gesuchten nicht im Gedächtnis behalten kann, gut sein, denselben mit Bleistift anzumerken, der aber, so wie der ungeschriebene, genau befolgt werden muss.

Dabei muss ich aber aufmerksam machen, dass nicht das blosse Hinschreiben und Ablesen des Fingersatzes, sondern das Nachdenken darüber und das Warum den Erfolg sichert.

Dieses zuletzt Gesagte muss sich der Lehrer besonders zur Richtschnur nehmen, will er verständige Spieler und keine blossen Automaten heranbilden.

Für das Fingersatzsuchen sei hier noch im Allgemeinen bemerkt, dass nicht eine einzelne Note für sich allein, sondern wenigstens eine oder zwei vorhergehende und nachfolgende für diese den Fingersatz bestimmen.

Der Fingersatz, der für eine zu spielende Note verwendet werden soll, wird von dem vorausgegangenen bestimmt, sowie der gerade angewandte seinen Einfluss wieder auf das Nächstfolgende ausübt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Auch das Binden der Töne, wo es möglich ist und sein muss, wirkt oft bestimmend auf den Fingersatz, indem Tongruppen, die staccato gespielt werden sollen, manchmal eine viel bequemere Fingerfolge erhalten können, als wenn dieselben legato gespielt werden.

Im Allgemeinen muss der Fingersatz in diesem Sinne gelehrt und gesucht werden. Die näheren Bestimmungen desselben folgen beim praktischen Spiel.

Wird dieser in meiner Klavierschule enthaltene und von Fall zu Fall erklärte Fingersatz — der geregelte wie ungeregelte — genau befolgt und erlernt (und das setze ich voraus), so wird der Schüler nie über Fingersatzfolge und Anwendung in Zweifel sein.

Der Schüler muss jetzt wegen der Fingerfolge und des Fingersatzes noch mehr als in der 1. Abtheilung angehalten werden, beim Spiel immer einige Noten, und zwar in der Richtung von der linken zur rechten Hand, voraus

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zu sehen, um durch die auf- oder abwärtssteigende Notenfolge die Richtung der Fingerfolge und den Fingersatz selbst zu erforschen, und die nothwendigen Finger in Bereitschaft zu halten.

Die Erklärungen des Fingersatzes, die Regeln dazu und zugleich die praktische Anwendung desselben, lasse ich bei den Uebungen und Tonstücken der Schule selbst folgen.

Der Lehrer vergesse nie bei neuen Aufgaben ein oder das andere Thema wiederholen zu lassen, und lasse auch die 3. Abtheilung nicht früher beginnen, bis die zweite vollkommen erlernt und durchwiederholt ist. Das Verfahren beim Aufgabengeben ist in der 2. Abtheilung so, wie in der ersten; praktisches Spiel geht mit der Theorie Hand in Hand.

Das Spiel der Tonstücke und Uebungen in der 2. Abtheilung wird grösstentheils in der gebundenen Spielart ausgeführt, und diese ist hier von besonderer Wichtigkeit, weil nur der gebundene Ton dem Finger die Distanzmessung mit Nutzen anwenden lässt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Theorie zur 2. Abtheilung.

(Seite 43 des theoretischen Theiles.)

Nachdem der Lehrer gesagt, dass es nebst den dur-Tonleitern noch eine andere Gattung diatonischer Tonleitern gebe, die moll-Tonleitern genannt werden, lasse er die letztere dadurch bilden, dass der Schüler immer erst eine dur-Tonleiter an die Tafel schreibt, woraus durch Erniedrigung des dritten und sechsten Tones um einen halben Ton eine moll-Tonleiter entsteht.

Nachdem die Tonentfernung untersucht, erklärt und bezeichnet, setze der Schüler diese moll-Tonleiterbildung nach Angabe des theoretischen Theiles fort.

Die Unterschiede der dur- und moll-Tonleiter nach der Anzahl der halben Töne, auf welchen Stufen sich diese befinden, der übermässige Ton, und die Klangwirkung (der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Lehrer spiele beide Gattungen öfter vor) muss den Schüler durch öftere Wiederholung recht eingeprägt werden.

Dem Schüler ist nun weiter zu sagen, dass die moll-Tonleiter auch zu Tonarten verwendet, und diese dur- und moll-Tonarten auch die zwei Tongeschlechter genannt werden.

Ist dies geschehen, so lasse der Lehrer die Anzahl der dur- und moll-Tonarten aufsuchen, woraus sich (nach dem Gehör) zwölf dur- und zwölf moll-Tonarten ergeben werden, und stelle dann die verschiedenen Gattungen von Tonleitern, als: diatonische, chromatische und enharmonische zusammen.

Nach diesem sage der Lehrer, dass jede moll-Tonleiter die Vorzeichnung derjenigen von dur erhält, die drei Tasten höher liegt, dass diese zwei in der Vorzeichnung gleiche Tonleitern parallele Tonleitern (Tonarten) heissen, und dass die siebente Stufe in moll nicht zur Vorzeichnung gehört, sondern blos als zufällige Erhöhung angesehen wird, weil sonst die Auflöser der siebenten Stufe in c-, f-, hes-moll auch zur Vorzeichnung gehören würden.

Dieses Aufsuchen der parallelen Tonleitern und Tonarten (von dur- die moll- und von moll- die dur-) die Vorzeichnung und die Bildung derselben muss sehr oft und eingehend geübt werden.

Kann der Schüler die moll- nach der dur-Tonleiter gut bilden, so kann er auch angehalten werden, die moll-Tonleiter blos nach der Vorzeichnung, mit zufälliger Erhöhung der siebenten Stufe, oder auch blos nach der Tonentfernung zu schreiben.

Sind diese moll-Tonleitern alle geschrieben und auswendig gesagt, so bilde der Schüler daraus, wie bei den dur-Tonleitern, die moll-Dreiklänge, die er dann abwechselnd mit den dur-Dreiklängen (indem er von den letzteren die Terz um einen halben Ton erniedrigt), am Klavier spielt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Da der Schüler jetzt die dur- und moll-Tonleitern und Dreiklänge kennt, so kann er auch angehalten werden, bei jedem Thema, das er spielt, die Tonart zu bestimmen. Der Lehrer frage erst nach der Vorzeichnung, und aus welcher Tonart das Stück gehe. Da diese aber unentschieden auf eine dur- und moll-Tonart hinweisst, so hat der erste Takt des Stückes zu entscheiden, ob es die dur- oder moll-Tonart sei.

§. 21 des theoretischen Theiles enthält die sechs Stammzerlegungen.

Der Lehrer sage den Schüler, dass die drei Töne des Dreiklanges, statt auf einmal, auch hintereinander angeschlagen werden können, und zwar auf sechserlei Art. Der Lehrer schreibe diese sechs Zerlegungen, die er jetzt Stammzerlegungen heisst, an die Tafel (man sehe theoretischen Theil, Seite 47, Notenbeispiel 50), und sage, dass dieses Hintereinander-Anschlagen der Akkordtöne die sogenannte harmonische Figuration heisse.

Diese Figuration lasse der Lehrer nach Notenbeispiel Nr. 51 (Seite 47 des theoretischen Theiles) durch Wiederholung eines Tones erweitern.

Der §. 22 des theoretischen Theiles wird erlernt, wie er dort steht, und zwar durch alle Tonarten geschrieben und gespielt, letzteres auch deshalb, damit sich der Klang dem Gedächtnis einpräge.

Als weitere Uebung in diesen drei Lagen des Dreiklanges lasse der Lehrer den Quintenzirkel in Noten, (man sehe theoretischen Theil, Seite 39, Beispiel Nr. 43), und zwar im Bass aufschreiben, wie Notenbeispiel Nr. 54. Ist dieser Bass fertig, so wird zu jedem einzelnen Basston der betreffende gleichnamige Dreiklang dazu geschrieben (wie Notenbeispiel Nr. 54).

Hat der Schüler dieses fertig geschrieben, so spiele er es (wenn möglich), auswendig am Klavier, und wenn diess gut geht, auch mit den weiter unten angegebenen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Veränderungen, wo die Figuration, die der Schüler auch selbst erfinden kann, angewendet wird.

Mit den Quartenzirkel wird auf die gleiche Weise verfahren.

Bei diesen einfachen Akkordspiel beginnt der erste Grad des Improvisirens, und der Lehrer lege darauf — wenn dasselbe hier auch nur blos mechanisch auftritt — um so mehr Gewicht, als dadurch das Selbstdenken beim Auswendigspielen angeregt, und das harmonische Verständnis angebahnt wird.

Die Fingersatzregel, die bei diesen dreistimmigen Dreiklängen aufgestellt werden kann, ist:

Alle dreistimmigen dur- und moll-Dreiklänge, ob sie aus Unter- oder Obertasten bestehen, werden in der ersten und dritten Lage der rechten Hand mit dem $\begin{smallmatrix}5\\3\\1\end{smallmatrix}$ und in der zweiten mit dem $\begin{smallmatrix}5\\2\\1\end{smallmatrix}$ Finger, in der linken Hand in der ersten und zweiten Lage mit $\begin{smallmatrix}5\\3\\1\end{smallmatrix}$ in der dritten mit $\begin{smallmatrix}5\\2\\1\end{smallmatrix}$ gespielt.

In weiterer Folge dieser Fingersatzregel kann dem Schüler gesagt werden, dass bei der Zerlegung des Dreiklanges derselbe Fingersatz wie beim Akkord selbst genommen wird.

Praktisches Spiel der 2. Abtheilung.

Da die Fingersatzfolge in der 1. Abtheilung keine freie, sondern unbedingt unveränderliche, vorgeschriebene war, so unterliess ich auch aus diesen Gründen, Fingersatzregeln — die doch immer eine freie Bewegung der Fingerfolge voraussetzen — wodurch das Gelingen des Spieles gesichert wird, schon dort zu geben.

Dieses Verhältnis hat sich in der 2. Abtheilung, wie schon oben bemerkt, geändert, die Fingerfolge und Hand ist nicht mehr an Handstellungen gebunden, sie ist jetzt frei, und darum beginnen auch hier die Fingersatzregeln,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die den Schüler vor Irrthum und dadurch vor Missglücken des Spieles bewahren sollen.

Wie schon früher bemerkt, zerfallen die Tonzusammensetzungen: 1. in solche, auf die sich ein bestimmter Fingersatz anwenden lässt (dieses sind die Grundspielarten), und 2. in solche, auf welche, da sie nur aus kleineren Theilen der Grundspielarten oder Akkordfolgen bestehen, und fortwährenden Veränderungen unterworfen sind, keine Fingersatzregel angewendet werden kann.

Die Grundspielarten beginnen, wie schon oben gesagt, erst in der 3. Abtheilung, die willkürlichen Tonzusammensetzungen aber, da die ersteren Spielkenntnisse voraussetzen, schon in der 2. Abtheilung, für welch letztere wir hier mit den einfachsten Regeln des freien Fingersatzes beginnen wollen.

Erste Fingersatzregel:

Jeder Ton einer einfachen gebundenen Tonreihe, muss mit einem andern Finger gespielt werden, um das strenge Binden zu ermöglichen. Daher darf ein Finger bei zwei nach Tonhöhe verschiedenen, gebundenen Tönen nie zweimal hintereinander den Anschlag ausführen, es muss dazu immer ein anderer Finger genommen werden.

Dieses zweimal hintereinander Spielen eines Fingers kann aber dann stattfinden, wenn sich zwischen zwei Noten eine, wenn auch noch so kurze, entweder geschriebene oder, durch Kurzspielen eines Tones, gedachte Pause befindet, wo in beiden Fällen überhaupt jeder beliebige und zweckentsprechende Finger genommen werden kann.

Zweite Fingersatzregel:

Die Finger 2, 3, 4, 5 dürfen sich beim Spiel weder über- noch untereinander bewegen, d. h. der zweite Finger darf sich weder über noch unter den dritten, der dritte nicht unter oder über den vierten u. s. w. setzen, und umgekehrt, weil diese Finger-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

bewegung nicht nur schwer auszuführen, sondern auch dadurch die Sicherheit des Spieles beeinträchtigt wird. (Ausnahmen später.) Ebensowenig ist eine Bewegung des Daumens ü b e r diese Finger aus denselben Gründen gestattet. (Das Daumenuntersetzen kommt später vor.)

Dritte Fingersatzregel:

Der erste und fünfte Finger wird nur dann auf Obertasten genommen, wenn eine unabweisliche Nothwendigkeit vorliegt, desshalb, weil beide Finger eine Rückung der Hand, ein Näherbringen der Hand zu den Obertasten verursachen, wodurch Unruhe in derselben und dadurch Unsicherheit im Spiele entsteht.

Vierte Fingersatzregel:

Beim Staccatospiel wird derselbe Fingersatz genommen, der verwendet werden müsste, wenn die betreffende Stelle g e b u n d e n gespielt würde, ausgenommen, es sprechen andere Gründe für die Zulassung eines anderen Fingersatzes. Desshalb ist auch das gebundene Spiel die Grundlage des Staccato, weil der Finger dadurch das sichere Suchen der Tasten erlernt.

Mit den ersten drei Fingersatzregeln muss der Schüler, ehe er die 2. Abtheilung zu spielen beginnt, bekannt gemacht werden, mit der vierten gelegentlich, wenn das Staccatospiel in der Schule vorkommt.

Diese vier Fingersatzregeln, als die elementarsten und hauptsächlichsten des ganzen Klavierspieles, gelten aber nur für e i n f a c h e (eintönige) g e b u n d e n e Tonreihen.

Bei Doppelgriffen und Akkorden, müssen in sehr vielen Fällen hievon Ausnahmen gemacht werden, indem die Anzahl der Finger an einer Hand viel zu gering ist, um nach diesen Regeln damit überall bei letztgenannten Spielarten ausreichen zu können. Nicht nur muss bei letztgenannten ein- und derselbe Finger manchmal öfter hintereinander bei nebeneinanderliegenden oder auch entfernten

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Tasten den Anschlag ausführen, und der erste und fünfte Finger auf Obertasten genommen, sondern ganze Akkordfolgen werden oft, wenn auch eine Bindung vorgeschrieben, mit ein- und demselben Fingersatz gespielt, wobei die Bindung jedenfalls nicht vollständig sein kann, jedoch so viel als möglich angestrebt werden muss.

Bewegen sich solche Akkordfolgen langsam, so lässt sich manchmal, wenn dieselben tonisch nahe an einander liegen, eine Bindung dadurch erzielen, dass während ein Akkord durch den Niederdruck der Tasten noch fortklingt, die Finger gewechselt werden, was bei schneller Akkordfolge, weil da überhaupt zum Wechseln der Finger keine Zeit übrig bleibt, und auch bei weiten Entfernungen derselben, nicht der Fall sein kann.

Dieses jetzt von den Akkordfingersatz Gesagte gilt für das ganze weitere Klavierspiel.

So weit sich die Doppelgriffe und Akkorde in die Grundspielarten einreihen lassen, werden für sie Fingersatzregeln aufgestellt werden, wo dieselben aber zu vielen Veränderungen unterworfen sind, muss der Fingersatz von Lehrer und Schüler von Fall zu Fall und nach hier angegebenen Vermittlungen gesucht werden.

Die Noten- (Tasten-)folge bestimmt den Fingersatz, dieser letztere wieder die Lage der Hand (Handlage), welche im grossen Ganzen genommen, von dreifacher Art ist, nämlich: die enge, natürliche und weite Lage.

Werden die fünf Finger zum Anschlag näher an einander gebracht, als es in der natürlichen Handlage der 1. Abtheilung der Fall war, d. h. werden bei zwei nebeneinanderliegenden zum Anschlag bestimmten Tasten die zwei Anschlagfinger so gewählt, dass zwischen ihnen ein, zwei oder auch drei Finger nicht zum Spiele kommen, so ist das die enge Lage der Hand.

Haben die fünf Finger fünf nebeneinanderliegende Untertasten unter sich, oder entspricht die Handlage fünf

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nebeneinanderliegenden diatonischen Tönen, so ist das die natürliche Handlage.

Geht die Spannung der Finger über die natürliche Handlage hinaus, so ist das die weite Lage der Hand, wozu auch die Sprünge mit der Hand gerechnet werden.

Bevor der Schüler das Spiel der 2. Abtheilung beginnt, ist er zuerst mit den vier Fingersatzregeln, die er nöthigenfalls auch ins Reinheft schreiben kann, und dann mit den drei Lagen der Hand, welch letztere zugleich ihre praktische Anwendung in der ersten Uebung finden, bekannt zu machen.

Bei der praktischen Anwendung dieser drei Lagen, ob nun die Finger sich ganz enge aneinanderstellen oder sich weit ausspannen, muss die Hand die grösste Ruhe beobachten, ausgenommen das Nachgehen der Hand gegen die Fingerrichtung zu, das aber nicht in einem Auf- und Niederbewegen, sondern nur in einem kaum bemerkbaren — ob die Bewegung schnell oder langsam ist — Nachschieben derselben, bestehen darf.

Der Schüler erlerne nun die drei Lagen in der ersten Uebung der 2. Abtheilung unter obiger Angabe, wenn nothwendig, erst mit jeder Hand allein, und übe dann die darauffolgenden Repetitionen — jede recht oft und gut aus. Bei diesen Repetitionen werden die jedesmaligen fünf Töne mit den fünf Fingern gespielt. Bei Nr. 19, 24, 25, 26, 27, 28 dieser ersten Uebung kommt der Daumen der linken Hand auf eine Obertaste zu stehen, wo die Richtung dieser Hand um so viel den Obertasten näher gebracht werden muss, bis der Daumen die Obertaste zum Anschlag erreicht.

Da dieser Anschlag des Daumens auf der Obertaste durch das öftere hintereinander Spielen derselben Repetition sich immer wiederholt, so muss auch die Richtung des Daumens, während die anderen Noten gespielt werden, immer bei seiner Anschlag-Obertaste bleiben, nicht aber

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dieselbe verlassen, sich über die Untertasten oder gar ausserhalb derselben stellen, wodurch ein fortwährendes Hin- und Herschieben der Hand entstehen würde. Spielt aber blos der zweite, dritte und vierte Finger Obertasten, so bleibt die Handlage bei den Untertasten.

Der Fingersatz, der bei den Uebungen, die immer mit beiden Händen ausgeführt werden, ober den Noten geschrieben ist, gehört für die rechte, der unter denselben für die linke Hand.

Die Schnelligkeit der Tonfolge in diesen Uebungen muss die möglichst erreichbare sein.

Das erste Thema beginnt mit Auftakt (man sehe Seite 18 des theoretischen Theiles), der dem Schüler zu erklären ist. Da diese Viertelnote dem Ende eines Taktes angehört, so wird darauf das letzte Viertel vier-e gezählt. Nach der Frage der Tonart, die durch den c-Dreiklang in der linken Hand leicht erkannt werden kann, und des Taktes, forsche der Schüler, wenn er das rechte Oktavenfach der ersten Note g gefunden, nach der Wahl des Fingersatzes. Er betrachte die Noten des ersten Taktes, wo sie alle gespielt werden sollen, und die Handlage wird ihm nicht schwer werden.

Im letzten Takt des ersten Theiles der rechten Hand bei den Noten $\frac{e}{c}$ $\frac{d}{h}$ c muss eine Seitenrückung des ersten Fingers stattfinden.

Bei der Fingerrichtung bekommt nämlich $\frac{e}{c}$ den $\frac{3}{1}$ Finger, folglich muss das $\frac{d}{h}$ mit dem $\frac{2}{1}$ Finger und das c darauf wieder mit den ersten Finger gespielt werden.

Dieses Verfahren, wo ein Finger — wie hier der Daumen — den Anschlag auf zwei verschiedenen Tasten hintereinander ausführt, heisst Seitenrückung, und diese muss mit grosser Vorsicht ausgeführt werden, dass der Finger die Taste sicher trifft.

Sind diese Töne zu binden, so darf der betreffende Finger nur so weit in die Höhe gehoben werden, als die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Taste Raum zum Aufstehen braucht, und gleitet dann, wenn die nächste Anschlagtaste danebenliegt, ganz ruhig zu dieser hinüber.

Ist die Taste weiter entfernt, so muss das ruhige Suchen auch da umsomehr angewendet, und ein Binden, wenn es vorgeschrieben, so viel als möglich, wenn auch nicht erreicht, so doch angestrebt werden.

Jedenfalls wird diese Seitenrückung bei langsamer Tonfolge sicherer, als bei schneller gelingen.

Diese Seitenrückung eines Fingers gehört selbstverständlich, da sie eine Tonbindung nicht vollkommen zulässt, nicht zu den Fingersatzregeln, sondern zu deren Ausnahmen, darf daher auch nur dort, wo eine zwingende Nothwendigkeit dazu vorhanden, angewendet werden.

Die linke Hand macht von dieser Seitenrückung im ersten Thema auch mehrmal Gebrauch, so wird z. B. der erste Akkord $\begin{smallmatrix} g \\ e \\ c \end{smallmatrix}$ mit dem $\begin{smallmatrix} 1 \\ 3 \\ 5 \end{smallmatrix}$, der darauffolgende Akkord $\begin{smallmatrix} a \\ f \\ c \end{smallmatrix}$ mit den $\begin{smallmatrix} 1 \\ 2 \\ 5 \end{smallmatrix}$ und das darauffolgende $\begin{smallmatrix} g \\ c \end{smallmatrix}$ mit den $\begin{smallmatrix} 1 \\ 5 \end{smallmatrix}$ Finger gespielt.

Im zweiten Theil in der linken Hand kann die Seitenrückung des Daumens bei der Notenfolge a—g wieder angewendet werden.

Diese Seitenrückung der Finger, die bei allen Fingern vorkommen kann, ist besonders nothwendig bei Doppelgriffen und Akkorden, wo der Schüler auch überall, wenn nicht durch Fingerwechsel ein anderer Fingersatz besser wäre, davon Gebrauch machen kann. Dieses eben Gesagte hat sich der Schüler und Lehrer bei Aufsuchung eines Fingersatzes überall zur Richtschnur zu nehmen.

Zu dem ersten Thema können anfangs die Achteln, später bei Wiederholungen ganze Zahlen (die Vierteln) gezählt, und das Tempo bis zum Andante genommen werden.

Diese Schnelligkeit des Tempo kann ungefähr bei allen Themen der 2., 3. und 4. Abth. genommen werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Da der Schüler jetzt die moll-Tonleiter und moll-Dreiklänge bilden lernt, so kann er auch mit den moll-Tonarten und deren Erkennung in Tonstücken bekannt gemacht werden.

Aus der Hauptvorzeichnung weiss der Schüler schon, dass das Stück einer bestimmten dur-Tonart oder deren Parallele angehört.

Untersucht er nun die einzelnen Töne oder den Akkord des ersten Taktes, so wird er (gewöhnlich ist der erste Takt dazu schon hinreichend) bemerken, dass dieselben nur einer bestimmten dur-Tonart oder deren Parallele angehören kann, und darin die Tonart finden.

Die Tonart nach dem Schlusston des Stückes zu bestimmen, ist nicht zuverlässlich, da das Stück oft in einer anderen Tonart schliesst, als es anfängt. (Und das ist jedenfalls kein Fehler!)

Der Lehrer frage bei jedem Thema, aus welcher Tonart dasselbe gehe.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der Fingersatz des zweiten Thema's enthält ausser veränderten Handlagen durch Seitenrücken und weite Handlage noch im letzten Takt rechter Hand einen Seitensprung der rechten Hand zum Akkord.

Seitensprünge mit der Hand, die immer obernicht ausserhalb der Taste, und nach Umständen entweder langsam oder schnell mit der möglichst ruhigen Handbewegung ausgeführt werden, damit der Treffpunkt gesichert ist, können angewendet werden bei staccatirten Tonentfernungen und auch bei jenen Legatostellen, die eben nur durch einen Handsprung gespielt werden können, wobei auf Bindung der Töne keine Rücksicht zu nehmen ist. Dieses über Seitensprünge der Hand Gesagte gilt für das ganze Klavierspiel.

Das Zeichen ∧ über der letzten Note des zweiten Thema's bedeutet den stärkeren Accent. (Das schon vorgekommene ≺ den schwächeren.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Seitenrückung kommt in der linken Hand erster Theil bei a, gis mit dem fünften Finger vor.

Dieses zweite Thema hat Achteltriolen, d. h. auf jedes Viertel werden drei Achtel gespielt. In der vierten Zeile dieses Thema's spielt die linke Hand auf jedes in der rechten Hand befindliche Viertel drei Achtel, und sind die zwei Achtel (Note und Pause) des 1., 3., 4. und 5. Taktes dieser Zeile in der rechten Hand als die Normal-Achtel eines Viertels — zwei Achtel auf ein Viertel — zu betrachten.

Das zweite Thema hat den zweiviertel Takt; wegen der Achtel-Triolen aber zähle der Schüler die drei Achtel mit ganzen Zahlen, 1, 2, 3, und denke sich unter jeder Zahl ein Triolen-Achtel. Ist das Thema mit diesem Zählen gut eingeübt, so können die zwei Viertel des Taktes mit 1, 2, wo unter jeder Zahl ein Viertel verstanden wird, gezählt werden. Auf jeder laut gezählten Zahl muss sich der Schüler im Stillen aber drei Achtel (eine Triole) denken, und jede Viertelnote auch so lange aushalten, bis die drei Achtel vorübergedacht sind. Zur Sicherheit gebe der Lehrer diese drei Achtel, während der Schüler die zwei Viertel zählt, mit hörbarem Schlag des Fingers am Klavier an, und zähle auch, wenn nothwendig, die Viertel des Schülers mit.

Das Zählen der drei Achtelnoten (Triole) musste dem Zweiviertel-Zählen desshalb vorausgehen, weil sich der Schüler an das präzise Aushalten der Viertelnote erst gewöhnen musste.

Bei jenen zwei von einander verschiedenen Noten, die durch einen Bogen verbunden sind, wird die erste etwas stärker gespielt (accentuirt), an die zweite eng angebunden, und diese mittelst Handgelenk kurz und schwach abgezogen.

Dasselbe kurze und schwache Spiel der letzten Noten gilt in der vierten Zeile, wo vier Noten durch einen Bogen verbunden sind.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dieses Abziehen ist in der rechten Hand erst allein zu üben.

Die erste Zeile der zweiten Uebung enthält Doppelgriffe, die mit kurzem Handgelenk-Anschlag gespielt werden. Die mit ten. (tenuto, gehalten) bezeichneten Noten müssen durch den ganzen Takt, während die Achtelnoten gespielt, ausgehalten werden.

Das dritte Thema enthält ausser dem Uebungsstoffe nichts Neues.

Das Trio (dritter Theil) gehört dazu, und wird nach ihm der Walzer mit Theilrepetitionen nochmals wiederholt, wo am Ende des zweiten Theiles der Schluss ist.

Das Staccato im vierten Thema wird durchgehends mit Handgelenk-Anschlag gespielt. Die punktirten Viertelnoten des zweiten Theiles müssen gut ausgehalten werden. Die Erklärung der Schreibart in der linken Hand beruht auf doppelten Stimmen. (Man sehe diese Seite 163.) Gezählt werden die drei Achtel des Taktes mit 1, 2, 3, wo unter jeder Zahl ein Achtel gedacht wird.

Die Fingerübung Nr. 3 enthält in den vier ersten Takten abgekürzte Schreibart. (Man sehe die dritte Notentabelle zur 1. Abtheilung.)

Der Fingersatz der dritten und vierten Uebung bleibt in den Akkordzerlegungen derselbe, der in den vorangedruckten Akkorden, die immer recht oft hintereinander zu spielen sind, damit sich der Finger an den Fingersatz gewöhne, angegeben ist.

Die Themen 5, 6, 7 enthalten Lagenveränderungen der Hand- und Fingerrückung, welche von jetzt an hier nicht mehr angeführt, sondern vom Lehrer und Schüler selbst erkannt und angewendet werden können.

Das fünfte Thema bringt überdies in den zwei letzten Noten jedes Theiles der rechten Hand eine neue Fingersatzausnahme. Der Daumen war mittelst Rückung von der Untertaste d nach cis gegangen, und geht von diesem

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cis wieder nach d. Diese Bewegung von cis nach d ist insofern eine entsprechendere, als die Daumenbewegung von d nach cis, weil diese zwei Töne durch das Herabgleiten, Herunterziehen des Daumens von der Ober- zur Untertaste gebunden werden können.

Dieses Herabziehen eines Fingers von einer Ober- zur nächstliegenden Untertaste heisst Fingergleiten, gehört, so wie das Fingerrücken, zu den Fingersatz-Ausnahmen, und darf daher — wie dieses — dann angewendet werden, wenn das Vorhergehende keine andere Wahl lässt, oder das Nachfolgende dadurch gewisse Fingersatz-Vortheile erhält.

Im achten Thema kommt in der linken Hand die Handlage auf Obertasten. Wegen der Takteintheilung (es werden sechs ganze Zahlen gezählt, deren jede ein Achtel gilt), lasse der Lehrer die rechte Hand mit lautem Zählen erst allein gut einüben. Im vierten Takte kommen beide erste Finger auf ein- und dieselbe Taste zu stehen.

In der fünften Fingerübung erhalten die einzelnen Repetitionen denselben Fingersatz, wie die voranstehenden Akkorde, mit Ausnahme der Nr. 13 und 14.

Das neunte Thema enthält den kleinen Allabreve-Takt, und der Schüler zähle 1, 2, welche jede Zahl eine Halbe Note repräsentirt.

Die Viertelnoten der ersten Veränderung (Variation) in der rechten Hand spiele der Schüler, so wie alle ähnlich vorkommenden, immer staccato mit Handgelenk-Anschlag. In der zweiten Veränderung behalte der Schüler in der rechten Hand denselben Fingersatz, den er oben in den Akkorden genommen hat.

Gezählt können in beiden Veränderungen die vier Viertel des Taktes 1, 2, 3, 4 (ganze Zahlen) werden.

Zum zehnten Thema (Choral-Kirchengesang), welches den dreizweitel Takt hat, werden drei Zahlen gezählt, deren jede eine Halbe Note vorstellt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Kann der Schüler die zwei Akkorde der Uebung Nr. 6 nicht spannen, so spiele er blos die nächstfolgenden Repetitionen, wenn nothwendig, erst mit jeder Hand allein, wo dann aber auch einiger Fingersatz (derselbe, wie bei den Akkorden), darüber geschrieben werden muss.

Im Thema Nr. 12, kurzes Abziehen der zweiten durch einen Bogen verbundenen zwei Noten. Solche alleinstehende Noten, wie in der linken Hand die letzte mit ʌ (dem stärkeren Accent) versehene, müssen, da sie sehr stark anzuschlagen sind, nicht nur mit einem kräftigen Finger (der vierte und fünfte Finger wären zu schwach dazu), sondern, wenn es angeht, mit zweien angeschlagen werden, was bei allen ähnlichen Fällen angewendet werden kann.

In Fingerübung Nr. 8 bleibt der Fingersatz derselbe wie in den vier ersten Akkorden, ausgenommen, wo ein anderer steht.

Das 15. Thema, nachdem vorher die Eintheilung genau erklärt und verstanden, lasse der Lehrer erst unter lautem Zählen ei-ne, zwei-e, drei-e, mit der rechten Hand allein so lange üben, bis der Schüler ganz sicher im Treffen ist.

Bei der Repetition des ersten Theiles bleibt die erste Note a weg, da der Theil mit vollem Takte beginnt.

Im 16. Thema muss bei Beginn der letzten Zeile der Sprung mit beiden Händen, wodurch eben keine Bindung stattfinden kann, so schnell als möglich ausgeführt werden.

Die zwei Ziffern $\overset{\frown}{2\ 3}$ in der zweiten Zeile bedeuten, dass, nachdem der zweite Finger die Taste angeschlagen, der dritte dieselbe, ohne sie neu niederzudrücken, übernimmt. Man nennt dies Fingerablösung.

Im 17. Thema, wo eine fortwährende Lagenveränderung der Hand stattfindet, muss auch die rechte Hand erst allein mit lautem Zählen geübt werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Im 18. Thema hat die rechte Hand zugleich Hauptstimme (Melodie) und Begleitung zu spielen. Die Hauptstimme ist durch die aufwärts, die Begleitung durch die abwärts gestrichenen Noten markirt. Die Melodienoten sind immer etwas mehr zu betonen, und nöthigenfalls wegen des Verständnisses erst allein zu spielen. Auch muss dabei das Seitenrücken des fünften Fingers angewendet werden.

Vom 19. Thema ist dasselbe zu sagen. In diesem Thema zähle der Schüler neun ganze Zahlen, wo jede ein Achtel vorstellt.

Auch in diesem 19. Thema muss die Seitenrückung des fünften Fingers, der den Melodieton so viel als möglich seine volle Geltung geben muss, angewendet werden.

Ueberdies muss der fünfte Finger im vorletzten Takt dieses Thema's, nach den vierten, der den Melodieton as spielt, ganz ruhig unter demselben zur Taste g gebracht werden.

Diese doppelten Stimmen des 19. Thema's kann der Lehrer auf dieselbe Weise erklären, wie er bereits in der 1. Abtheilung, siebentes Thema, zweite Veränderung, gethan, wo der Schüler sich zwei Sänger vorzustellen hatte. So wie jeder Sänger seinen Noten den gehörigen Zeitwert geben muss, muss es auch die Hand, wenn sie beide Stimmen zugleich spielt, thun. Gewöhnlich gibt man der einen Stimme die Stiele und Geltungsstriche auf-, der andern abwärts, woran man jede einzelne besser erkennen kann.

Diese Erklärung kann auch bei allen später vorkommenden Fällen angewendet werden.

Das 21. Thema wird, mit Ausnahme der Halben und mit > bezeichneten Noten durchgehends staccato gespielt. (Mit Handgelenk-Anschlag)

Die Tonverlängerung durch doppelte Punkte ist im 22. Thema zu erklären, und dann die rechte Hand mit Zählen (ei-ne) erst allein zu üben. Im dritten Theile ist 1ma und 2do zu erklären. (Man sehe theoret. Theil, Seite 17.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ungefähr bei diesem 22. Thema kann die 14. Fingerübung (siehe diese) begonnen werden, wozu aber der §. 22 des theoretischen Theiles, wenn nicht ganz, so doch schon theilweise, erlernt sei, weil diese Fingerübung ohne diese theoretische Kenntnis nur sehr schwer erlernt werden könnte. (Hier ist wieder ein Punkt, bei welchem die Theorie dem praktischen Spiel vorgearbeitet hat.)

Die sechs Stammzerlegungen (erste und zweite Zeile der 14. Fingerübung) werden in allen Tonarten ausgeführt, und ist der Fingersatz überall der beim c-Dreiklang angegebene. (Man sehe auch die Fingersatzregeln der zerlegten Dreiklänge in der vorhergegangenen Theorie zur 2. Abtheilung, Seite 182 dieses Werkes.)

Das 24. Thema enthält in der rechten Hand die gewöhnlichen Achtel — zwei auf ein Viertel — während die linke Hand Achteltriolen spielt. Die Eintheilung ist durch Punkte markirt. Die rechte Hand spielt auf dem ersten Triolenachtel und nach dem zweiten eine Note. Gezählt werden ganze Zahlen, eine jede gilt ein Viertel.

Die in der 14. Fingerübung unter l—q sind, wenn nicht in allen, so doch in einigen Tonarten mit dem bei l angegebenen Fingersatz zu üben. Da der Daumen und fünfte Finger dabei auf Obertasten zu stehen kommen, so muss die Anschlagrichtung ganz knapp vor den Obertasten genommen werden, und beim Daumenspiel auf Obertasten ganz auf dieselbe übergehen, jedoch so, dass dadurch, wenn der Daumen abwechselnd auf Ober- und Untertasten zu spielen kommt, kein zu grosses Hin- und Herschieben der Hand stattfindet.

Die Themen 25 und 26 enthalten gute Taktübung, und ist erst jede Hand allein mit Zählen (ei-ne) gut einzuüben.

Die im zweiten Theile in der linken Hand vom ersten bis siebenten Takt befindlichen Begleitungs-Akkorde werden, so wie alle ähnlichen, ganz kurz gespielt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In demselben Thema ist das 8~~~ (Oktav höher) zu erklären. (Man sehe theoretischen Theil, Seite 22.)

Im 27. Thema, wo nach jedem Bindebogen die Note kurz und schwach gespielt wird, werden wegen den Triolen ganze Zahlen gezählt. Der Lehrer sorge dafür, dass dieses Zählen gleichmässig ist.

Bei der 15. Uebung spielt die rechte Hand die obere, die linke die untere Notenreihe.

Im 28. Thema, wo die rechte Hand Melodie und Begleitung zugleich spielt, muss das Seitenrücken des fünften Fingers, der grösstentheils die Melodienoten zu spielen hat, angewendet werden. Die Melodienote muss so viel als möglich ausgehalten werden.

Das letzte Thema (Volkshymne) bietet viele Abwechslung und Uebung im Fingersatz, da es nur aus Akkorden besteht.

Nicht nur muss da von den Seitenrücken der Finger und vom Fingergleiten (zweiter Theil, zweiter Takt) Gebrauch gemacht werden, auch das Uebersetzen des vierten über den fünften, das Daruntergehen des fünften unter den vierten Finger muss, obwohl diese Finger theilweise widerstreben, angewendet werden.

Die Uebung im Notenlesen, Intoniren (d. h. die Töne auf den Tasten, ohne bestimmten Fingersatz, angeben) und Benennen der Oktavenfächer (Seite 33) kann schon, während die Abtheilung gespielt wird, nach und nach vorgenommen werden.

Ist diese Abtheilung durchgeübt, so lasse sie der Lehrer nochmals durchwiederholen.

Von den unten blos mit Titel angegebenen Unterhaltungsstücken kann ein oder das andere benützt werden, wovon das Vierhändigspielen sehr zu empfehlen ist.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Spezielle Methode zur 3. Abtheilung des I. Bandes.

(Allgemeine Bemerkungen.)

In dieser Abtheilung beginnen die Grundspielarten, wodurch nicht nur die Technik des Spieles eine allseitige Ausbildung erhält, sondern auch der Fingersatz, dieser äusserst wichtige Faktor des Klavierspieles, in seinen Grundzügen jenen festen Halt bekommt, der nothwendig ist, um nicht nur unsere heutige Klavierspiel-Ausbildung zu erreichen, sondern überhaupt das Klavierspiel nach festen Grundsätzen zu erlernen.

Auf diesen Grundspielarten, die mit dem 2. Heft der 5. Abtheilung enden, in den darauffolgenden Abtheilungen aber weiter entwickelt werden, ruht, wie schon erwähnt, das ganze grosse Gebäude unserer gesammten Spieltechnik, indem alles Spiel darin seinen Ursprung erhält.

Dieselben in der möglichsten Vollkommenheit vorzuführen, ist Aufgabe dieser Schule, dieselben in der möglichsten Vollkommenheit zu studiren, die Aufgabe des Schülers, und das letztere sorgsam zu überwachen und zu leiten, die Aufgabe des Lehrers.

Die hier in der Theorie und im praktischen Spiel aufgestellten Fingersatzregeln erhalten theils in den Grundspielarten, theils in der praktischen Ausführung der Theorie, zugleich ihre praktische Verwendung.

Die Fingersatz-Ausnahmen, die bereits erläutert wurden, als: Fingerrückung, Fingergleiten, Lagenveränderung der Hand, werden hier nicht mehr speziell angeführt, und wird nur in besonderen Fällen darauf aufmerksam gemacht werden. Die Anwendung bleibt dem richtigen Ermessen des Lehrers vorbehalten.

Die in den Fingerübungen (von dieser Abtheilung an) enthaltenen Spielarten werden zugleich in den nachfolgenden Themen verwendet, und dieselben zugleich öfter vorkommenden Veränderungen unterworfen, welches letztere

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sich auch auf die ausser den Grundspielarten stehenden Tonzusammensetzungen bezieht.

Es versteht sich von selbst, dass nicht jede Spielart da, wo sie vorgeführt wird, auch gleich mit allen möglichen Veränderungen vollendet wird, weil der sistematische Gang der Schule, die Ausbildungsstufe des Schülers daran hinderlich sind. Die verschiedenen Schwierigkeiten in tonischer Beziehung, wie auch die durch Tempo hervorgerufenen, werden nur nach und nach vorgeführt. Von jeder Spielart wird immer nur so viel gebracht, als für den augenblicklichen Spielstandpunkt des Schülers oder den Fortentwicklungsgang der Technik nothwendig ist.

Der Lehrer lasse nicht nur die Fingerübungen, die die Grundspielarten enthalten, sondern auch die Themen, worin dieselben angewendet sind, recht gut, bis zur völligen Sicherheit und ziemlicher Schnelligkeit einüben, damit sich der Fingersatz den Fingern recht einprägt.

Die Anschlagsart wird immer von Fall zu Fall angegeben.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Theorie zur 3. Abtheilung.

Die Theorie wird neben dem praktischen Spiel der 3. Abtheilung so vorgenommen, wie sie im theoretischen Theil von §. 23 bis 28 vorkommt.

§. 23 lehrt die Intervalle. Recht leicht zu merken ist, wenn die Intervalle der dur-Tonleitern alle grosse genannt werden, aus denen sich leicht kleine, verminderte und übermässige bilden lassen.

Der Lehrer lasse an vielen dur-Tonleitern die Intervalle benennen, erkläre dann, wenn eine ziemliche Uebung darin erlangt, die consonirenden und dissonirenden, sage, dass die consonirenden in der Fortschreitung — der darauffolgende Ton — frei, die dissonirenden aber eine bestimmte Fortschreitung haben, welche letztere bei den Akkorden selbst erklärt und erlernt werde.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das Intervall-Erkennen erhält in den in der 3. Abtheilung vorkommenden Tonleiterspiel eine recht vielseitige Uebung.

Das Notenbeispiel Nr. 56 (Seite 52 des theoretischen Theiles) lasse der Lehrer ins Reinheft schreiben.

Als weitere Uebung des §. 24 gebe der Lehrer Töne an, auf welchen der Schüler einen oder den andern der vier Gattungen Dreiklänge bildet, und lasse dieselben recht oft am Klavier spielen, damit sich der Klang dem Gedächtnis einprägt.

Ist der Schüler in Spiel und Theorie schon weiter vorgerückt, so schlage der Lehrer am Klavier verschiedene solche Dreiklänge an, und lasse dem Schüler rathen (der aber die Tasten nicht sehen darf), was für Dreiklänge er gespielt hat, ob dur oder moll.

Die §§. 25 und 26 werden erklärt und erlernt, wie sie im theoretischen Theil vorkommen.

Die Akkordverbindungen in dur (siehe Notenbeispiel Nr. 59, Seite 56 des theoretischen Theiles) lasse der Lehrer erst in alle dur-Tonarten schreiben, dann auswendig spielen, ehe er sie in moll schreiben und spielen lässt.

Diese Cadenzen müssen schon alle erlernt sein, wenn das Tonleiterspiel in der 3. Abtheilung beginnt, weil der Schüler nach jeder Tonleiter die gleichnamige Cadenz (Akkordverbindung) ob dur oder moll, zu spielen hat.

Auch werde der Schüler von jetzt an daran gewöhnt, ehe er ein Thema (oder Tonstück) anfängt, immer voraus die Cadenz der betreffenden Tonart des Stückes zu spielen.

Was den Fingersatz bei diesen Akkordverbindungen betrifft, so kann sich derselbe nicht überall nach den aufgestellten Fingersatzregeln der drei Lagen des Dreiklanges richten, sondern es muss immer untersucht werden, welcher Fingersatz nach dem Vorhergehenden wegen der möglichsten Bindung der Töne der beste wäre, und wie

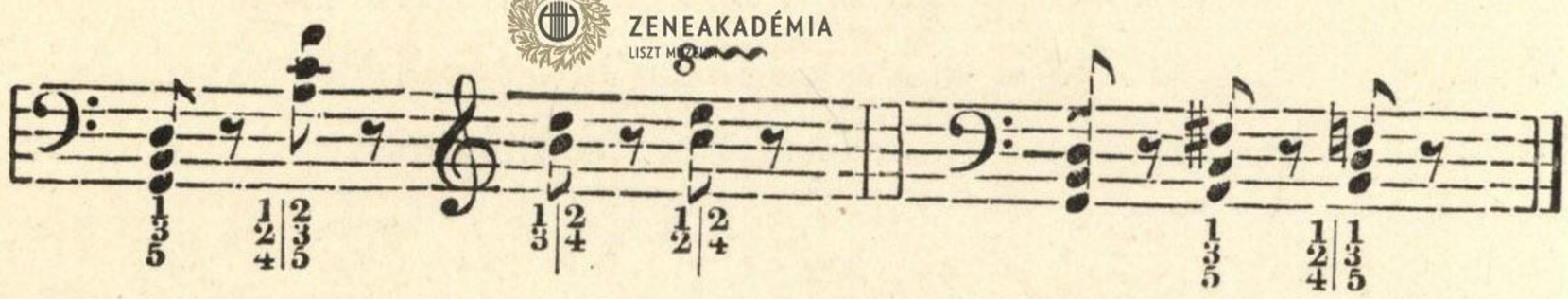
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der nächste Akkord dadurch wieder vorbereitet werden könnte.

Ist eine vollkommene Tonbindung, entweder, wenn die Akkorde sich langsam bewegen, durch Fingerwechsel oder auch nur theilweise durch Fingerrücken, Fingergleiten u. s. w. möglich, so ist es jedenfalls besser, als wenn, wie es oft geschieht, keine strenge Tonbindung bei Akkordfolgen wegen der Unzulässigkeit der Anwendung obiger Hilfsmittel stattfinden kann, was besonders bei schnellerer Akkordfolge der Fall ist, das aber nicht als Fehler angesehen werden kann, eben weil es nicht anders möglich ist. Das jetzt Gesagte gilt für das ganze Akkordspiel.

Nebenbei sei hier noch bemerkt, dass bei jenen Akkorden, die mittelst Seitensprung der Hand oder bei staccatirten Akkorden, die auch ohne Sprung gespielt werden, derselbe Fingersatz genommen wird, als wenn diese Akkorde gebunden vorgetragen werden sollten, z. B.

linke Hand.



was aber jedenfalls von Fall zu Fall der Einsicht des denkenden Lehrers anheimgestellt werden muss. (Die rechts befindlichen Ziffern sind der nicht gute Fingersatz.)

Sind diese Cadenzen alle erlernt, so kann die harmonische Figuration (man sehe Notenbeispiel Nr. 60, S. 57 des theoretischen Theiles), die sich der Schüler auch selbst wählen kann (jedoch nur nach dem hier geschriebenen Muster) dabei angewendet werden.

Die §§. 27 und 28 werden ebenfalls nach den dort gegebenem Muster geschrieben (der Bass immer zuerst vollständig, und nach diesem die Akkorde, wo bei letzteren jedesmal wieder zuerst der Verbindungston, der auch mit einem Bogen zu bezeichnen, zu suchen ist), auswendig

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

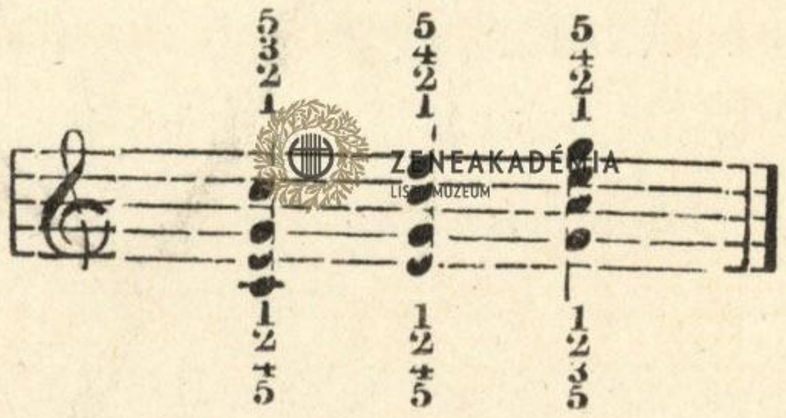
gespielt, und mit der weiter unten verzeichneten Figuration, die sich der Schüler unter Gutheissung und Leitung des Lehrers selbst wählen kann, eingeübt. Diese selbstgewählte Figuration wird dem Schüler mehr aneifern.

Dass die Akkordtöne verdoppelt werden können, ist schon bekannt. Wird nun zu den drei Tönen des Dreiklanges der Grundton in der Oktav verdoppelt, so entsteht daraus ein vierstimmiger Dreiklang.

Seite 60, Notenbeispiel Nr. 66 des theoret. Theiles, müssen für die vierstimmigen Dreiklänge folgende Fingersatzregeln aufgestellt werden.

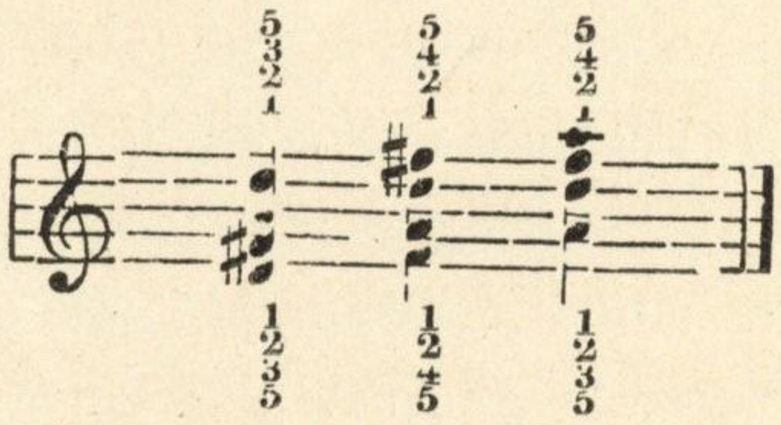
1. Fingersatzregeln für vierstimmige Dreiklänge:

Alle vierstimmigen dur-Dreiklänge, die aus lauter Untertasten bestehen, ferner alle vierstimmigen moll-Dreiklänge werden mit folgendem Fingersatz gespielt:



2. Fingersatzregel:

Alle vierstimmigen dur-Dreiklänge, deren Terz eine Obertaste ist, wie d-, e-, a-, h-, fis-dur, ferner die Dreiklänge des-, es-, as-, hes-dur werden mit folgendem Fingersatz gespielt:



3. Fingersatzregel für die Zerlegung dieser Dreiklänge:

Mit demselben Fingersatz, mit welchem diese Dreiklänge gespielt werden, werden auch deren Zer-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

legungen (d. i. die Hintereinanderfolge der Töne eines Akkordes, man sehe Notenbeispiel Nr. 67 des theoret. Theiles, Seite 60) gespielt.

Bei Schülern, denen die Spannung dieser vierstimmigen Dreiklänge fehlt, können dieselben übersprungen werden.

Die gelegentliche Wiederholung der Theorie der 1. und 2. Abtheilung darf nicht vergessen werden.

Praktisches Spiel der 3. Abth. des I. Bandes.

Zur ersten Uebung unter a) gehört folgende Fingersatzregel:

a) Auf jedem, wenn auch nur einigermassen ausgehaltenem Tone kann, wenn es die Fingersatzfolge verlangt, der Finger, ohne dass die Taste neu angeschlagen wird, gewechselt werden.

Bei diesem Fingerablösen wird die Taste so lange niedergedrückt gehalten, bis der Wechselfinger dieselbe übernommen hat.

Diese Fingerablösung ist unter a) in der ersten Uebung in einer länger ausgehaltenen Note geschrieben, um zugleich eine Uebung mit den verschiedenen Fingern darin vornehmen zu können, jedoch kann dieselbe bei allen Notengattungen, wo überhaupt Zeit zum Ablösen zweier Finger ist, und es der Fingersatz verlangt, angewendet werden.

Dieses Fingerablösen wird, wenn es mit Ziffern angedeutet ist, mit einem Bogen über zwei Ziffern z. B. $\overset{\frown}{1\ 3}$ wo die erste Ziffer den Anschlags-, die zweite den Ablösungsfinger bedeutet, geschrieben. Fingersatzregel zu b, c, d, e der ersten Uebung.

b) Werden zwei oder mehrere Töne von gleicher Tonhöhe unmittelbar hintereinander angeschlagen, so müssen dabei die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Finger gewechselt werden. (Man sehe b, c, d, e der ersten Uebung.)

Dieser Fingerwechsel ist bei langsamer Tonfolge nicht, wohl aber bei schneller nothwendig, weil bei letzterer der Ton, würde er durch den Anschlag eines einzigen Fingers hervorgebracht, versagen würde, was bei langsamer Tonfolge aber nicht der Fall ist. Da aber das schnelle Spiel seine Grundlage in der langsamen Tonfolge bekommen muss, so wechsle der Schüler auch bei letzterem die Finger.

Ausnahmen, wo bei der Tonwiederholung kein Fingerwechsel stattfindet, kommen später vor.

Dieser Fingerwechsel bei Tonwiederholungen, die nur staccatirt vorkommen, und ein strenges Binden ausschliessen, kann entweder mit Knöchel-, Hand- oder Fingergelenk-Anschlag ausgeführt werden.

Der Anschlag bei dieser Tonwiederholung muss elastisch sein, d. h. der Finger muss durch das Hand- oder Knöchelgelenk schnell wieder in die Höhe gehoben werden. Beim Fingergelenk-Anschlag, der mit der grössten Handruhe ausgeführt werden muss, hat der Finger ebenfalls durch Einwärtsziehen sehr schnell die Taste wieder zu verlassen.

Auch die Uebungen 2, 3, 4 beschäftigen sich mit diesen Spielarten.

Die Töne der vierten Uebung, die nicht zur Tonwiederholung gehören, können legato gespielt werden.

Die Tonwiederholung in dem 1., 2., 3., 4., 5. Thema wird durchgehends staccato gespielt.

Im ersten Theil des ersten Thema's in der linken Hand, Takt 14, bei der Tonfolge $\overset{e}{g}$—f muss der zweite Finger über dem fünften möglichst gebunden gesetzt werden.

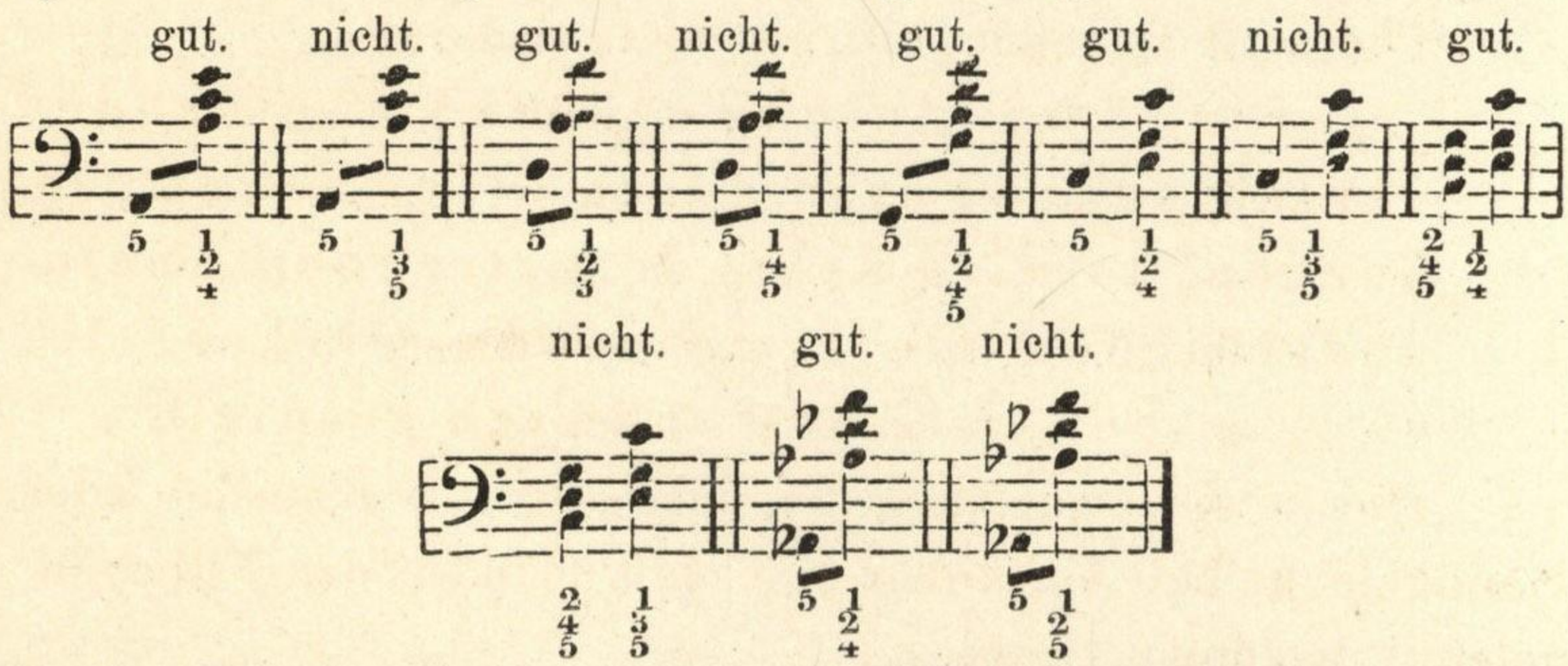
Aehnliche Basstöne, wie sie der zweite Theil des zweiten Thema's in der linken Hand enthält, werden gewöhnlich mit dem fünften Finger, und die darauffolgenden

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

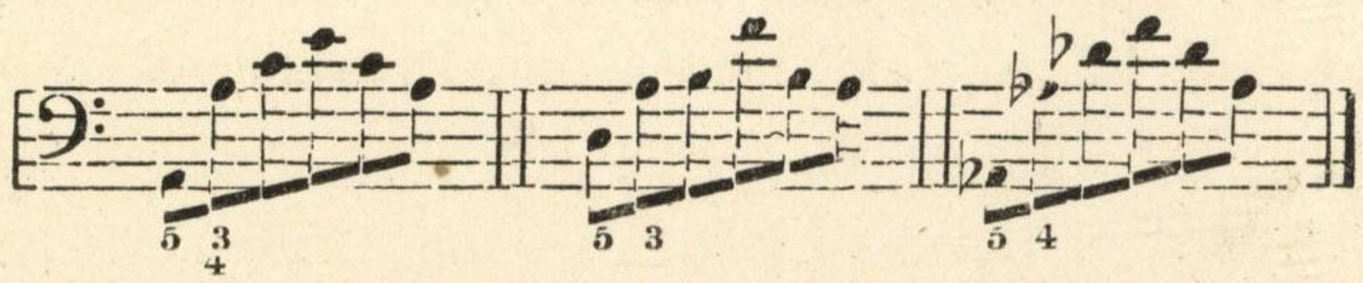
Begleitungs-Akkorde, wenn sie von dem Basston aus nicht erreicht werden können, mittelst Seitensprung der Hand gespielt. Bei den Akkordfolgen des dritten Theiles der rechten Hand muss so viel als möglich Bindung hergestellt werden.

Aehnliche Begleitungs-Akkorde, wie sie das vierte Thema in der linken Hand enthält, werden stets staccato gespielt, dagegen die des dritten Thema's legato, was aber bei den Begleitungs-Akkorden, da das Binden oder Kurzspielen derselben selten vorgeschrieben ist, immer dem Verständnis und Geschmack des Spielers überlassen bleiben muss.

Was den Fingersatz dieser Begleitungs-Akkorde betrifft, so ist dort, wo der fünfte Finger den Basston zu spielen hat, in dem etwas entfernten Akkord, wenn eine Bindung zwischen Beiden auch unmöglich ist, doch nicht wieder der fünfte Finger anzuwenden (wenn es die Spannung der Finger erlaubt), was seine Ursache in dem späteren Schnellspielen dieser Begleitungen hat. Z. B.



Auch dort, wo diese Begleitungs-Akkorde zerlegt werden, muss ein ähnlicher Fingersatz genommen werden, z. B.



Doch hängt all dieser Fingersatz wieder von Umständen ab, da auch hier mit „gut“ Ueberschriebenes in

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

manchen Fällen wegen der Darauffolge nicht gut sein kann. Das muss auch dem denkenden Lehrer überlassen bleiben.

Das fünfte Thema wird in der Eintheilung einige Schwierigkeiten verursachen. Der Schüler zähle ganze Zahlen (die zwei Viertel), denke sich aber im ersten Theil auf jedes Viertel drei Achtel, die der Lehrer zur Sicherung mittelst Fingerschlag am Klavierdeckel mit angeben kann. Im zweiten Theil wird es Anfangs gut sein, erst die Achtel e i - n e, und dann, wenn es damit gut geht, die ganzen Viertel zu zählen, das der Lehrer immer mit lautem Mitzählen und Fingerschlag, damit die gleichmässige Bewegung der Viertel erzielt werde, unterstützen kann.

Der Schüler verwechsle das am Ende des Trio's stehende Wort: dal Segno nicht mit da Capo.

Die fünfte Uebung enthält eine Spielart — Tonleitermotiv von zwei Tönen — wo zwei durch Tonhöhe von einander verschiedene Noten durch einen Bindebogen verbunden sind.

Hier gilt folgende F i n g e r s a t z r e g e l:

S i n d z w e i d u r c h T o n h ö h e v o n e i n a n d e r v e r s c h i e d e n e N o t e n d u r c h e i n e n B o g e n v e r b u n d e n, s o w i r d n e b s t d e m s t r e n g e n A n e i n a n d e r b i n d e n d i e e r s t e e t w a s s t ä r k e r, d i e z w e i t e a b e r k u r z u n d s c h w a c h g e s p i e l t.

Dieses Kurzspielen kann entweder mit Knöchel- oder Handgelenk, bei Akkorden aber mit Hand- oder Ellbogengelenk ausgeführt werden.

Der Lehrer lasse diese Uebung so lange üben, bis sie der Schüler sicher und mit k u r z e m A b z i e h e n des zweiten Tones (am besten mit Handgelenk, wo die Hand bei der zweiten Note ziemlich hoch gehoben werden muss) trifft.

Solche Spielarten wie die fünfte Uebung werden und können bei langsamem Spiel mit allen Fingern, bei schnellem

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

aber am sichersten mit den 2., 3. oder 3., 4. Finger, und zwar bei ersterem mit Hand-, bei letzterem aber nur mit Knöchelgelenk-Anschlag gespielt werden.

Enthält das Ende eines solchen Bogens noch ein Komma (,), so bedeutet dies das kürzeste Abziehen des Tones.

Im sechsten Thema kommt nebst der in der Uebung erlernten Spielart auch das Ueberschlagen der rechten Hand über die linke vor, welches, so wie das Ueberschlagen der linken über die rechte, keiner weiteren Erklärung bedarf.

In der Mitte des sechsten Thema's wird die Vorzeichnung gewechselt, die aber weiter unten wieder aufgelöst wird.

In der sechsten Uebung wird das Tonleitermotiv von drei Tönen mit einigen Veränderungen geübt, und im siebenten Thema in einer anderen Tonart angewendet. Im siebenten Thema zähle der Schüler anfangs die drei Achtel der Triole mit 1, 2, 3, und zähle auf jedes Viertel genau drei solche Achtel. Später zähle er die drei Viertel mit 1, 2, 3.

In den ersten zwei Takten des siebenten Thema's werden in der rechten Hand die zwei Viertel (wo der Bogen endet) kurz gespielt.

In der siebenten Uebung und im achten Thema wird das Tonleitermotiv von vier Tönen durchgeübt.

Mit der achten Uebung beginnt eine sehr wichtige Spielart, das Untersetzen des Daumens unter den 2., 3., 4. und das Uebersetzen dieser Finger über den Daumen.

Das Untersetzen besteht darin, dass der Daumen während der 2., 3. oder 4. Finger eine Taste niedergedrückt hält, unter diesem bis zu einer anzuschlagenden Taste geschoben wird. Während diesem Hinunterschieben (Untersetzen) darf aber von der Hand bis zum Ellbogen nicht

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die geringste Bewegung oder Unruhe stattfinden, kein Seitenschieben der Hand, kein Auswärtszucken des Ellbogens bemerkbar sein. Selbst in der Bewegung des Daumens, in diesem Hinunterschieben muss Ruhe herrschen. Es muss eine ruhige Bewegung, keine darunter geprellte oder geschlagene sein, weil eben darin die Sicherheit des Treffens, ferner die angemessene, berechnete Tonstärke liegt, denn ein plump daruntergeworfener Daumen gibt auch einen solchen Ton, der zu den andern vor- oder nachfolgenden gewiss nicht passen wird.

Wird der 2., 3. oder 4. Finger über den Daumen, der eine Taste niedergedrückt hält, bis zu einer Anschlagtaste gebracht, so heisst dies Uebersetzen. Von diesem ist dasselbe, wie vom Untersetzen zu sagen.

Dieses Unter- und Uebersetzen muss strenge gebunden werden, worauf schon bei den ersten Versuchen gesehen werden muss, und hat dabei der Lehrer, um die nöthige Ruhe an Arm und Hand zu erzielen, wenn nothwendig, die Hand des Schülers in der Nähe des Handgelenkes so lange zu halten, bis der Letztere diese Ruhe eben erreicht hat.

Diese Ruhe beim Unter- und Uebersetzen und das strenge Binden dieser Töne ist beim Klavierspiel von der grössten Wichtigkeit, indem nicht nur die gleiche, angemessene Tonstärke davon abhängt, sondern auch ein grosser Theil der Spielfehler seine Ursache hier zu suchen hat.

Nicht minder von Bedeutung, als Ruhe und Bindung, ist beim Unter- und Uebersetzen die runde Haltung der Finger und das Freihalten der Hand (dieselbe nicht nach abwärts drücken, man sehe die Handzeichnung Figur 1), weil im entgegengesetzten Fall dem Daumen die freie Bewegung entzogen würde.

Der fünfte Finger ist, wegen seiner Kürze und theilweisen Entfernung vom Daumen, weniger für das Ueber-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und Untersetzen verwendbar, obwohl auch da Ausnahmen stattfinden.

Strenge Wachsamkeit des Lehrers ist bei diesen Spielarten nothwendig, denn auch hier sind schlechte Angewohnheiten schwer zu vertilgen.

Die kleinen Unter- und Uebersetzungs - Uebungen werden nun nach obiger Angabe ausgeführt, und die Themen neun und zehn erlernt.

Im zehnten Thema hat die rechte Hand legato, die linke aber grösstentheils staccato, das ganz kurz und nett, mit ein wenig Handgelenk-Anschlag, ohne dass aber die Finger die Tastenrichtung verlieren, zu spielen. Dieses Thema ist bis zum vollkommenen Gelingen des Legato und Staccato zu üben.

Seite 22 dieser Abtheilung beginnt das Tonleiterspiel; unter den nützlichen Uebungen eine der nützlichsten. Für das Spiel derselben können folgende Fingersatzregeln gelten :

Allgemeine Fingersatzregel bei einfachen Tonleitern :

Bei keiner einfachen Tonleiter darf der Daumen auf Obertasten genommen werden.

Besondere Fingersatzregeln:

(Tonleitern, die mit Untertasten anfangen. Rechte Hand aufwärts durch eine Oktav.)

a) Alle dur- und moll-Tonleitern, die mit Untertasten anfangen, beginnen mit dem ersten Finger, wo nach dem dritten der erste wieder untersetzt wird, und dann alle Finger die Tonleiter bis zu Ende (Oktav) spielen.

Eine Ausnahme ist bei der f-Tonleiter, wo erst nach dem vierten Finger der Daumen untersetzt wird.

Beim Abwärtsspielen bleibt der aufwärts genommene Fingersatz.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bei der linken Hand gilt dieselbe Regel beim Abwärtsspielen, mit Ausnahme der h-Tonleiter, wo erst nach dem vierten Finger der Daumen untersetzt wird. Beim Aufwärtsspielen in der linken bleibt derselbe Fingersatz wie abwärts.

(Fingersatzregel bei Tonleitern, die mit Obertasten anfangen, rechte Hand aufwärts durch eine Oktav.)

b) Alle dur- und moll-Tonleitern, die mit Obertasten anfangen, beginnen mit dem zweiten Finger. Kommt nach einer Ober- eine Untertaste, so wird darauf der erste Finger gesetzt, mit Ausnahme der hes-moll-Tonleiter, in welcher das a mit dem dritten Finger genommen wird.

Abwärts bleibt derselbe Fingersatz.

In der linken Hand gilt dieselbe Regel beim Abwärtsspielen, mit Ausnahme der es- und hes-moll-Tonleiter, wo auf der siebenten Stufe der dritte Finger zu stehen kommt. Beim Aufwärtsspielen bleibt derselbe Fingersatz.

Der Fingersatz für die moll-Tonleiter bezieht sich auf die harmonische moll-Tonleiter; die melodische kann am besten aus Noten erlernt werden. (Man sehe Seite 25 der 3. Abtheilung.)

Die Tonleitern durch mehrere Oktaven, wo mit Ausnahme der Oktav immer derselbe Fingersatz bleibt, können anfangs aus Noten, später auswendig gespielt werden.

Das Tonleiterspiel ist von so grosser Wichtigkeit, von so grossem Einfluss auf Geläufigkeit, Feinheit des Anschlages, Durchbildung, Vortrag und Kraftgewinnung der Finger, dass der Lehrer den Schüler von jetzt daran gewöhnen muss, täglich Tonleitern zu spielen.

Das frühere theoretische Erlernen der Tonleitern wird jetzt dem Schüler sehr zu statten kommen, indem das praktische Spiel derselben ihm viel weniger Schwierigkeiten verursachen wird.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Beim Tonleiterspiel sind folgende Hauptpunkte zu berücksichtigen:

1. Die Ruhe der Hand und des Armes. Weder beim Ueber- noch Untersetzen darf sich an der Hand bis zum Handknöchel eine Drehung oder Nachgeben, sowie an dem Arm oder Ellbogenspitze eine Unruhe oder ein Zucken der letzteren bemerkbar machen. Der bewegende Theil sind nur die Finger, alles Uebrige ist scheinbar todt.

2. Die Gleichheit der Tonstärke. Kein Ton darf stärker oder schwächer, als der andere gespielt werden.

3. Die Gleichheit der Tonfolge. Kein Ton darf schneller oder langsamer, als der andere gespielt werden.

4. Die Richtung aller Finger bleibt stets oberhalb der Untertastenreihe, d. h. kein Finger darf — der Daumen auch nicht ausgenommen — während seiner Unthätigkeit ausserhalb der Untertasten gezogen werden. Besonders beim Daumen ist diese Richtung ausserhalb der Tasten häufig bemerkbar, und muss derselbe dann jedesmal, wenn er zum Spielen kommt, zur Taste gezogen werden, wodurch eben Unsicherheit und Unruhe in der Hand entsteht und die anderen Folgen nicht ausbleiben.

5. Die in den Tonleitern vorkommenden Obertasten müssen mit der Fingerspitze ganz vorne, am Ende ihrer Oberfläche niedergedrückt werden.

6. Der Ellbogen muss senkrecht herunterhängen, weder ganz angeschlossen noch nach auswärts stehen, und nur dann nachgeben, wenn die Hand sich den äusseren Tastenreihen nähert.

7. Dass kein Finger früher oder später die Taste verlässt, als es das strenge Binden der Tonleiter verlangt, dass jeder Finger zum Anschlage in die nöthige Höhe gehoben wird, versteht sich von selbst.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Auf diese Punkte hat der Lehrer mit aller Strenge zu sehen, sollen die Tonleitern mit Nutzen geübt werden.

Es gibt ein altes sehr bewährtes Mittel, um die Ruhe in der Hand zu erzielen, nämlich, während des Tonleiterspieles ein Metallgeldstück auf die Oberfläche der Hand (Handdecke) unmittelbar hinter dem Knöchelgelenk des dritten Fingers zu legen. So lang die Hand und der Arm ruhig bleiben, bleibt es liegen, bei der geringsten Bewegung aber fällt es herunter.

Der Schüler scheue sich nicht im Nothfalle dieses Mittel anzuwenden, weil es selbst Virtuosen nicht verschmähen.

Es versteht sich eigentlich von selbst, dass das Tonleiterspiel anfangs ganz langsam geübt wird, und die Schnelligkeit nur nach und nach, je nach der Sicherheit des Spieles zunimmt.

Zu frühzeitiges Schnellspielen derselben hat schon manchem Schüler viel Schaden gebracht, indem er dadurch die Mittel, die den Nutzen bringen sollen, vernachlässigte, und sich dadurch ein unreines, klebriges, kraftloses Spiel angewöhnte.

Langsames Spiel, streng gebunden, mit hoch aufgehobenen Fingern und gleichem Kraftanschlag ist das rechte Ueben beim Erlernen der Tonleiter.

Von grosser Wichtigkeit und ausserordentlichem Nutzen, eigentlich das einzige Mittel, um die gleiche Kraftstärke in den Fingern zu erzielen, ist die neunte Uebung (Seite 27 der 3. Abtheilung) mit den unten angegebenen Veränderungen. Unter diesen Veränderungen ist wieder die in der letzten Zeile die erste, wo der vierte und fünfte Finger, als die zwei schwächsten in jeder Hand, ausnehmend viel beschäftigt sind, zu bevorzugen.

Für die gleiche Tonstärke der Finger ist die Uebung, die in der 1. Abtheilung schon und in der Virtuosenschule unter anderen Veränderungen nochmals vorkommt, die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

vortheilhafteste, ja noch vortheilhafter in dieser Beziehung als das Tonleiterspiel selbst, da in letzterem, abgesehen von seinen anderweitigen Vorzügen, der vierte und fünfte Finger verhältnissmässig sehr stiefmütterlich behandelt sind.

Von weiterer Wichtigkeit, wenn auch erst für ein etwas mehr entwickeltes Spiel, z. B. den Anfang des II. Bandes — denn diese Fünftöne-Uebungen müssen selbst durch den ganzen II. Band geübt werden — ist die Veränderung mit Accent, wo besonders in der Triole einige Schwierigkeit sich zeigen wird. Anfangs ganz langsames Spiel mit starkem Accent wird diese kleine Schwierigkeit bald beheben.

Der Schüler gewöhne sich daran, alle Tage, ehe er etwas anderes spielt (also noch vor dem Tonleiterspiel), Einiges von diesen „fünf Tönen“, die er übrigens schon während des Tonleiter-Erlernens üben kann, mit oftmaliger Wiederholung einer Repetition zu spielen, und setze dieses auch durch sein ganzes Klavierspiel — nicht blos Klavierspiellernen! — fort, denn ausser der gleichen Tonstärke wird er sich nicht nur Geläufigkeit erwerben, sondern sie auch ferner erhalten.

Grosse Virtuosen thun dasselbe.

Jeder Klavierspieler wird schon die Erfahrung gemacht haben, dass, wenn er früh Morgens das Klavierspiel beginnen will, die Finger jedesmal eine gewisse Sprödigkeit, Ungelenkigkeit besitzen, die sich erst durch längeres Spiel wieder verliert. Dazu sind nun diese Fünftöne-Uebungen und nach diesen die Tonleiter das schnellste Mittel, um mit seinen Fingern ins Reine zu kommen.

Bei diesem Fünftönespiel können auch noch folgende Veränderungen, und noch andere, deren Wahl ich dem Lehrer überlasse, vorgenommen werden:

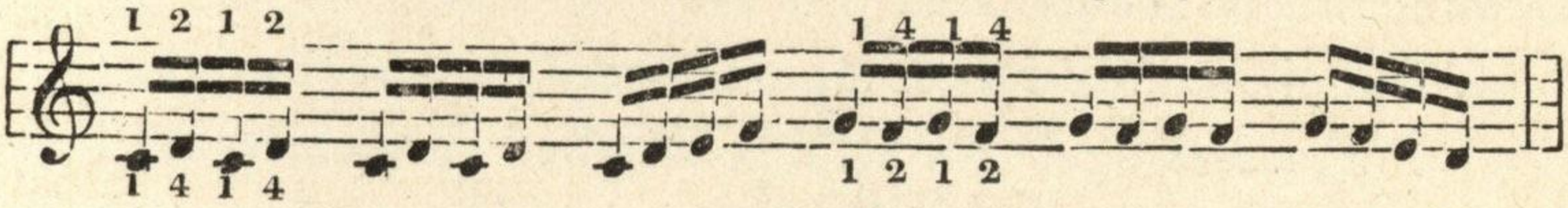
für beide Hände



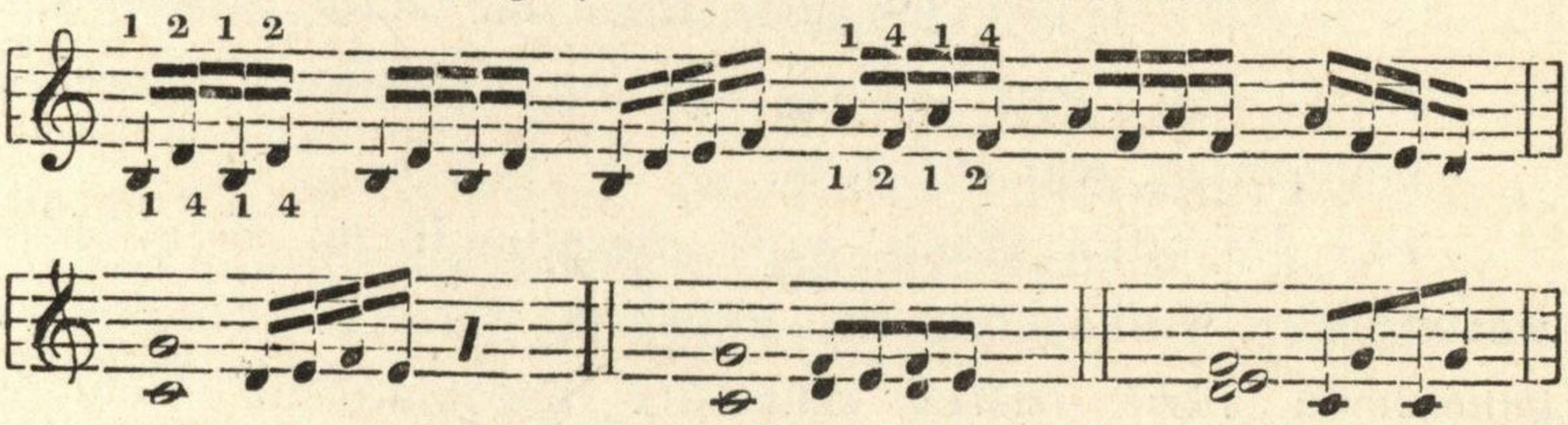
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



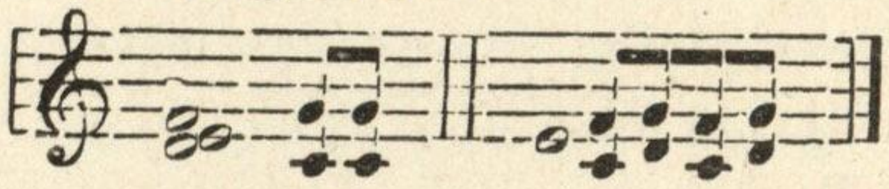
Untersetzen des Daumens, angeschlossener Ellbogen



angeschlossener Ellbogen, eine Taste weiter untersetzen



blos *Fingerdruck!*



Während der Schüler nun die Tonleitern erlernt, übe er die darauffolgenden Themen.

Ehe das 13. Thema gespielt wird, muss der Schüler erst ausgefragt werden, ob er auch die Eintheilung versteht, und dann jede Hand allein unter lautem Zählen (ei-ne) und Fingerschlag des Lehrers gut einüben.

Im 17. Thema zähle der Schüler anfangs wieder die drei Achtel der Triole mit 1, 2, 3, und dann erst die drei Viertel des Taktes; das Abziehen der zweiten angebundenen Note geschieht mit Handgelenk. Auch kann dabei etwas Ellbogengelenk verwendet werden, wodurch dieses Abziehen für das Auge sehr gewinnen wird.

Im 19. Thema werden die zwei nebeneinanderstehenden Noten immer zusammengebunden, und die zweite kurz und schwach abgezogen. Der anfangs gezeichnete Bogen bezieht sich durch das sim: (simile — ebenso) auf das ganze Thema.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dieses Thema verlangt von Seite des Schülers viele Ausdauer im Ueben und Präzision in der Ausführung.

Seite 40 dieser Abtheilung beginnen die chromatischen Uebungen und Tonleitern.

Dabei ist folgende Fingersatzregel zu beobachten:

Fingersatzregel für die einfache chromatische Tonleiter: (Rechte Hand aufwärts.)

Nach jeder Obertaste wird der erste Finger gesetzt, und beim Abwärtsspielen derselbe Fingersatz genommen, wie aufwärts.

Für die linke Hand wird dieselbe Regel beim Abwärtsspielen beobachtet, wo aufwärts derselbe Fingersatz genommen wird. (Man sehe die chromatische Uebung Seite 40.)

Das Aufwärtsspielen dieser Tonleiter in der rechten Hand hat gar keine Schwierigkeit, indem da nur nach jeder Obertaste der Daumen gesetzt werden darf, hingegen muss beim Abwärtsspielen auf jeder Obertaste, die sich vor den zwei nebeneinanderstehenden Untertasten befindet, also auf fis und cis der dritte Finger genommen werden.

In der linken Hand muss beim Aufwärtsspielen auf jeder vor den zwei nebeneinanderstehenden Untertasten befindlichen Obertaste, also auf es und hes der dritte Finger genommen werden.

Wenn daher beide Hände die chromatische Tonleiter spielen, so muss aufwärts mehr auf den Fingersatz der linken, abwärts mehr auf den Fingersatz der rechten Hand gesehen werden.

Ferner ist bei dem Spiel der chromatischen Tonleiter sehr darauf acht zu geben, dass, wenn der Daumen spielt, derselbe nicht durch den Handballen niedergedrückt wird, wodurch ein Handsinken und eine unruhige Hand ensteht, sondern der Anschlag frei, blos mit dem Finger ausgeführt werde.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der Schüler erlerne erst jede Hand allein, ehe er beide zusammen spielt.

Schwächere (auch faule) Schüler können nach Beendigung der 3. Abtheilung die sechs Sonatinen v. M. Clementi, op. 36 und nach Bedürfnis auch die Etuden v. Bertini, op. 29, Nr. 8, 1, 7, 5, 6 spielen, und müssen in diesem Falle die darin vorkommenden Verzierungen erklärt werden. Während dieses Sonatenspieles müssen die Tonleitern aber fleissig fortgeübt werden!

Zur Unterhaltung können die unten auf Seite 42 mit Titel angegebenen Stücke gespielt werden.

Spezielle Methode zur 4. Abtheilung des I. Bandes.

(Allgemeines dazu.)

In dieser Abtheilung beginnt der mechanische Vortrag. Dichter und Maler können ihre Werke insoferne ganz vollenden, als sie alles, was zum Erkennen, zum vollkommenen Verständnis derselben vorhanden sein muss, darstellen können. Nicht so der musikalische Komponist! Seine Werke erhalten erst Wirkung und Leben durch den Vortrag, der nur zum kleinen Theil sich niederschreiben lässt, im grossen Ganzen aber vom Spieler selbst empfunden und wiedergegeben werden muss.

Das Erkennen der Tiefe des Empfundenen, das eigentliche Seelenvolle, das Seelenleben der musikalischen Gedanken des Komponisten und das Wiedergeben derselben muss dem Spieler überlassen bleiben, unsere Notenschrift reicht dazu nicht aus.

Je genialer der Komponist, je schwieriger ist's, seine Geistesprodukte zu erfassen, zu verstehen und sie in seiner Empfindungsweise vorzutragen. Je geistesverwandter aber der Spieler dem Komponisten ist, desto besser wird der Erstere den Letzteren verstehen, und desto geistvoller seine

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Werke darstellen. Dieses geistige Verstehen, dieser geistige Vortrag kann dem Menschen nicht gelehrt werden, er muss angeboren sein.

Da der Vortrag sich aber wenigstens in seinen Grundlinien, in seinen Grundelementen angeben und diese sich auch jedem Schüler lehren lassen, nämlich der mechanische Vortrag, so wollen wir auch hier mit diesem den Anfang machen, und denselben nach und nach so weit ausbilden, als es eben möglich ist.

Nachdem der Lehrer dem Schüler erklärt hat, was man unter Vortrag verstehe (man sehe theoretischen Theil, Seite 61), dass dieser in den mechanischen und geistigen zerfalle, dass der erstere durch gewisse Zeichen und Worte angedeutet wird, die in der beigedruckten Tabelle sechs enthalten sind, sage er ihm weiter, dass man das starke Spielen mit forte, das schwache mit piano bezeichne, und dass dieses starke oder schwache Spielen so lange fortzusetzen ist, bis wieder eine andere Bezeichnung an seine Stelle tritt. Ferner bemerke er, dass der Stärkegrad eines Tones, durch > oder rfs. bezeichnet, immer nur etwas stärker als das vorgeschriebene piano oder forte sein darf. Ferner zeige er dem Schüler alle diese italienischen Wörter und Zeichen in der Tabelle 6 unter E (der 4. Abtheilung vorgedruckt), und ihre danebenstehende deutsche Uebersetzung und Bedeutung, die sich der Schüler nach und nach auswendig zu merken und beim Spiel anzuwenden hat.

Für den Lehrer gebe ich hier noch folgende Erklärungen als Erweiterungen des mechanischen Vortrages (weil sich hier gerade die Gelegenheit darbietet), auf die der Schüler aber erst aufmerksam gemacht werden kann — und dann auch zu befolgen hat — wenn sich sein Spiel schon etwas mehr entwickelt hat, und das kann ungefähr bei dem Sonatenspiel der 1. Abtheilung des II. Bandes, oder auch schon bei der 4. Abtheilung des I. Bandes sein:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der mechanische Vortrag erstreckt sich nicht nur auf einzelne Noten, Notengruppen oder ganze Sätze, sondern nimmt auch Einfluss auf ganze Tonstücke in der Beziehung, dass dieselben, wenn sie einen heiteren, leidenschaftlichen, munteren, gesangvollen, andächtigen, traurigen, scherzhaften, erhabenen, düsteren Charakter haben (der immer durch Worte bezeichnet wird, man sehe die Tabelle 6 unter D), in diesem Sinne auch vorgetragen werden müssen.

Obwohl diese Charaktere der Tonstücke ihre ganze Vollendung dem geistigen Vortrag überlassen müssen, so kann der mechanische Vortrag denn doch so viel lehren, dass er die Tongebung durch Anschlag regelt; denn es wäre geradezu verkehrt, wollte man ein mit dolente überschriebenes Tonstück mit kräftiger, weitschallender und ein furioso mit ganz schwacher Tongebung spielen.

Je stiller und ruhiger der Charakter des Stückes durch die Ueberschrift angedeutet wird, je ruhiger und stiller muss auch der Anschlag, und umgekehrt, je mehr Kraft der Charakter desselben ausspricht, je kraftvoller muss auch die Tongebung sein, Veränderungen bei einzelnen Tönen oder Sätzen, wo die Bezeichnung aber gegeben sein muss, ausgenommen.

Die Vortragszeichen sind theils gleich beim ersten Durchspielen, theils erst nach vollendetem Einstudiren des Stückes (man sehe weiter unten) zu beachten, was dem Schüler zur strengen Pflicht gemacht werden muss, denn der mechanische Vortrag ist der Vorläufer, eigentlich Mitcompagnon des geistigen, da der letztere ohne ersteren nicht existiren kann.

Da diese 4. Abtheilung für schwache Schüler ziemlich schwer sein dürfte, so kann mit solchen von der 6. Uebung (Seite 11) anstatt der Themen das Sonatenspiel neben den fortlaufenden Uebungen dieser Abtheilung vor-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

genommen, die Themate aber selbst nach Beendigung der Uebungen nachgeholt werden.

Sonaten, die dazu benützt werden können, sind: sechs Sonaten von J. L. Dussek, op. 20 (auch mit unobligater Violinbegleitung), Sonaten von Kuhlau, op. 55 und 20 oder Etuden v. H. Bertini, op. 100. Sonate v. L. v. Beethoven, op. 49, g-dur.

Neben diesem Sonatenspiel darf aber nicht auf das Spiel der einfachen Tonleiter vergessen werden.

In dieser Abtheilung beginnt das Spiel der Doppelgriffe und Akkorde, dass: 1. für den Schüler, trotzdem es hier in der einfachsten Gestalt auftritt, dennoch nicht leicht sein wird, und 2. unter allen Spielarten von den ersten Fingersatzregeln die meisten Ausnahmen erfordert.

Theorie zur 4. Abtheilung.

Die Theorie wird in derselben Ordnung und Vollständigkeit vorgenommen, wie sie das theoretische Werk von §. 30—35 enthält.

Bei §. 30 müssen dem Schüler die verbotenen Oktaven- und Quintenfortschreitungen in den zwei betreffenden Stimmen genau erklärt und vorgespielt (die zwei Stimmen allein) werden, damit er das Leere der Oktaven und Uebelklingen der Quinten hört.

Bei diesen Akkordverbindungen lasse sich der Lehrer öfter den Gang jeder einzelnen Stimme angeben.

Die unter §. 31 aufgestellten Figurationsregeln erlerne der Schüler zugleich praktisch an den dortstehenden Notenbeispielen.

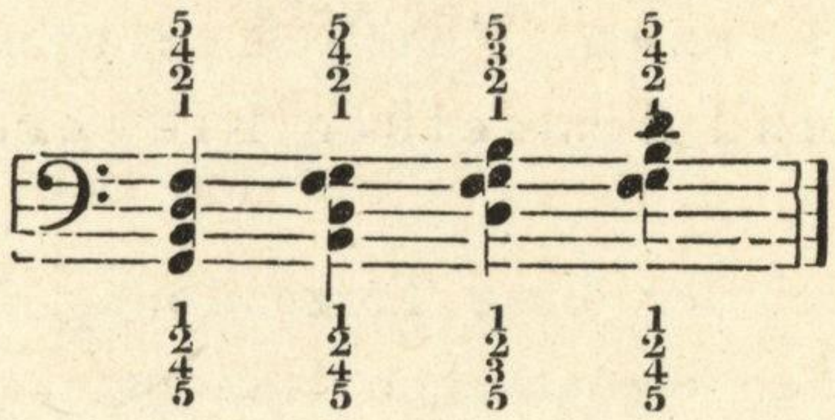
Der Schüler arbeite recht viel solche figurirte Cadenzen in verschiedenen Tonarten erst schriftlich und spiele sie dann, wenn möglich, auswendig am Klavier. Auch selbstgewählte Figuration (nicht aber selbstgewählte Akkordverbindung) kann der Schüler jedoch nur unter Gutheissung des Lehrers anwenden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

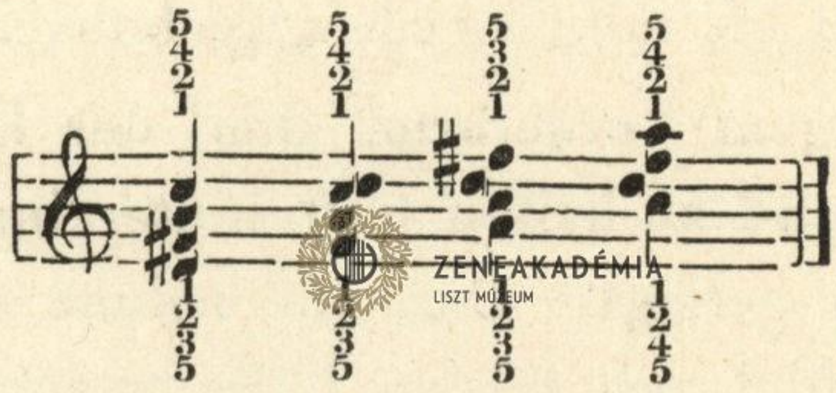
Bei diesen Arbeiten ist darauf zu sehen, dass der Notenwert der Figuration nicht mehr, nicht weniger betrage, als der des zum Grunde gelegten Akkordes. Soll die Figuration in der rechten Hand kommen, so werden die Akkorde in die linke geschrieben und umgekehrt.

Zu §. 33 ist folgende Fingersatzregel zu verwenden:

Die vierstimmigen Dominant-Septimen-Akkorde in C, F und Hes werden mit folgendem Fingersatz



und jene in des, d, es, e, ges, g, as, a, h mit diesem



gespielt.

Der Lehrer lasse alle die Dom.-Sept.-Akkorde mit dem hier angegebenen Fingersatz in beiden Händen zugleich in alle Tonarten erst schreiben und dann (am besten) auswendig spielen.

Bei §. 35 ist dem Schüler zu sagen und an Tonstücken zu zeigen, dass jedes Tonstück harmonisch mit einem Ganzschluss endigen müsse, dass die Cadenzen, die schon geschrieben, jede einen Ganzschluss bildet oder enthält, und in der Folge die schriftlichen Arbeiten alle mit einem solchen endigen müssen.

Das Uebertragen dieser Schlüsse in andere Tonarten ist nicht nothwendig, weil diese Uebung theils in den früheren, theils nachfolgenden schriftlichen Arbeiten enthalten, und der Schüler nur aufmerksam darauf gemacht werden darf.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Praktisches Spiel der 4. Abtheilung.

Die erste Uebung enthält unter a Terzengänge (der Schüler weiss bereits aus der Intervallenlehre, dass der zu einem erten Ton genommene dritte diatonische Ton Terz heisst), auf Untertasten die staccato ausgeführt, entweder mit den $\frac{3}{1}$, $\frac{4}{2}$ oder $\frac{5}{3}$ Finger gespielt werden können.

Fingersatzregel:

Alle auf Untertasten ausgeführte, staccatirte Terzen-Fortschreitungen können mit ein- und demselben Fingersatz gespielt werden.

Ehe der Schüler diese Terzenübung bei a spielt, erlerne er zuvor den eigentlichen Handgelenk-Anschlag.

Er spiele zu diesem Behufe z. B. mit den $\frac{3}{1}$ Finger die Tasten $\frac{e}{c}$ so oft mit hoch aufgehobenem Handgelenk (bei ganz ruhigem Vorderarm, den der Lehrer nöthigenfalls mit der Hand zu halten hat), hintereinander, bis dieser Anschlag sicher gelingt. Dasselbe nehme er dann mit der linken, und endlich mit beiden Händen zugleich vor.

Hat der Schüler in dieser Anschlaggattung eine ziemliche Sicherheit erlangt, so braucht die Hand nicht mehr so hoch gehoben zu werden, weil die Treffsicherheit der Tasten darunter leiden würde, jedoch immer so hoch, dass die Hebung dem Auge bemerkbar ist.

Nach diesen vorbereitenden Versuchen übe der Schüler die Terzengänge a, b, c, d der 1. Uebung und zwar mit grosser Vorsicht und Aufmerksamkeit. Der Lehrer überwache sorgfältig diese Anschlaggattungen, korrigire immer die Abweichungen, und zeige öfter durch eigenes Spiel das richtige Handgelenkspiel.

Der Terzengang a in der 1. Uebung ist reiner Handgelenk-Anschlag, da dabei das Handgelenk nur allein thätig ist, was bei b, c, d, wo Fingerwechsel stattfindet, nicht der Fall ist.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bei diesen mit Handgelenk-Anschlag gespielten Uebungen muss auch darauf gesehen werden, dass der Anschlag mit beiden Fingern immer zugleich geschehe, dass die Tongebung beider gleich stark sei und die Hand kurz und elastisch von der Taste wieder aufspringe, die Spielart überhaupt nett und präzis ausgeführt werde.

Selbstverständlich wird dies dem Schüler nicht gleich beim ersten Versuch gelingen, er und der Lehrer werden Geduld haben müssen, ehe sich das anfangs Unbehilfliche, Unbequeme, Ungewohnte verlieren wird, was aber nicht lange auf sich warten lässt, wenn man mit Ausdauer das Richtige anstrebt.

Enthalten solche staccatirte Terzengänge wie a auch Obertasten, so müssen diese mit anderen Fingern als den Daumen gespielt, nöthigenfalls der Fingersatz der gebundenen Terzentonleiter dazu genommen werden. (Man sehe diese, Seite 11 der 4. Abth.)

Ein sehr gutes Mittel diesen Handgelenk-Anschlag bald zu erlernen ist der Handleiter, wenn er gut konstruirt ist. (Man sehe theoret. Werk, Seite 210.)

Die Ausführung des ersten Thema's, wo alle Terzen und Doppelgriffe der rechten Hand mit Ausnahme der mit > bezeichneten Noten, die etwas stärker angeschlagen und gut ausgehalten werden müssen, staccato gespielt werden, muss nett und sauber sein, und die Vortragszeichen darin genau beachtet werden. Was letztere anbelangt, so hat der Schüler das Staccato, das Binden und die Accentuation einzelner Töne immer gleich beim Erstenmale Durchspielen zu beachten, das forte, piano, crescendo u. s. w. aber erst nach völligem Einstudiren des Stückes.

Das vierte Viertel des ersten Taktes, dass mit Accentzeichen bezeichnet ist, daher stark angeschlagen wird, muss mit Fingern gespielt werden, die diesen Anschlag kräftig ausführen können. Die kräftigsten Finger in jeder Hand sind der 1., 2., 3. Die zwei Finger 4, 5 aber von

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Natur aus die schwächsten, und werden es trotz vieler Uebung nie zu der natürlichen Kraft des 1., 2., 3. Fingers bringen. Das vierte Viertel des ersten Taktes besteht in der Terz $\frac{e}{c}$, die entweder mit $\frac{3}{1}$ als den zwei kräftigsten Fingern, oder, wenn es sein müsste, mit $\frac{4}{2}$, oder im ungünstigsten Falle auch mit den $\frac{5}{3}$ gespielt werden können. Da hier aber die Möglichkeit vorliegt, diese zwei Töne mit zwei kräftig anschlagenden Fingern spielen zu können, die andere Fingerzusammenstellung von $\frac{4}{2}$ und $\frac{5}{3}$ aber jede einen schwachkräftigen Finger zum Anschlag für diesen Accent bringen würde, so wählen wir die Finger $\frac{3}{1}$ als die geeignetsten dazu.

Bei der Fingersatzwahl muss sehr oft Rücksicht darauf genommen werden, für accentuirte Töne solche Finger zu nehmen, die das Hervorheben dieser Accente ermöglichen, wenn daraus nicht etwa unliebsame Störungen für die Fingersatzfolge entstehen.

Dieses eben Gesagte hat der Lehrer wie der Schüler beim Fingersatzsuchen wohl zu beachten, und nach Umständen anzuwenden.

Die Uebung Nr. 2 enthält zwei gebundene Terzen, bei welchen dieselbe Spielregel angewendet wird, wie bei der sechsten Uebung der 3. Abtheilung, nämlich: Strenges Zusammenbinden beider Töne, Accentuation der ersten und kurzes und schwaches Spiel der letzten Terz.

Kommen bei solchen zusammengebundenen zwei Terzen Obertasten vor, so können dazu, je nach Umständen, andere Finger als der Daumen verwendet werden.

Das zweite Thema führt dieselbe Spielart durch. Die Begleitungs-Akkorde in der linken Hand dieses Thema's, wie sie auch in Tanz- und andern ähnlichen Stücken vorkommen, werden immer staccato gespielt, wodurch die plumpe Tongebung derselben vermieden wird.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die dritte Uebung enthält ein Motiv von drei Terzen, wo die dritte aber nicht kurz gespielt wird. Kommt dieses Spiel dieser drei aufeinanderfolgenden stufenweisen Terzen in Tonarten mit Obertasten vor, so bleibt grösstentheils derselbe Fingersatz, mit Ausnahme von Spielarten, ähnlich denen der fünfte Uebung von Nr. 7 bis 14.

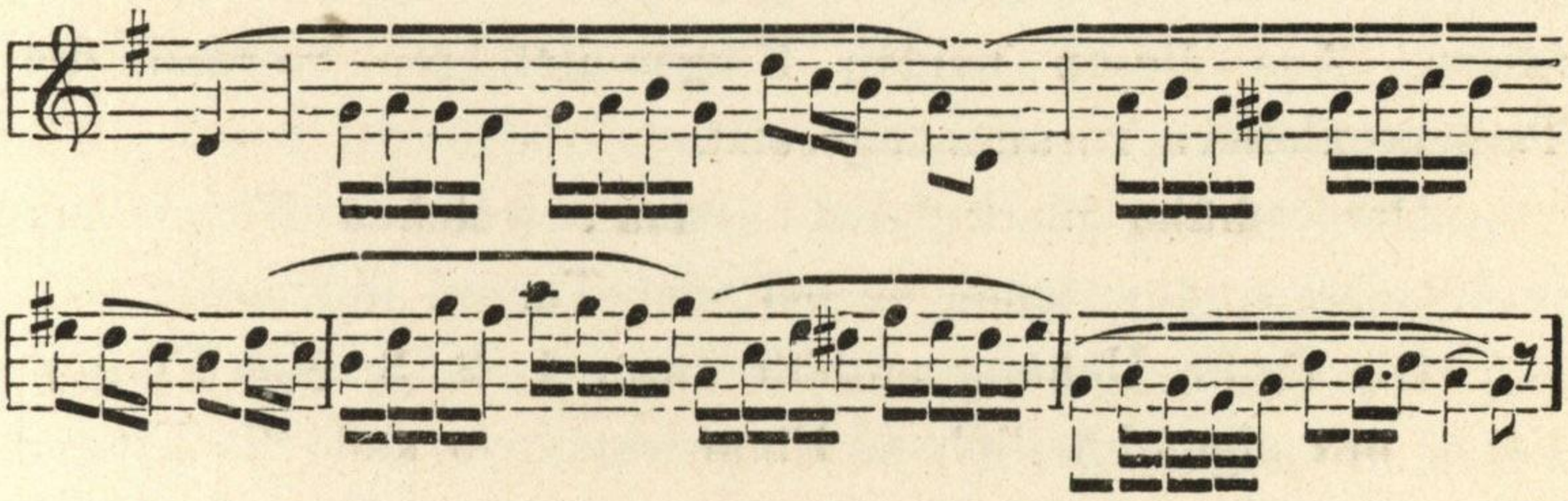
Bei dem dritten Thema wird die dritte der drei zusammengebundenen Terzen immer kurz und schwach gespielt.

Als Spielregel kann hier (und auch im weiteren Verlaufe des Spieles) angenommen werden, dass die letzte Note einer durch einen Bindebogen versehenen Notengruppe, wenn eine Pause darauf folgt, kurz und schwach gespielt wird.

Eine Ausnahme findet nur dann statt, wenn das Aushalten dieser „letzten Note“ separat angezeigt ist.

Nicht so bestimmt ist das Abziehen einer solchen „letzten Note“, wenn keine Pause darauf folgt, deshalb, weil die Bindebögen oft unrichtig angebracht sind.

Sind die Bindebögen gut angebracht, so wird die Endnote der zusammengebundenen Notengruppe kurz und schwach und die nächste Note, mit der das Motiv beginnt, accentuirt gespielt. Z. B.



Diese Spielarten gehören jedenfalls einem viel mehr entwickelten Spiel an, sind aber hier der Gelegenheit wegen gebracht worden, wo sich der Lehrer und Schüler, denen das Erkennen und Anwenden derselben überlassen bleiben muss, darnach zu richten haben.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nach solchem „Abziehen“ der Noten (ich meine dadurch das kurze und schwache Spielen derselben) kann immer, und wenn der tonleere Raum, der darnach eintritt, auch noch so gering ist, dass eine Pause dabei beinahe gar nicht gedacht werden kann, jeder beliebige Finger, wie er für die Folge eben gut ist, angesetzt werden.

Diese Zusammen-Gruppirungen üben auf den Fingersatz mehr oder weniger Einfluss, erleichtern auch oft denselben, der, anders gegeben, nicht nur schwer auszuführen, sondern auch den fliessenden Gang der Tongruppen beeinträchtigen würde.

Auch gibt es Notengruppen, die, durch keinen Bindebogen verbunden, einander ganz ähnlich sind, wo jede für sich als selbsständig dastehend, auch ein- und denselben Fingersatz verlangt.

In allen diesen besonderen Fällen muss es der Einsicht des Lehrers überlassen bleiben, den rechten Fingersatz zu suchen und anzuwenden.

Die vierte Uebung enthält ein Tonleitermotiv von vier Terzen ohne dabei zu Unter- oder zu Uebersetzen.

Die Fingersatzfolge $\begin{smallmatrix}3&4&5\\1&2&3\end{smallmatrix}$ (in der linken Hand umgekehrt) ist als drei Terzen, und $\begin{smallmatrix}2&3&4&5\\1&1&2&3\end{smallmatrix}$ als vier Terzen, ohne in beiden Fällen zu Unter- und zu Uebersetzen, aufzufassen. Aus diesen beiden Fingersatzfolgen werden die Terzentonleitern zusammengesetzt.

Der Schüler merke sich genau, welchen Fingersatz er bei drei und welchen er bei vier Terzen anwendet.

Die fünfte Uebung enthält unter 1, 2, 3, eine Fingerübung mit eigenthümlichem Fingersatz, wo sich die Finger 2, 3, 4, 5 über- und untereinander bewegen, wodurch das Terzenbinden vorbereitet und ermöglicht werden soll.

Nr. 1 enthält in der rechten Hand die Fingerfolge 2, 3, 2, 3, wo unter möglichstem Binden des 2. über den 3. Finger, welcher sich etwas auf die Seite neigen muss, gesetzt wird.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Beim Abwärtsgehen bindet der 3. über den 2. Finger. Bei Nr. 2 wird beim Aufwärtsgehen der 3. über den 4., beim Abwärtsgehen jedoch der 4. unter den 3. Finger gesetzt. Bei Nr. 3 bewegt sich aufwärts der 3. über den 5., abwärts der 5. unter den 3. Finger.

Die Seitenneigung desjenigen Fingers, der die Taste bereits angedrückt hat, der festgehaltene Tastenniederdruck, während der andere unter- oder übersetzt, das möglichste Binden dieser unbequemen Fingerfolge sind nothwendige Eigenschaften, um das Terzenbinden zu erlernen.

Die Fingerbewegung für die rechte Hand aufwärts gilt zugleich für die linke abwärts und umgekehrt.

Bei der vierten Repetition dieser fünften Uebung beginnt die Bindung der Terzengänge. Beim Aufwärtsspielen der rechten Hand muss, um das Binden zu ermöglichen, der 3. Finger über den 4., der 1. unter den 2., beim Abwärtsspielen der 4. unter den 3. und der 2. über den 1. Finger gesetzt werden.

Bei Nr. 5 dieser Uebung in der rechten Hand aufwärts, kann eine vollständige Bindung beim Uebersetzen nicht stattfinden, weil nach den $\frac{5}{3}$ der $\frac{3}{1}$ also der 3. Finger zweimal hintereinander und zwar über zwei Tasten hinüber zum Anschlage kommt. Eine Bindung aber ist möglich, zwischen den Daumen und 5. Finger.

Beim Abwärtsspielen ist dasselbe; die Bindung kann da auch nur zwischen dem 1. und 5. Finger stattfinden.

Dasselbe ist beim Aufwärtsspielen der rechten Hand bei Nr. 6 der Fall, wo die Bindung auch nur zwischen dem 1. und 5. Finger, da der 2. über den 3. in dieser Entfernung doch nicht binden kann, möglich.

Für die linke Hand gilt das von der rechten Hand beim Aufwärtsspielen Gesagte beim Abwärtsspielen.

Wo bei solchen gebundenen Terzengängen beim Ueber- und Untersetzen das Binden beider Töne nicht möglich ist, muss dasselbe jedenfalls bei einem geschehen,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dieses Binden der Terzengänge ist nicht gar so leicht, und wird gut gelenkigen Fingern vollkommen, dagegen weniger günstigen Händen, nur schwer gelingen.

Nicht selten kommt es vor, dass selbst gute Klavierspieler das Terzenbinden nicht ausführen können.

Bei Doppelgriffen hebt sich die Fingersatzregel: Die Finger 2, 3, 4, 5 dürfen untereinander nicht über- und untersetzt werden, auf.

In derselben Uebung von Nr. 7—14 kommen Terzen vor, die mit dem dort angegebenen Fingersatz besser gespielt werden können, als wenn der Daumen auf die Obertaste gesetzt würde.

Bei ähnlichen vorkommenden Terzen ist immer dieser Fingersatz zu nehmen.

Das fünfte Thema enthält ausser dem Binden der Doppelgriffe nichts Neues.

In der sechsten Uebung beginnt das Spiel der gebundenen Terzentonleitern, bei denen sich wohl Fingersatzregeln aufstellen liessen, die aber, da deren zu viel entstehen würden, das Spiel statt erleichtern, nur erschweren würden.

Es ist daher besser, der Schüler lerne diese Terzentonleitern mit dem dort angegebenen Fingersatz, bis er sie auswendig kann.

Eine Erleichterung für das Fingersatztreffen ist, wenn sich der Schüler merkt, wo der Fingersatz von drei oder vier Terzen angewendet wird. Z. B. Beginnt die c-Tonleiter mit drei Terzen, auf welche dann vier folgen.

Mehr Fingersatz zu schreiben, als bei diesen Terzentonleitern schon angegeben ist, wäre überflüssig, und könnte dem Schüler nur das Denken verleiden.

Bei den sprungweisen Terzen (Seite 12, ganz unten) ist ein strenges Binden oft nicht möglich, muss aber doch so viel als möglich angestrebt werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Im sechsten Thema kommt das ritenuto — das nach und nach langsamer und schwächer Werden der Töne — und das a tempo — dieselbe Geschwindigkeit wie früher — zu erklären.

Die Begleitungs-Akkorde des siebenten Thema's sind durchgehends staccato auszuführen.

Die Punkte des neunten Thema's vom oberen zum unteren Sistem deuten die Stelle an, wo das obere Achtel gespielt werden soll.

Bei diesem Thema, wo die rechte Hand auf ein Viertel zwei, die linke drei Achtel zu spielen hat, können anfangs die drei Achtel der Triole mit 1, 2, 3 gezählt werden.

Auch gebe der Lehrer diese drei Achtel durch einen hörbaren Schlag des Fingers an. Ist dieses Thema mit diesem Zählen gut einstudirt, so werden dann die drei Viertel des Taktes mit 1, 2, 3, wo auf jede Zahl drei Achtel (Triolenachtel) gespielt werden, gezählt. Wegen der gleichmässigen Bewegung dieser drei Achtel, schlage der Lehrer mit dem Finger diese Triolenachtel mit, während der Schüler (wenn nothwendig auch der Lehrer) die drei Viertel zählt.

Im zehnten Thema, das einige Schwierigkeit in der Eintheilung hat, machen die Schüler gewöhnlich die meisten Fehler, indem sie die sechs Achtel des Taktes ungleich zählen.

Die siebente Uebung enthält die chromatische Tonleiter in Terzen, wo die rechte Hand in der unteren, die linke in der oberen Tonreihe denselben Fingersatz hat, wie die einfache chromatische Tonleiter.

Der Schüler lerne erst jede Hand allein gut, wenn möglich, auswendig spielen, dann beide zusammen.

Spielt er beide zusammen, so ist aufwärts mehr auf die linke, wo der dritte Finger auf es und hes kommt, abwärts mehr auf die rechte Hand, wo der dritte Finger auf die Tasten fis und cis gesetzt wird, zu achten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mit viel Vortheil können von jetzt an (oder wenn die Terzentonleitern noch nicht vollendet, auch schon dort), neben den Quarten-, Sexten- und Oktaven-Uebungen statt der Themen die Sonaten, von denen schon in den „Allgemeinen Bemerkungen“ dieser Abtheilung gesprochen wurde, angewendet werden.

Die achte Uebung bringt Quarten - Uebungen und Tonleiter.

Davon werden hier nur die wichtigsten und nothwendigsten verwendet, jene, die zur Begründung dieser Spielart und des Fingersatzes gehören. Die Fortsetzung und Vollendung derselben enthält der II. und III. Band dieser Schule.

Da die Quarten allein nicht ganz befriedigend klingen würden, so spielt die linke Hand immer die Unterterz mit, während die rechte Hand die Quarten spielt, woraus eigentlich ein Terz-Sext-Akkord entsteht, der auf das Ohr viel angenehmer wirkt.

Bestehen diese Quarten aus Untertasten, die Staccato gespielt werden sollen, so kann dazu entweder der $\frac{4}{1}$ oder $\frac{5}{2}$ Finger genommen werden.

Kommen bei den staccatirten Quarten auch Obertasten vor, so werden diese mit dem Fingersatz der gebundenen Quarten gespielt.

Den Fingersatz von zwei und drei Quarten $\frac{4}{1}$, $\frac{5}{2}$ — $\frac{3}{1}$, $\frac{4}{1}$, $\frac{5}{2}$, hat der Schüler gut zu merken, da die Quarten-Tonleitern daraus zusammengesetzt werden.

Bei den gebundenen Quarten ist in Bezug des Ueber- und Untersetzens dasselbe zu beachten, wie bei den gebundenen Terzentonleitern, auch da muss der vierte Finger öfter über den fünften, oder der letztere unter den vierten gesetzt werden.

In der neunten Uebung beginnt die Spielart der Sexten. Die staccatirten werden mit Hand-, die gebundenen mit Knöchelgelenk-Anschlag gespielt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die staccatirten auf Untertasten ausgeführten Sexten können entweder mit dem $\frac{4}{1}$, $\frac{5}{2}$ oder $\frac{5}{1}$ Finger gespielt werden.

Auch diese Sexten-Uebungen werden hier nicht erschöpfend angeführt, was erstens wegen der sistematischen Folge, zweitens wegen der Spannfähigkeit der Finger erst im II. und III. Bande geschieht, weil dort auch das technische Spiel so weit vervollkommnet ist, dass diese nicht gar leichte Spielart viel sicherer bewältigt werden kann.

Die hier gebrachten Sexten-Uebungen dienen theils zur Sicherstellung des Fingersatzes, theils zur Begründung der Spielart.

Der Fingersatz der in dieser Abtheilung angeführten Sexten-Uebungen muss sich sehr nach der Beschaffenheit der Hände und ihrer Spannfähigkeit richten. Kleine Hände, die die gebundenen Sexten nicht mit dem vorgeschriebenen Fingersatz spielen können, müssen (in der rechten Hand) statt $\frac{4}{1}$, $\frac{5}{2}$ nur $\frac{4}{1}$, $\frac{5}{1}$, oder bei drei Sexten statt $\frac{3}{1}$, $\frac{4}{1}$, $\frac{5}{2}$ nur $\frac{3}{1}$, $\frac{4}{1}$, $\frac{5}{1}$ nehmen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bei solchen kleinen Händen kann freilich weder die Bindung noch der Fingersatz dieser Sexten durchgeführt werden, allein, wo keine Spannung vorhanden ist, muss die Erreichung des eigentlichen Zweckes einer späteren Zeit vorbehalten bleiben, wo die Hände auch dazu die nöthige Grösse und Ausspannung erlangt haben werden. Desshalb aber brauchen diese Sexten-Uebungen nicht übersprungen zu werden, denn einen Nutzen gewähren sie selbst ganz kleinen Händen, den des Notenlesens in dieser Spielart.

Auch bei den Sexten ist die Fingerfolge von zwei Sexten $\frac{4}{1}$, $\frac{5}{2}$, von drei Sexten $\frac{3}{1}$, $\frac{4}{1}$, $\frac{5}{2}$ und auch von vier Sexten $\frac{2}{1}$, $\frac{3}{1}$, $\frac{4}{1}$, $\frac{5}{2}$ wohl zu merken.

Was den Fingersatz der Sexten in den Themen betrifft, so ist davon dasselbe zu sagen, wie von den Uebungen, und muss die möglichste Bindung der Töne angestrebt werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das 16. Thema enthält eine melodische Cadenz. Sie erscheint gewöhnlich nach einer Fermate — Aushalter — wo die Taktbewegung aufgehört hat, und besteht aus einer grösseren oder kleineren Anzahl von Noten — die ad libitum — nach Belieben schnell oder langsam gespielt werden können. Das wieder im Taktspielen wird nach diesen melodischen Cadenzen gewöhnlich mit a tempo — die frühere Taktbewegung — angezeigt.

Haben bei diesen Cadenzen die Noten — die sehr oft auch eine kleinere Gestalt haben — alle gleiche Geltung, so können sie schnell oder langsam gespielt werden, was aber jedenfalls dem guten Geschmack des Spielers überlassen bleiben muss. Gehören sie aber verschiedenen Notengattungen an, so muss jede ihre zugemessene Zeit, ohne dass der Takt hinzutritt, erhalten.

Melodische Cadenzen in grösseren Tonstücken bezwecken grösstentheils, die Bravour des Spielers glänzen zu lassen.

Mit der zehnten Uebung beginnen die Oktaven-Uebungen.

Für diese gilt folgende Fingersatzregel:

Alle staccatirten Oktaven (und staccato werden alle ausgeführt, die keinen Bindebogen haben) ob sie aus Ober- oder Untertasten bestehen, werden mit dem $\frac{5}{1}$ Finger und Handgelenk-Anschlag gespielt.

Sollen die Oktaven gebunden gespielt werden (was wegen der Seitenrückung des Daumens nicht ganz möglich ist), so kann, wenn die Bewegung derselben sehr langsam ist, der 4. mit dem 5. Finger wechseln. Der Daumen darf aber dabei bei seinem ununterbrochenen Anschlage nur bis zur Tastenoberfläche, dass eben nur die Taste aufstehen kann, gehoben werden, so dass zwischen den zwei anzuschlagenden Tasten nicht zu viel tonleerer Raum entsteht.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ist das gebundene Oktavenspiel aber schnell, so kann kein Fingerwechsel stattfinden, weil eben dazu keine Zeit vorhanden ist. In diesem Falle dürfen die Finger ganz wenig über den Tasten gehoben werden, sie gleiten quasi nur über die Tasten hin, ohne eigentlichen Handgelenk-Anschlag, und wird die Hand, indem die betreffenden Finger die Tasten anschlagen, nur darüber hingetragen.

Diese Oktavübungen sind nur langsam, jedoch mit reinem Handgelenk-Anschlag auszuführen.

Schüler, die die Oktave nicht oder doch nur gezwungen spannen können, mögen diese Uebungen und Themen für jetzt, bis sie dieselbe gut erreichen, überspringen.

Die 11. Uebung enthält Oktavenübungen mit dazu genommener Terz, die auch wieder staccato ausgeführt, und wenn mit den Fingern nicht vollkommen erspannt, auch wieder übersprungen werden können.

Die 12. Uebung enthält gemischte Doppelgriffe, die mit Ausnahme der letzten zwei Repetitionen, so viel als möglich gebunden geübt werden müssen. Die zwei letzten Repetitionen jedoch werden staccato gespielt.

Ehe die 13. Uebung begonnen wird, müssen in der Theorie die dur- und moll-Dreiklänge und die Dominant Septimen-Akkorde bereits erklärt und erlernt sein. (Man sehe §. 28 und 33 des theoret. Theiles.)

Was den Fingersatz der Akkorde in der 13. Uebung betrifft, so ist er theils hier angegeben, theils in der erlernten Theorie schon angeführt. Die zwei letzten Zeilen dieser Uebung enthalten verminderte Septimen-Akkorde, die mit dem $\begin{smallmatrix}5\\4\\2\\1\end{smallmatrix}$ Finger gespielt werden können.

Das Binden dieser Akkorde wird wegen der Sprünge und dem Mangel an Fingerwechsel nicht vollkommen gelingen, daher das Staccato dafür am anwendbarsten sein. Sollen solche Akkorde mit grosser Kraft erklingen, so

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

müssen sie mit Ellbogengelenk-Anschlag gespielt werden. (Man sehe diesen in der „Mechanik des Klavierspieles“.)

Die Akkorde im Adagio des 21. Thema's müssen recht gebunden vorgetragen werden, und was den Fingersatz in diesem Thema betrifft, so muss der möglichst entsprechende (man sehe Seite 200 dieses Werkes) verwendet werden, da sich keine Regeln dafür aufstellen lassen.

Zur nebenseitigen Unterhaltung können von den unten, auf Seite 36 dieser Abtheilung, angegebenen Tonstücken oder auch ganz andere, die dieser Ausbildungsstufe angemessen sind, gewählt werden.

Besonders das vierhändige Spiel ist hier als nebenseitige Uebung anzuempfehlen, wozu unter anderen passenden Musikalien die „Täglichen Studien über die harmonisirten Scalen“ von J. Moscheles, op. 107, 1. Heft (ein treffliches Werk), wovon der Schüler immer die Tonleiterpartie zu spielen hat, sehr zu empfehlen sind.

Der Schüler hat seine Partie natürlich erst fehlerlos einzustudiren, ehe zusammengespielt werden kann.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Spezielle Methode der 5. Abtheilung, I. Heft, I. Band.

(Allgemeine Bemerkungen.)

Diese Abtheilung — in zwei Heften — beschäftigt sich mit den Intervall- und Akkordzerlegungen, und bildet den Schluss der Grundspielarten.

Von diesen Intervall- und Akkordzerlegungen sind wieder nur die wichtigsten, für diese Ausbildungsstufe nothwendigen, gebracht, diejenigen, die als Fundament dem weiteren Spiel zur Grundlage dienen.

Die umfassende Erweiterung dieser Spielarten bleibt in sistematischer Folge dem II. und III. Bande vorbehalten.

Diese Uebungen und Themen des ersten Heftes der 5. Abtheilung können ohne allen weiteren Sonatenspiel

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

geübt werden, nur rathe ich hier dem Lehrer, die Fingerübungen, die wieder mit beiden Händen zugleich gespielt werden, recht gut ausüben zu lassen, so, dass der Fingersatz sich mit der Spielart so recht verwächst, so ganz Eigenthum der Finger wird, damit in ähnlichen Fällen sich der Schüler solchen Fingersatz selbst suchen und wählen kann.

Es versteht sich von selbst, dass dort, wo beide Hände zugleich gespielt, Schwierigkeiten verursachen, erst jede allein genommen werden muss.

Bei jedem neuen Thema (auch bei Sonaten und Stücken) muss von jetzt an auch das Tempo Berücksichtigung finden. (Man sehe die Theorie zur 5. Abtheilung.) Das zu Uebende, das anfangs, um Fehler zu vermeiden, ganz langsam geübt wird, wird nach und nach, je nach Möglichkeit und Umständen, immer schneller genommen, bis das Tempo erreicht ist. Der Schüler hüte sich aber, das Tempo zu frühzeitig schnell zu nehmen, d. h. nach ein paar mal ganz langsamem Spielen, gleich das Schnelle folgen zu lassen, weil da in den meisten Fällen ein Ueberstürzen, Ueberhudeln und Unreinspielen platzgreifen würde. Ein nach und nach Schnellerspielen unter völliger Rücksicht auf Reinheit des Spieles, das ist das rechte Tempoüben.

Ob das Tempo erreicht ist, ist immer vom Lehrer zu bestimmen, und dort, wo es nicht möglich war, später bei Wiederholungen nachzubringen.

Auch auf den Anschlag nehmen die Tempo Einfluss, indem ein Adagio, Largo u. s. w. einen viel ruhigeren Anschlag, mit weniger hoch aufgehobenen Fingern verlangt, als ein Allegro u. dgl., das gewöhnlich einen kräftig durchgeführten Anschlag mit höher gehobenen Fingern beansprucht.

Sind die Themen für eine Aufgabe zu lang, so können sie getheilt werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Praktisches Spiel der 5. Abtheilung des ersten Heftes.

Da von der 5. Abtheilung an, in welcher die Intervall- und Akkordzerlegungen enthalten sind, die näheren Beziehungen der Theorie zum praktischen Spiel aufhören — dieselben sind in der Theorie bereits erklärt — es von jetzt an dem Lehrer überlassen bleibt, wie viel Theorie er zu jedem Heft der praktischen Schule vornehmen will, so werde ich, nachdem ich die spezielle Methode der 5. und 6. Abtheilung gebracht, nach dieser die ganze noch folgende Theorie aufeinanderfolgend methodisch besprechen. Der Lehrer nehme zu jeder Lektion immer so viel Theorie zum praktischen Spiel, als er für gut findet.)

Die erste Uebung enthält Sekundenzerlegungen, die mit demselben Fingersatz, der dort angegeben, geübt werden.

Der Schüler kennt das Intervall „Secunde“ bereits aus der Theorie; und der Lehrer hat nur noch hinzuzufügen, dass, wenn die Intervalle, statt auf einmal, hintereinander angeschlagen werden, man dies die Zerlegung derselben heisst.

Nachdem Nr. 1 der ersten Uebung gut geübt ist, wird dieselbe auch mit den danebenstehenden Fingersatz studirt. Bei Nr. 2 müssen die Finger in der engen Lage sich bewegen. Nr. 4 wird mit beiden Fingersätzen erlernt.

Der Fingersatz bei Nr. 9 wird bei allen ähnlichen Uebungen genommen, wird dieselbe aber — wie später — in anderen Tonarten gespielt, so muss der Daumen entweder auf eine entsprechende Untertaste, oder wenn zu viel Obertasten vorkommen, auf dieselben genommen werden. (Man sehe II. Band.)

Das erste Thema, das in der Mitte eine kurze Taktveränderung enthält, hat moderato Tempo, d. h. gemässigt, nicht schnell, nicht gar langsam. Die Viertel, auf die sich das Tempo bezieht, erhalten also eine mässig schnelle

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bewegung. (Man sehe die Erklärung des Tempo in der Theorie.)

Sämmtliche Begleitungs - Akkorde können staccato gespielt werden. Seite 6, vierte Zeile, vom zweiten zum dritten Takt, muss die rechte Hand von dem Seitensprung und zugleich von dem Hinüberneigen des dritten über den fünften Finger Gebrauch machen.

In allen den folgenden Themen, hat der Lehrer zu trachten, dass das Tempo so viel als möglich erreicht wird. Ist das hin und wieder nicht möglich, so muss bei einer späteren Wiederholung darauf Rücksicht genommen werden.

Durch lautes Vorzählen und leisen Schlag am Klavier und auch durch das Taktgeben ist dem Schüler, geht die Aufgabe schon so ziemlich gut, das rechte Tempo anzugeben. Dieses jetzt Gesagte gilt für das ganze weitere Klavierspielen.

Dass die Vortragszeichen und Spielarten überall auf's Genaueste ausgeführt werden müssen, braucht keiner neueren Erwähnung.

Im dritten Thema muss in den Begleitungs-Akkorden von der natürlichen Fingersatzfolge sehr oft Umgang genommen werden. In der vierten Zeile in der linken Hand, wo von der abgezogenen Oktav zu einer andern gesprungen wird, kann diese Sprungbewegung, da sie ziemlich langsam ausgeführt wird, einen ziemlich hoch gewölbten Bogen gleichen. Das hat übrigens bei allen Handsprüngen zu geschehen, nur kann dort, wo die Bewegung schnell ausgeführt werden muss, der Bogen kein hoher, sondern gedrückter sein.

Die melodische Cadenz im vierten Thema muss mit abgezogener Tongebung — ohne Zählen — bis zu ziemlicher Schnelligkeit geübt werden.

Die Schlussakkorde des vierten Thema's (Seite 13) sind, wie alle ähnlich bezeichneten, mit Ellbogengelenk-Anschlag und ganzer Armkraft zu spielen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die zweite Fingerübung enthält Terzenzerlegungen mit verschiedenen darauf Bezug habenden Veränderungen.

Die doppelten Fingersätze bei Nr. 7, 10, 17 sind beide gut, doch kann den natürlich fallenden Fingern der Vorzug gegeben werden. Die andern doppelten oder dreifachen Fingersätze sind alle zu üben.

Die Begleitungs-Akkorde des fünften Thema's sind durchgehends staccato auszuführen. Im Trio desselben Thema's müssen in der rechten Hand die zwei Noten eng zusammengebunden, schnell ausgeführt und die zweite kurz und schwach mit hochgehobenem Handgelenk gespielt werden.

Der Lehrer gewöhne von jetzt an den Schüler bei ähnlichen Stellen oder auch sonst bei mit Handgelenk kurz gespielten Noten, besonders, wenn es die Zeit erlaubt, jedenfalls aber nach einer Bindung die abgezogene kurz gespielte Note mit Handgelenk und etwas gehobenen Vorderarm (also etwas Ellbogengelenk) und ganz schwacher Tongebung zu spielen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nicht nur wird das Gespielte dadurch nett und sauber, sondern es gewährt auch, wenn es nicht plump ausgeführt wird, einen hübschen Anblick.

Diese Handbewegung aber wird dem Schüler nur erst nach vielen, bei ein- und derselben Stelle gemachten Versuchen, gelingen, wo auch der Lehrer das Beste dazu durch Vorspielen beitragen kann.

Die in dem siebenten Thema enthaltene melodische Cadenz muss bis zu ziemlicher Schnelligkeit geübt werden.

Bei der dritten Uebung — Quartenzerlegung — von Nr. 4 angefangen, spielt die rechte Hand die oberen, die linke aber die unteren Noten, wobei dem Schüler die französischen und italienischen Benennungen von rechter und linker Hand und die abgekürzte Bezeichnung dafür erklärt werden muss. (Man sehe 4. Abtheilung, Seite 24, ganz unten die Benennungen.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Im zehnten Thema, zweiten Theil, rechte Hand, wird die letzte Note der zwei Bindebögen kurz abgezogen, wodurch sich bei der nächstfolgenden Note der zweite Finger erklären lässt.

Die vierte Uebung enthält Sextenzerlegungen, die bei ausgewachsenen Händen mit dem dort angegebenen Fingersatz gespielt werden können.

Bei denjenigen Sextenübungen, wo der Daumen wegen der Spannung auf Obertasten gesetzt werden muss, ist die Handlage durchgehends den Obertasten näher zu bringen, damit bei dem wechselnden Spiel des Daumens und fünften Fingers auf Ober- und Untertasten keine allzumerkliche Rückung der Hand stattfinde.

Der rechte Fingersatz, der auch das schnelle Tempo ungehindert zulässt, wäre wohl der, wenn dort, wo der Daumen wegen der zu grossen (Septimen-) Spannung auf Obertasten genommen werden muss, der zweite Finger dazu verwendet würde; allein die verschiedenen grossen und kleinen Hände, die bei diesen Spielarten wegen der Tonbindung unbedingt berücksichtigt werden müssen, erlauben dies nur in seltenen Fällen, nur dort, wo sehr lange, spannfähige Finger vorhanden sind.

Kleine Hände mit wenig Spannung können durchgehends auf Ober- und Untertasten den ersten und fünften Finger nehmen, wo die Hand, wie schon bemerkt, ihre Richtung immer ganz nahe den Obertasten nehmen muss.

Dieses Alles muss bei diesen Sextenübungen berücksichtigt werden, wodurch jedenfalls eine mehr oder weniger gute und sichere Ausführung erlangt wird.

Ich rathe dem Schüler die fünfte Uebung, wenn seine Finger die Oktaven auch nicht gut spannen können, dennoch zu üben, und zwar durchgehends mit dem dort angegebenen Fingersatz und der grösstmöglichsten Ausspannung seiner Finger.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das in der linken Hand des 15. Thema's in den drei ersten Takten befindliche sogenannte Tremolo besteht in einer sehr schnellen Folge dieser Töne. Ob nun die Tremolonoten in 16tel oder 32stel Noten geschrieben sind, die Ausführung bleibt immer eine sehr schnelle, ohne dass auf die Eintheilung der vorgeschriebenen Notengattung Rücksicht genommen wird. Da die Wirkung des Tremolo nur bei sehr schneller Ausführung eine gute ist, so muss das volle Gelingen derselben auch einer weiteren Entwicklung des Spieles vorbehalten bleiben.

Bei jetzigen Vorkommnissen dieser Spielart lasse der Lehrer immer im Takt tremoliren, wie z. B. hier im 15. Thema in 32stel Noten.

Der Anschlag wird bei sehr schneller Ausführung grösstentheils mittelst Seitwärtsdrehung der Hand (man sehe die „Mechanik des Klavierspiels“ unter „Anschlag bei zerlegten Oktaven“) vermittelt, bei langsamem Spiel aber (wie hier) mittelst Knöchelgelenk-Anschlag.

Die Schreibart des Tremolo — gewöhnlich eine abgekürzte — ist dem Schüler immer von Fall zu Fall zu erklären. (Man sehe auch 1. Abtheil., Tabelle Nr. 3, oder theoret. Theil, S. 20.)

Die Wirkung des Tremolo ist eine gute, wenn 1. (wie schon bemerkt) die Ausführung eine schnelle ist, und 2. wenn es mit aufgehobenem Dämpferpedal gespielt wird.

Dieses Dämpferpedal, das durch den Niederdruck des rechts an der „Lyra“ angebrachten Trittes in die Höhe gehoben wird, macht die Saiten fortklingen, welches letztere so lange fortdauert, bis die Dämpfung wieder fällt.

Der Lehrer sage dem Schüler, dass durch den Pedalgebrauch gute und schlechte Wirkungen hervorgebracht werden können, gute dann, wenn das Pedal nur bei Tonfolgen gehoben wird, die zu einem bestimmten Akkord gehören, schlechte, wenn bei aufgehobenem Pedal allerlei Töne, die zu verschiedenen Akkorden gehören, gespielt werden

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der Lehrer überzeuge den Schüler von dem jetzt Gesagten dadurch, dass er z. B. unter gehobenem Pedal die verschiedenen Töne oder Lagen des c-dur-Dreiklanges über die ganze Klaviatur spielt, und auf den reinen schönen Klang aufmerksam macht, und im zweiten Falle unterschiedliche Töne oder Akkordfolgen spielt, die untereinanderklingend eine hässliche Wirkung hervorbringen.

Ferner kann ihm gesagt werden, dass der vernünftige, gut geschulte Spieler nur dann das Pedal gebrauchen wird, wo es vorgeschrieben, oder wenn das letztere nicht der Fall ist, nur da anwenden wird, wo kein störendes Ineinanderklingen fremder Töne stattfindet.

Spieler, die überall das Pedal dazutreten, indem sie meinen, dadurch ihrem Spiel ein brillantes Aeussere zu geben, und die gemachten Spielfehler damit zu verdecken, sind zu bedauern, indem sie bei Sachverständigen nicht nur die umgekehrte Meinung hervorrufen, sondern ihr Spiel auch, das einem Chaos gleicht, geradezu ein Unsinn ist.

Ist der Schüler auf diese Art mit der Wirkung des Pedals vorbereitet, so kann ihm gesagt werden, dass das Pedalheben dort eintreten muss, wo Ped. (Pedal) steht, und dasselbe wieder fallen zu lassen ist, wo ein Stern * angebracht ist, und dass er das Pedal für jetzt nur dann heben darf, wenn dasselbe vorgeschrieben und das betreffende Stück schon ganz gut einstudirt ist.

Beim freiwilligem Pedalgebrauch muss bei jedem Akkordwechsel das Pedal fallen gelassen und wieder frisch gehoben, oder wo der Wechsel verschiedener zum Akkord nicht gehöriger Töne zu schnell ist, gar keines genommen werden.

Die Fussspitze muss immer, ob das Pedal niedergetreten ist oder nicht, den Tritt berühren, und beim Auf- oder Abwärtsgehen desselben die gleiche Bewegung mit-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

machen, damit das Niedertreten und Auflassen keinen Lärm verursacht.

Da der Schüler im Verlaufe seiner Klavierspiel-Studien Tonstücke kennen lernen wird, die nur mit Anwendung des Pedales ihre volle Wirkung erhalten, und auch solche, wo dasselbe entbehrt werden kann, so hat der Lehrer bei solchen Fällen immer zu bestimmen, aufmerksam zu machen, oder auch die Meinung des Schülers einzuholen, ob Pedal dazu genommen werden darf oder nicht.

Zu den Tonstücken, die nur mit Pedalgebrauch ihre volle Wirkung erlangen, gehören nebst den modernen, brillanten, auch jene, die neben andern Passagenwerk noch eine Melodie enthalten, die der Finger aber wegen anderweitiger Beschäftigung nicht zur vollen Klangdauer bringen kann, und welche Melodietöne eben nur durch das Pedal fortklingen können.

Tonstücke, wo Pedal nicht absolut nothwendig ist, sind die Werke von Bach, Haydn, Mozart, Händel u. A. m., jedoch kann auch hier ein feingebildetes musikalisches Ohr davon Gebrauch machen, wenn die Komposition nicht darunter leidet.

Ueberhaupt bei vorgeschriebenem Pedal, wo die Pedalzeichen nicht immer richtig gedruckt sind, wie auch beim freiwilligen Gebrauch desselben muss stets der ausgebildete Musiksinn, das Verständnis der Tonstücke und das wohlgeübte, feine, musikalische Gehör dem Spieler als Leiter, als Rathgeber beistehen.

Das zweite Pedal links, die Verschiebung, bewirkt, dass der Hammer statt an drei Seiten nur an zwei anschlägt, wodurch ein schwächerer Ton erzielt wird. Bezeichnet wird dieses Pedal mit una Corda (eine Seite) oder auch zweite Pedal, wird aber sehr selten gebraucht.

So viel über den Pedalgebrauch, der in seiner freien Anwendung jedoch nur einem ausgebildeten, wohlverstandenen Spiele vorbehalten bleiben muss.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Hat der Schüler das Tremolo der ersten drei Takte im 15. Thema — er spiele 32stel Noten und zähle dazu e i - n e u. s. w. — erlernt, und die rechte Hand auch dazu gespielt, so kann er nach diesen das Pedal dazu nehmen.

Zur Unterhaltung ist nebst den Seite 33 dieser Abtheilung bezeichneten Stücken, noch besonders zu empfehlen:

Musikalisches Bilderbuch von Rob. Volkmann, op. 11, zwei Hefte (vierhändig) und Etuden zu vier Händen von B e r t i n i, op. 97.

Zweites Heft der 5. Abtheilung.

(Allgemeine Bemerkungen.)

Mit diesem zweiten Heft beginnen die sehr wichtigen Spielarten der Akkordzerlegungen (auch Akkordbrechungen genannt), die sehr eingehend, sorgfältig mit genauem Fingersatz am zweckmässigsten bis zum Auswendigkönnen studirt werden müssen.

Die drei- und vierstimmigen Dreiklänge und Septimen-Akkorde selbst, sammt Fingersatz, sind schon in der Theorie und 4. Abtheilung geübt.

Neben diesen vielen Uebungen dieses Heftes rathe ich dem Lehrer statt den darin vorkommenden Themen, Sonaten und Etuden spielen zu lassen, und zwar eignen sich dazu: Sonaten v. M. Clementi, op. 37 und 38, Etuden v. St. Heller, op. 47, zwei Hefte, oder Sonaten v. Jakob Schmitt, op. 248 und 249.

Sind die Uebungen dieses zweiten Heftes alle und zwar mit voller Sicherheit und gutem Fingersatz, neben den oben angegebenen Sonaten und Etuden studirt, so können dann die Themen nachträglich durchgeübt werden.

Mit grossem Vortheil können diese Akkordzerlegungen bei klassenweisem Unterricht auf mehreren Klavieren zu-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sammengespielt werden, wodurch viel Zeit und Mühe erspart wird.

Auch rathe ich, auf diese Akkordzerlegungen, die nebst der Tonleiter die wichtigsten Uebungen sind, nöthigenfalls viel Zeit zu verwenden, da das gründliche Studium derselben sehr viele Vortheile gewährt.

Kann sich der Schüler die Akkordzerlegungen nicht auswendig merken, so schreibe er sich dieselben, um sie leichter im Gedächtnis zu erhalten, als Uebung an die Tafel oder auf das Papier.

Praktisches Spiel des zweiten Heftes.

Uebung Nr. 7 enthält unter a), b) Akkordzerlegungen bei denen sich folgende Fingersatzregel anwenden lässt:

Jeder vierstimmige Dreiklang wird mit demselben Fingersatz zerlegt, mit dem der Akkord selbst gespielt wird.

Um diesen Fingersatz bei den Zerlegungen recht zu sichern, spiele der Schüler vorher erst die Akkorde, und setze das so lange fort, bis die Finger sich die rechte Spannung ganz eigen gemacht haben.

Dieses Prinzip bei Akkordzerlegungen hat der Schüler überall, wo die Finger sich an die Spannung nicht gewöhnen wollen, anzuwenden.

Sehr vortheilhaft ist, wenn der Schüler alle diese Akkordzerlegungen auswendig lernt.

Da bei diesen Akkordzerlegungen die Finger mehr oder weniger ausgespannt werden müssen, so ist es ganz natürlich, dass dieselben dabei nicht die Rundung wie bei dem Tonleiterspiel behalten können (wie die Handzeichnungen Figur 1, 2, 3 zeigen), sondern eine etwas nach vorwärts gehende Streckung annehmen müssen, die aber immer noch so beschaffen sein muss, dass das vordere Fingerglied nicht in seiner Länge, sondern mit der Fleischkuppe die Taste anschlägt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Daher ist der Schüler bei diesen Uebungen, wenn nöthig, öfter daran zu erinnern, dass er die Finger nicht zu lang ausstrecke.

Bei den Akkordzerlegungen, die nur aus Untertasten bestehen, dürfen die Finger 2, 3, 4 den Anschlag nicht innerhalb der Obertasten ausführen.

Anders verhält es sich bei den Akkordzerlegungen, die auch Obertasten enthalten, wie bei b) der siebenten Uebung, da muss die Handlage, wenn der Daumen und der fünfte Finger auf Obertasten zu stehen kommt, ganz innerhalb der Obertasten genommen, und natürlich auch der Anschlag dort ausgeführt werden, was nicht nur einige Schwierigkeit in der Fingersetzung, sondern auch in der Kraftäusserung haben wird, denn der Anschlag der Untertasten innerhalb der Obertasten braucht viel mehr Kraftanwendung, als ausserhalb derselben.

Was die Fingersetzung beim Spiel der Akkordzerlegungen innerhalb der Obertasten betrifft, so ist auch hier als sehr gutes Mittel das öftere Akkordanschlagen derselben (wie schon erwähnt) zu empfehlen, bis die Finger die nöthige Spannung und Treffsicherheit der Tasten erlangt haben.

Bei dem abwechselnden Spiel des Daumens auf Ober- und Untertasten darf aber die Handlage keine gar zu merkliche Rückung erleiden, weil dadurch Unsicherheit im Spiele entstehen würde.

Mit demselben Fingersatz mit dem die Akkorde unter a) und b) zerlegt werden, übe der Schüler auch die Akkorde der danebenstehenden Tonarten.

Der unter c, d, e angegebene Fingersatz ist nicht nur in den betreffenden, sondern auch in der am Ende der Zeile angegebenen Tonart verwendbar, und muss daher geübt werden.

Bei f) und g) ist immer eine Zwischenlage des Akkordes übersprungen, und werden nach dieser Tongruppirung

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und mit demselben Fingersatz auch die Dreiklänge f-, fis- und g-dur, dann d-, es-, e- und a-moll zerlegt.

Bei ähnlichen Akkordzerlegungen wie bei g), in allen jetzt genannten Tonarten, muss immer der bei g angegebene Fingersatz, nicht aber bei jeder dritten Note der Daumen genommen werden.

Mit dem Fingersatz, wie der Dreiklang unter h,) werden auch e- und a-dur, dann die f-, g- und c-moll zerlegt, nur dass in den moll-Akkorden in der linken Hand die kleinen Terzen as, hes und es mit dem vierten Finger gespielt werden.

Das 17. Thema enthält ausser der Anwendung der Akkordzerlegungen nichts wesentlich Neues.

Die achte Uebung enthält vierstimmige Septimen-Akkorde, die auch mit demselben Fingersatz zerlegt werden, mit dem der Akkord gespielt wird.

Wie die vierstimmigen Dominant-Septimen-Akkorde unter b,) werden auch die in f und hes gespielt, die der anderen Tonarten erhalten aber in der linken Hand in der ersten und zweiten Lage statt den vierten den dritten Finger.

Da bei den Septimen-Akkordzerlegungen mit Obertasten der Daumen wie im Akkord selbst bald auf Oberbald auf Untertasten zu stehen kommt, so sei hier nochmals erwähnt, dass dieses Hinaufgeben des Daumens mit der grössten Ruhe geschehen muss, und dass die Hand, die Fingerrichtung und der Anschlag der anderen Finger so lange zwischen den Obertasten zu bleiben hat, als die betreffende Lage des Akkordes dauert. Wiederholt sich das Daumenspiel auf Obertasten in kurzen Zwischenräumen, so muss auch die Handlage in der nächsten Nähe derselben bleiben, dass nicht durch den fortwährenden Wechsel des Daumens auf Ober- und Untertasten zu grosse Unruhe in der Hand, Unsicherheit des Anschlages und ungleiche Tonstärke entstehe.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In derselben Uebung Nr. 8 unter e) beginnen die fünfstimmigen zerlegten Septimen-Akkorde.

Bei der Ausführung derselben in den übrigen Tonarten wird, wenn der erste Ton einer Lage eine Obertaste ist, in der rechten Hand der Daumen, in der linken der fünfte Finger darauf gesetzt, d. h. es bleibt durch alle Tonarten derselbe Fingersatz wie in c-dur.

Diese Zerlegungen, die mit ganz gleicher Tonstärke in allen Fingern gespielt werden müssen, werden dem Schüler, wenn der Daumen eine Obertastenlage einnimmt, bedeutende Schwierigkeiten verursachen, daher viel Ausdauer in der Uebung zu empfehlen.

Unter f) beginnen die verminderten Septimen-Akkorde, der Fingersatz ist dabei angegeben, und die Ausführung ist dieselbe, wie bei den anderen Uebungen.

Die neunte Uebung bringt erweitertes Unter- und Uebersetzen.

Ist das Unter- und Uebersetzen schon bei den einfachen Tonleitern nicht leicht gewesen, so wird es jetzt, wo dasselbe über oder unter zwei bis drei Tasten geschehen muss, zur doppelten Schwierigkeit.

Gleich bei den ersten Versuchen dieser Uebung muss der Finger, über oder unter dem weggesetzt werden muss, so lange die Taste niedergedrückt halten, und zwar bei völlig ruhiger Hand und Ellbogen, bis der unter- oder überzusetzende Finger seine Taste erreicht hat.

Wenn beim Unter- und Uebersetzen vollkommene Tonbindung vorhanden, und Ellbogen und Hand vollkommen ruhig bleiben, dann ist dasselbe gut.

Das häufig vorkommende sogenannte Ellbogenzucken, oder das Auswärtshalten desselben muss gänzlich vermieden werden.

Nur wenn die Hände sich mehr und mehr den äussersten Enden der Klaviatur nähern, kann der Ellbogen eine

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nachgehende Bewegung annehmen, immer aber seine Spitze dem Körper zukehren.

Von diesem Gesichtspunkte aus muss das erweiterte Unter- und Uebersetzen geleitet und erlernt werden.

Mit Ausdauer bei diesen Uebungen und gutem Willen das Rechte zu erlernen, ist das letztere auch bald erreicht.

Von der richtigen Ausführung dieser Spielart hängt ein grosser Theil des Gelingens des weiteren Spieles ab, daher lege der Lehrer sehr grossen Wert und Augenmerk auf das präzise Ausüben derselben.

Bei den Dreiklangzerlegungen. zehnte Uebung, durch mehrere Oktaven, gelten folgende Fingersatzregeln:

(Rechte Hand aufwärts.)

a) Jede Dreiklangszerlegung in der 1., 2. oder 3. Lage, die mit einer Untertaste anfängt, beginnt mit dem 1. Finger, und wird der letztere durch alle Oktaven immer auf alle gleichnamigen Tasten gesetzt, mit Ausnahme der höchsten Note, die statt mit dem 1., mit dem 5. Finger genommen werden kann.

Der Fingersatz auf den übrigen Tasten ist der in dem Akkord angewendete

Beim Abwärtsspielen der rechten Hand bleibt derselbe Fingersatz wie aufwärts.

(Rechte Hand aufwärts.)

b) Fängt eine Dreiklangzerlegung der 1., 2. oder 3. Lage mit einer Obertaste an, so wird diese mit dem 2. Finger gespielt, der Daumen aber erst auf die nächste Untertaste gesetzt, wo er durch alle Oktaven auf derselben gleichnamigen Taste genommen wird.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Von der Taste aus, worauf der Daumen gesetzt wird, wird der Fingersatz der betreffenden Akkordlage genommen.

Beim Abwärtsspielen bleibt derselbe Fingersatz.

Für die linke Hand gelten diese zwei Fingersatzregeln beim Abwärtsspielen.

Noch deutlicher als durch diese zwei Regeln, die aber doch immer einen und zwar nothwendigen Anhaltspunkt bieten, wird der Fingersatz durch die überschriebenen Ziffern der zehnten Uebung selbst.

Sind diese Dreiklangzerlegungen gut eingeübt — am nützlichsten auswendig — so können sie auch, wie das Ende der zehnten Uebung zeigt, in der Gegenbewegung geübt werden.

Wo in der zehnten Uebung zwei Ziffern übereinanderstehen, sind beide als Fingersatz gleich gut.

Bei diesen Dreiklangszerlegungen muss dasselbe beobachtet werden, was in Bezug des erweiterten Untersetzens oben gesagt wurde.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die eilfte Uebung bringt die Zerlegung des Dominant-Septimen-Akkordes durch mehrere Oktaven. Dazu die Fingersatzregeln:

(Rechte Hand aufwärts.)

a) Jede Lage des zerlegten Dominant-Septimen-Akkordes, die mit einer Untertaste anfängt, beginnt mit dem 1. Finger, der auch durch alle Oktaven auf jede gleichnamige Taste gesetzt wird.

Der andere Fingersatz richtet sich nach der Lage des 1. Fingers.

Beim Abwärtsspielen bleibt der aufwärts genommene Fingersatz.

(Rechte Hand aufwärts.)

b) Fängt eine Lage dieses Dominant-Septimen-Akkordes mit einer Obertaste

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

an, so wird auf diese der 2. Finger gesetzt der Daumen aber erst auf der nächsten im Akkorde befindlichen Untertaste, wo er durch alle Oktaven auf jeder gleichnamigen Taste genommen wird.

Beim Abwärtsspielen bleibt der aufwärts genommene Fingersatz.

Für die linke Hand gelten diese Fingersatzregeln beim Abwärtsspielen.

Es liessen sich für die Zerlegung der Septimen-Akkorde noch mehr Fingersatzregeln aufstellen, allein durch die vermehrte Zahl derselben würde das Lernen statt erleichtert, nur erschwert.

Die zwei aufgestellten Regeln mit dem weitern, bei den Uebungen verzeichneten Fingersatz genügen vollkommen, um als Anhaltspunkte dienen zu können.

Will der Schüler für einen blos abwärts (in der rechten Hand) zerlegten Septimen - Akkord den rechten Fingersatz finden, so nehme er die innerhalb einer Oktav — also die fünf ersten Noten dieses Akkordes — und suche den Fingersatz nach den zwei oben angegebenen Regeln. Für die linke Hand gilt dieses beim aufwärts zerlegten Akkord.

Die zerlegten Dominant-Septimen-Akkorde in h, des und as, die nur eine Untertaste haben, können entweder nach obigen Regeln, oder auch so gespielt werden, dass jede Lage, ob sie mit einer Ober- oder Untertaste anfängt, in der rechten Hand immer mit dem ersten, in der linken aber mit dem fünften Finger beginnt. (Man sehe die betreffenden Septimen-Akkorde in der eilften Uebung.)

Für die verminderten Septimen-Akkorde gelten dieselben Regeln.

Bei dem Zerlegen dieser Akkorde, sowie aller anderen durch mehrere Oktaven, ist besonders darauf zu sehen,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dass der Daumen beim Untersetzen keine Bewegung ausserhalb der Untertastenreihe mache (was seine Ursache in der Nachgiebigkeit des Ellbogens hat), dass das Unter- und Uebersetzen vollkommen gebunden, Arm und Ellbogen, so wie bei den Dreiklangzerlegungen, ganz ruhig bleiben, und die Tonstärke aller Töne eine ganz gleiche ist.

Anfangs langsames, vieles und aufmerksames Ueben dieser äusserst wichtigen Uebungen ist nothwendig, wenn dieselben nützen sollen, und es der Schüler darin zur Fertigkeit bringen will.

Die Handsprünge die im 20. und 21. Thema nothwendig sind, müssen immer sehr schnell ausgeführt werden, so, dass zwischen beiden Noten keine Pause entstehe.

Die 12. Uebung bringt das sogenannte Arpeggio (arpeggirte Akkorde) das Hintereinanderanschlagen der Akkordtöne, welche Spielart aber nicht mit den Akkordzerlegungen — man sehe weiter unten — zu verwechseln ist.

Dieses Hintereinanderanschlagen der arpeggirten Akkordtöne beginnt von unten hinauf und zwar in der möglichst schnellen Tonfolge. Die Spielart der arpeggirten Akkorde unterscheidet sich von den Akkordzerlegungen dadurch, dass die Töne der ersteren hintereinander, wenn die Finger so viel Spannung haben, liegen bleiben, welches Fortklingen der Töne bei weitgriffigen Akkorden auch durch das Pedal bewerkstelligt werden kann.

Bei Akkorden, die sich über eine Oktave ausdehnen, und daher von den Fingern nicht in einem Griff erreicht werden können, müssen die Finger von unten hinauf die ganze Spannung der Akkordtöne vorbereiten, jeder Finger seine zu spielende Taste in der Spannung „ansehen“, im Voraus suchen, obgleich gewöhnlich nur die ersten zwei Finger wirklich ihre Tasten erreichen können.

Solche weitgriffige Akkorde spiele der Schüler recht oft hintereinander, bis der Finger die Spannung und das Treffen derselben sicher erreicht hat.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das Zeichen des Arpeggio ist eine vor dem Akkorde gezogene Schlangenlinie. Reicht diese Linie von einem Akkorde der linken bis über den der rechten Hand, so spielen beide Hände dasselbe unmittelbar hintereinander.

Ist diese Linie aber zwischen zwei übereinanderstehenden Akkorden getrennt, so beginnen beide Hände dasselbe gleichzeitig. Auf gleiche sehr schnell folgende Tongebung ist bei dieser Spielart zu achten.

Ein Querstrich durch den Akkord bedeutet das kürzeste Arpeggio.

Schwierigkeiten verursacht diese Spielart nur in Akkorden, die über eine Oktav hinausgehen, und das besonders für kleine Hände, die die sichere präcise Ausführung auch einer späteren Zeit aufbewahren müssen.

Spezielle Methode zur 6. Abtheilung des I. Bandes.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Diese Abtheilung enthält sämmtliche beim heutigen Klavierspiel in Gebrauch befindliche Verzierungen und zwar in einfacher Gestalt.

Ich unterliess es, für die Verzierungen eigene Etuden zu schreiben, da im folgenden Sonatenspiel und auch im II. Bande meiner Schule sich sehr oft Gelegenheit darbieten wird, diesen Uebungsstoff zu studiren und weiter auszubilden.

Dessen ungeachtet aber übe der Schüler die in der 6. Abtheilung enthaltenen kleinen Verzierungsübungen mit jeder Hand allein recht sorgsam bis zum vollkommenen Gelingen, wenn auch nur in mässig schneller Bewegung; dieses wird eine sehr gute Vorübung für die spätere schnellere Ausführung sein, und dem Gedächtnisse zugleich das Behalten derselben erleichtern.

Da schon das Wort Verzierung auf die Ausschmückung der Töne hinweist, so versteht es sich von

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

selbst, dass die Ausführung eine präzise mit anpassender Tongebung sein müsse.

Daher waren die vielen vorausgegangenen Uebungen der fünf Abtheilungen auch für diesen Zweck ganz treffliche Vorbereitungsstudien, indem die Finger, wenn auch noch keine ganz vollkommene Befähigung, doch so weit vorgebildet wurden, dass sie mit Geschick die Ausführung derselben für diese Ausbildungsstufe bewältigen können. Die höhere Befähigung dafür erhalten die Finger theils in dem Spiel der Verzierungen selbst, theils in dem andern weiter folgenden Uebungsstoff.

Das vorschriftsmässige Halten der Hände und Finger beim Spiel ist von entscheidendem Einfluss auf die Verzierungen, indem Spieler, die eine schlechte Handhaltung oder wenig Fingerübungen gespielt, daher unausgeglichene, ungeläufige Finger haben, dieselben nie schön und gut spielen können werden.

Beim langen Vorschlag muss darauf gesehen werden, dass die Vorschlagsnote immer accentuirt wird. Beim kurzen Vorschlag, wo der Vorschlagsfinger gleich wieder in die Höhe gehoben wird, erhält die darauffolgende Hauptnote den Accent.

Die Doppelvorschläge und Nachschläge, die alle accentlos sind, übe der Schüler anfangs langsam, mit hoch aufgehobenen Fingern, nach und nach bei erlangter Sicherheit aber etwas schneller. Dasselbe ist bei allen folgenden Verzierungen zu beachten, anfangs langsames, reines, deutliches, nach und nach schnelleres Spiel derselben. Der Anschlag muss leicht, fliessend, nicht aber grobkörnig und rauh sein, wenn die rechte Wirkung erzielt werden soll.

Diese Wirkung selbst muss jedenfalls einem schon ziemlich vorgerückten Spiele überlassen bleiben, was aber keinesfalls die frühere Erlernung der Verzierungen ausschliesst.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die am schwersten auszuführende Verzierung ist der Triller. Die gleiche Tonstärke beider Töne und die schnelle Folge derselben verlangt sehr viel und ausdauernde Uebung. Besonders die zwei Finger 3, 4, die sehr oft zum Triller verwendet werden, verlangen wegen der ungleichen Tonstärke und Schlagkraft vielseitige Uebung. Die zwei Finger 4, 5 werden wohl weniger zum praktischen Triller verwendet, verlangen aber gerade desshalb, und weil sie ohnedies die zwei schwächsten der Hand sind, sehr viel Trillerübung, die schon beim Fünftönespiel (im sogenannten Triller mit den 4. und 5. Finger) und anderen Uebungen und Etuden eingeleitet und fortgesetzt werden.

Obwohl der Triller nur schön klingt, wenn er schnell ausgeführt wird, so ist es doch begreiflich, dass derselbe nur durch das langsame Spiel, bei ganz gleicher Tonstärke, bei gleicher Aufeinanderfolge der Töne und ziemlich hoch aufgehobenen Fingern erlernt werden kann. Auf dieses muss besonders Rücksicht genommen werden.

Bei diesem langsamen Spiel des Trillers lasse der Lehrer im Takt, das heisst in einer bestimmten Notengattung, in 16tel oder 32stel trillern, und die Noten regelrecht im Takt eintheilen. Erst bei fester Treffsicherheit und sicherem Spiel kann an Stelle des wohlabgemessenen Takttrillers der schnelle Triller, wo sich die Notengattung der schnellen Tonfolge wegen nicht bestimmen lässt, eintreten.

Das langsame, taktmässige, ausgeglichene Spiel muss dem schnellen Triller vorausgehen, sonst wird der letztere nie eine schöne, zweckentsprechende Wirkung hervorbringen.

Dieses Verfahren des Trillerübens lasse der Lehrer auch später bei allen jenen Trillern eintreten, die aus irgend einer Ursache, sei es wegen schwerem Fingersatz, unbequemer Tastenfolge oder unausgeglichenen Fingern, dem Schüler Schwierigkeiten verursachen. Diese Schwierig-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

keiten müssen wieder durch das ausdauernde, langsame Spiel besiegt werden, worauf dann nach und nach das schnellere, wenn das Gelingen damit verbunden ist, eintreten kann.

Es ist dabei dasselbe Princip, wie bei den anderen Schwierigkeiten, zu beobachten: sie müssen alle durch das langsame, reine, vorschriftsmässige Spiel bewältigt werden. Durch schnelles Spiel wird keine Schwierigkeit besiegt. Und selbst das sichere, schnelle Spiel darf nicht mit Uebereilung verbunden sein, es muss immer die Sicherheit, das „Zurückhaltenkönnen," vorwalten.

Bei der Erlernung des Trillers — also wo im Takt getrillert wird — wird es gut sein, den Triller an der Tafel oder am Papier in Noten ausschreiben zu lassen. Der Schüler bekommt dadurch eine leichtere Uebersicht bei genauer Ausführung.

Diejenigen Klavierlehrer, die mit der überlieferten Ausführung der Verzierungen, wie sie auch die 6. Abth. und der theoretische Theil meiner Klavierschule §. 38, Seite 88, enthalten, einverstanden sind, mögen sie auch so ausführen lassen, für die aber, die anderer Meinung sind, (und ich gehöre auch zu diesen, habe aber wegen der eingebürgerten Ausführung die alte Theorie und Spielweise mit nur kleinen Aenderungen wiedergegeben), lasse ich in Weiterem eine andere Ansicht über Verzierungs-Ausführungen folgen und wünsche, tüchtige Fachmänner (es müssen aber tief eingehende Komponisten sein) mögen dieselben einer weiteren Untersuchung unterziehen. Vielleicht wird dadurch doch eine Einigung erzielt.

Mit der jetzt vollendeten 6. Abth. der Vorbereitungsschule (man denke sich die noch folgende zur 5. und 6. Abth. gehörige Theorie dazu) sind nicht nur die Grundspielarten und die wichtigsten Finger- und Fundamentalübungen, denen sich die Rhitmik anschloss, beendet, sondern auch die anderen Elementarkenntnisse des Klavierspiels als

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die Musik und ein Theil der Harmonielehre, so weit hier zulässig, gelehrt, die Mechanik, worauf die weitere Technik sich gründet, sichergestellt, und dem Fingersatz in den Grundspielarten und anderen Fingerübungen jene sichere Anleitung und Korrektheit, überhaupt dem ganzen Klavierspiel jene Grundlage für die grosse Technik gegeben, die die letztere unbedingt haben muss, soll mit dem Klavierspiellernen etwas Vollkommenes erreicht werden.

Diese gewonnenen Kenntnisse in Spiel und Theorie haben den Schüler so gekräftigt, dass er jetzt daran gehen kann, Tonstücke von grösserem Gehalt und Umfang, die jedoch seinen Kenntnissen und Ausbildungsstandpunkt angemessen sein müssen, zu studieren.

Unter diesen Tonstücken nimmt die klassische Musik und andere instruktive Tonstücke den ersten Rang ein: denn, nicht nur gewähren sie dem Schüler den meisten Nutzen, sondern veredeln auch thatsächlich den musikalischen Geschmack und geben den Musiksinn eine bessere Richtung.

Dieser Aufgabe hat sich vorzüglich der 2. Band meiner Klavierschule unterworfen.

Eine andere Ausführung der Verzierungen.

Dass in Bezug auf die Schreibweise, Ausführung und sogar auf die Namen der modernen Verzierungen nicht nur keine Einheit in der Ansicht, sondern geradezu eine förmliche Verwirrung herrscht, wissen am besten die Klavierlehrer. Dieses heillose Durcheinander zeigt sich besonders bei den billigen Klassiker - Ausgaben — wegen ihrer Billigkeit aber doch eine wahre Wohlthat für den Klavierunterricht — speziell bei Mozart'-, Haydn'- und Clement'schen Werken, die oft geradezu einander entgegensetzte Verzierungen enthalten, trotzdem sie alle „nach dem Original verglichen“ sein wollen und von klangvollen Namen revidirt wurden. Kurze Vorschläge sind da als lange, lange

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

als kurze, Doppelvorschläge als Pralltriller und umgekehrt angebracht. Doppelschläge werden, statt zwischen den Noten, oberhalb derselben, und umgekehrt, geschrieben und Anderes dergleichen mehr. Wenn nur die Herren Revidenten wenigstens gesagt hätten, wie sie ihre Verzierungen oder manchmal selbst erfundenen Zeichen ausgeführt haben wollen! Nein, sie schreiben die Sachen nach ihrer Ansicht hin und überlassen die Ausführung aufs Gerathewohl der besseren oder schlechteren Einsicht des Spielers.

Ist es da ein Wunder, wenn bei dieser fehlerhaften Schreiberei und bei der oft verkehrten Ansicht der Ausführung, besonders, wenn die letztere von Lehrern gelehrt wird, die nicht nach musikalischer Empfindung urtheilen, ist es da ein Wunder, wenn diese Tonstücke kaum mehr zu erkennen sind?

Es sind schon viele Ansichten über die Ausführung der Verzierungen gesprochen und geschrieben worden und werden es wahrscheinlich noch mehr werden, und so sei es auch mir erlaubt, meine Meinung darüber auszusprechen, deshalb, weil ich dieselben von einem ganz andern Gesichtspunkte, als gewöhnlich geschieht, betrachte und ausgeführt wissen möchte. Also zur Sache.

Mein musikalisches Gefühl sagt mir, dass der Accent, den die mit irgend einer Verzierung umgebene Note bekommen muss, genau und bestimmt den Zeitmoment angibt, wann die Verzierung ausgeführt werden soll, ob vor, auf oder nach dem taktischen Eintreten der Hauptnote.

Dieser rithmische Accent, der dem Takt und Tempo untergeben, d. h. von ihnen abhängig ist, daher genau dann eintreten muss, wann er eintreten soll, kann desswegen auch nicht verschoben werden, weder einen Augenblick früher noch später erscheinen, woraus wieder folgt, dass auch die Verzierung keine störende Wirkung auf ihn ausüben darf, dass die accentuirte Tongebung genau denselben Moment einzutreten hat, den der Rhitmus bestimmt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Daher ist es immer der Hauptton, auf den sich der Accent mit seiner ganzen Kraft stützt, nicht aber das Flitterwerk von Verzierungen!

Die Verzierung ist nur Nebensache, sie umgaukelt, umschwebt nur den Hauptton, sie ist nur der Aufputz und darauf kann sich nicht die rhithmische Kraft des Accentes stützen.

In demselben vom Rhitmus bestimmten Augenblick, wo die einzelnen Töne einer von Verzierungen entblössten Melodie auftreten, in demselben Augenblicke, nicht um den kleinsten Zeittheil früher oder später, müssen auch die melodischen Töne erscheinen, wenn sie von Verzierungen umgeben sind und zwar mit derselben Kraft, mit demselben ungeschwächten Accent.

Wenn also die accentuirte Hauptnote den Eintritt in ihren zugewiesenen Zeitaufwand nicht um das Geringste verändern und die Verzierungen auch keine störende Wirkung auf sie ausüben dürfen, so ist damit zugleich gesagt, dass alle Verzierungen, die eine Hauptnote umgeben, (und zu diesen gehören die kurzen Vor- und Doppelvorschläge, die Nach- und Doppelschläge) entweder vor- der Hauptnote oder am Ende derselben ausgeführt werden müssen.

Die Hauptnoten der Pralltriller (von unten und oben) und der eigentliche Trilier selbst, die von keiner Verzierung umgeben (ausser es wären dies Vorschläge zu denselben) sondern durch Beigabe anderer Töne selbst zur Verzierung wurden, wo daher auch gleich mit dem ersten Tone derselben der Accent auftritt, (also auf der ersten Note derselben), bilden eigentlich keine Ausnahme von den obigen Verzierungen, sondern eine selbständige, sehr charakteristische, von diesen ganz verschiedene Verzierungsgattung.

Auf Grund dieses Gesagten will ich jetzt die einzelnen Verzierungen durchgehen.

Der lange Vorschlag, der nicht zu den modernen Verzierungen gerechnet werden kann, da er in modernen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Tonstücken nicht mehr, blos noch in klassischen Werken älterer und neuerer Ausgaben, als Ueberbleibsel der massenhaften Verzierungen des vorigen Jahrhunderts *), vorkommt, könnte hier füglich übergangen werden, wenn die Revidenten der neueren Ausgaben denselben in grossen Noten, wodurch nicht nur den Klavierspielern, sondern den Tonstücken selbst ein grosser Dienst geleistet würde, ausschreiben wollten.

So aber haben sich eine Menge Schreibfehler, die sich natürlich auch auf die Ausführung ausdehnen, eingeschlichen, die nur durch das Original wieder beseitigt werden können.

Bei der Ausführung des langen Vorschlages lässt man gewöhnlich als Hauptregel gelten, dass derselbe, der immer den Accent enthält, in den Moment auftritt, wo die nach ihm kommende Hauptnote beginnen soll, und er von dieser, wenn die letztere eine zweitheilige Note ist, die erste Hälfte ihres Zeitwerthes abnimmt und die Hauptnote die andere Hälfte behält, und wenn die Hauptnote eine dreitheilige, d. i. punktirte, ist, der Vorschlag den ganzen Werth der Note, diese aber nur den des Punktes erhält.

Da es aber auch wieder lange Vorschläge gibt, die nicht die Hälfte, sondern nur so viel Zeitwert von der Hauptnote wegnehmen, als ihre Gestalt anzeigt, so trifft die obige Regel auch nicht ganz zu.

Das sicherste Mittel, diese falschen Schreibereien und Ausführungen zu vermeiden, wäre nun, wie schon oben gesagt, man schriebe den langen Vorschlag in grossen Noten mit den Accentzeichen aus.

Ich übergehe nun zu den modernen Verzierungen, d. i. zu jenen, die, obwohl schon im vorigen Jahrhundert bekannt, heute noch angewendet werden, und um die sich auch der Streit der Ausführung dreht.

---

*) Wer diese alten Verzierungen alle kennen lernen will, schlage in J. Pacher's „Der Pianist der guten Schule“ op. 75. 4. Heft, nach.

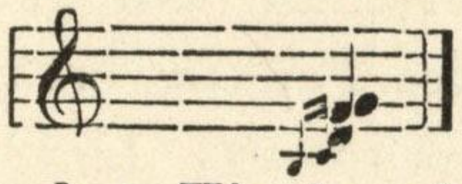
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Betrachten wir nun zuerst den kurzen Vorschlag, ob derselbe nun aus einer, zwei oder mehr Noten besteht.

Hergebrachterweise gilt da die Spielregel, dass diese kurzen Vorschläge (auch die Doppelvorschläge) in dem Augenblicke beginnen, wo die darauf folgende Hauptnote, die auch den Accent erhält, ihren Anfang nehmen soll.

Wenn auch der Zeitraum, den diese kurzen Vorschlagsnoten einnehmen, noch so klein ist, so findet bei dieser Ausführung doch immer eine Verspätung, ein Verschieben des Accentes statt, weil die Hauptnote, die diesen erhält, später als ihr rhitmischer Anfang bestimmt, eintritt.

Diese Accentverschiebung tritt recht auffällig bei Akkorden hervor, wo ein Ton davon zwei oder mehr Vorschlagsnoten (Doppelvorschläge) hat. Da gilt beim Klavierspiel die Spielregel, dass jene Akkordtöne, zu denen der Vorschlag nicht gehört, mit dem ersten Ton des Vorschlages zusammen angeschlagen werden. Z. B. der Ton d in dem Akkord $\frac{g}{f}$ hat die zwei Vorschlagsnoten h, c.



Da schlägt nun der Klavierspieler die zwei Hauptnoten $\frac{g}{f}$, die auch als solche den Accent bekommen, mit der Verzierungsnote h zugleich an, worauf in schneller Folge die anderen zwei Noten c, d gespielt werden. Betrachten wir nun diese Spielweise, wie wir wollen, immer ist die Ausführung fehlerhaft: entweder erhält das d gar keinen Accent, wozu es doch als gleicher Akkordton berechtigt ist, oder dieser erscheint in Folge des späteren Anschlages des d erst nach dem Accent der zwei Töne $\frac{g}{f}$, welches jedenfalls so fehlerhaft ist, als wenn zwei Akkordtöne, die zugleich erklingen sollen, hintereinander angeschlagen werden.

Denken wir uns den Accent anders, so dass $\frac{g}{f}$ mit der Vorschlagsnote h, da sie miteinander angeschlagen werden,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

auch alle drei den Accent bekommen, (was auch die gewöhnliche Ausführungsweise ist) und das darauffolgende d keinen, so widerspricht diese Ausführung wieder der Spielweise der Vorschläge, wo die Haupt- und nicht die Verzierungsnote den Accent erhält.

Betrachten wir aber die kurzen Vorschläge jetzt von einer anderen Seite, lassen wir die Hauptnoten immer gleichzeitig und zur bestimmten Zeit eintreten, zu derjenigen Zeit, wo sie auch gespielt werden müssten, wenn keine Vorschläge da wären, und lassen wir die kurzen Vorschläge einen Augenblick vor dieser bestimmten Zeit der Hauptnote erscheinen, so ist auf einmal das ganze Räthsel derselben gelöst, ohne dass die geringste Störung oder Uebelstand dadurch entstände.

Ja, wird Mancher einwenden, da würde ja der ganze Akkord und nicht der einzelne Ton den Vorschlag bekommen und im besten Falle wüsste man nicht, zu welchem Tone der Vorschlag gehört? Das letztere ist unwahrscheinlich, indem der Vorschlag selbst darauf hinweist, zu welcher Note er gehört und das erstere kann nicht bewiesen werden, indem man dann auch bei einem vollstimmigen Orchesterakkord, wenn ein Instrument einen kurzen Vorschlag zu spielen hat. sagen könnte, dieser bezieht sich auf den Akkord des ganzen Orchesters.

Da nun mit dieser oben angegebenen Ausführung, wie ich glaube, der richtige Weg eingeschlagen ist, indem dabei keine einzige Spielausnahme, weder bei Oktaven, noch sonst irgendwo, stattfindet, das rhitmische Gefühl dadurch nicht im geringsten verletzt wird, im Gegentheile diese Ausführung nur allein den Anforderungen der Melodie und des Rhitmus entspricht, so stelle ich für die Ausführung des kurzen Vor- und Doppelvorschlages folgende Regel auf:

Der kurze Vorschlag (und Doppelvorschlag) nimmt seine Zeitdauer nicht von der darauffolgenden Hauptnote,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sondern von der vorhergehenden, wenn eine abgemessene Zeit (Noten oder Pausen) da war. War keine abgemessene Zeit vor der Hauptnote vorhanden, wie Eingangs von Tonstücken, die mit kurzen Vorschlägen anfangen, so muss sich die dazu nothwendige Zeit gedacht werden.

Der Vor- und Nachschlag werden auf diese Art so ziemlich eine gleiche Ausführung erhalten.

Man höre nur gute Musiker, Solisten oder gute Orchester an, sie führen die kurzen Vorschläge alle so aus, weil das richtige, musikalische Rhitmusgefühl es gar nicht anders zulässt. Eine Ausnahme machen bis jetzt nur die Theorie und die Klavierspieler mit diesen Vorschlägen: die erstere, weil sie sich in die Accentuation zu wenig hineingedacht, die letzteren, weil sich die Akkorde mit kurzen Vorschlägen auf die hergebrachte Weise viel leichter spielen, (weil mit theilweiser Vorbereitung) als wenn nach dem schnell auszuführenden kurzen Vorschlag die Akkordtöne gleichzeitig angeschlagen werden müssen, mit andern Worten, weil ein Ton in der schnellen Folge immer leichter zu spielen ist, als ein ganzer Akkord.

Auch der Doppelschlag gehört zu jenen Verzierungen, die (nach meiner Ansicht) falsch ausgeführt werden.

Gewöhnlich accentuirt man, und das mit Recht, die darauffolgende Hauptnote, lässt aber dieselbe erst dann folgen, wenn der zur bestimmten Spielzeit der Hauptnote eingetretene Doppelschlag bereits vorüber ist, wodurch wieder eine Verschiebung des Accentes stattfindet, wie bei den Vorschlägen und bei den Akkorden, wo zwei Accente hintereinander statt gleichzeitig erklingen.

Der Doppelschlag, der weiter nichts als eine abgekürzte, mit bestimmter Notenfolge versehene Schreibart (mittelst Zeichen) des Vor- und Nachschlages ist, wird so behandelt, wie die zuletzt genannten. Er nimmt seine Zeitdauer, wenn das Doppelschlagzeichen über

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

(und dass ist ganz gut angebracht) der Note steht, von der vorhergehenden Notenzeit, d. h. er erscheint um einen Gedanken früher, als die bestimmte Zeit der Hauptnote und bekommt keinen Accent, den erst die darauffolgende Hauptnote erhält.

Diese Ausführung des Doppelschlages ist bei Akkorden für den Klavierspieler jedenfalls schwieriger, aber auch richtiger. Es herrscht dabei dasselbe Verhältniss, wie bei den sogenannten Vorschlägen.

Der Doppelschlag zwischen den Noten behält seine bisherige Ausführung.

Wie schon früher gesagt, bilden die Mordente (Pralltriller von unten) der Prall- nnd eigentliche Triller eine eigene Gattung von Verzierungen, indem die Hauptnoten nicht von Verzierungen umgeben sind, sondern durch Beigabe anderer Töne selbst zur Verzierung werden.

Da mit dem Eintritte der Hauptnote sich dieselbe gleich in eine Verzierung verwandelt, so muss auch selbstverständlich der Accent auf die erste Note derselben fallen.

Schon der Name Mordent — Beisser — und Pralltriller, von Anprallen, deuten darauf hin, dass der erste Ton dieser Verzierungen stark angeschlagen, accentuirt werden muss, wodurch sie erst ihre charakteristische Wirkung erhält.

Vorschläge vor diesen Trillern sind accentlos und erscheinen vor denselben.

In hergebrachter Weise wollen einige in diesen zwei Verzierungen (dem Mordent und Pralltriller) nicht der ersten Verzierungs-, sondern der später erscheinenden Hauptnote den Accent geben, diese vergessen, dass dieses nach ihrer Theorie kein Pralltriller, sondern blos ein Doppelvorschlag, nach meiner Ueberzeugung aber gar nichts ist. Andere wieder, und darunter eine sehr protegirte aber unlogisch und sistemlos nach dem alten Zopf geschriebene

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

schon vor mehreren Jahren erschienene Klavierschule will sogar zwei Accente anbringen, aus Vorsorge, dass doch vielleicht einer davon der rechte sein könnte.

Recht auffallend stellt sich das Missverhältniss der alten Verzierungs-Ausführung heraus, wenn man den Metronom in einem ganz langsamen Tempo dazu schlagen lässt. Ich habe Versuche damit angestellt. Natürlich, der Metronom gibt nicht nach, was von dem rhithmischen Gefühl des Spielers, der vom Spiel beeinflusst wird, wenn er nämlich den Metronom nicht schlagen lässt, nicht immer gesagt werden kann.

Theorie zur 5. Abtheilung des 1. Bandes

und allen weiteren Abtheilungen der ganzen Schule.

(Wie schon Seite 76 des theoretischen Theiles bemerkt wurde, hören bei der 5. Abth. die näheren Beziehungen der Theorie zum praktischen Spiel auf. Desshalb habe ich auch unterlassen, jeder Abtheilung der Schule die bestimmte Theorie vorzuschreiben. Es bleibt jetzt dem freien Ermessen des Lehrers überlassen, zum praktischen Spiel immer so viel Theorie vorzunehmen, als er für gut findet. Wegen diesem Nichtabtheilen der Theorie lasse ich auch die methodische Besprechung derselben ohne Unterbrechung bis zum Schlusse derselben folgen.)

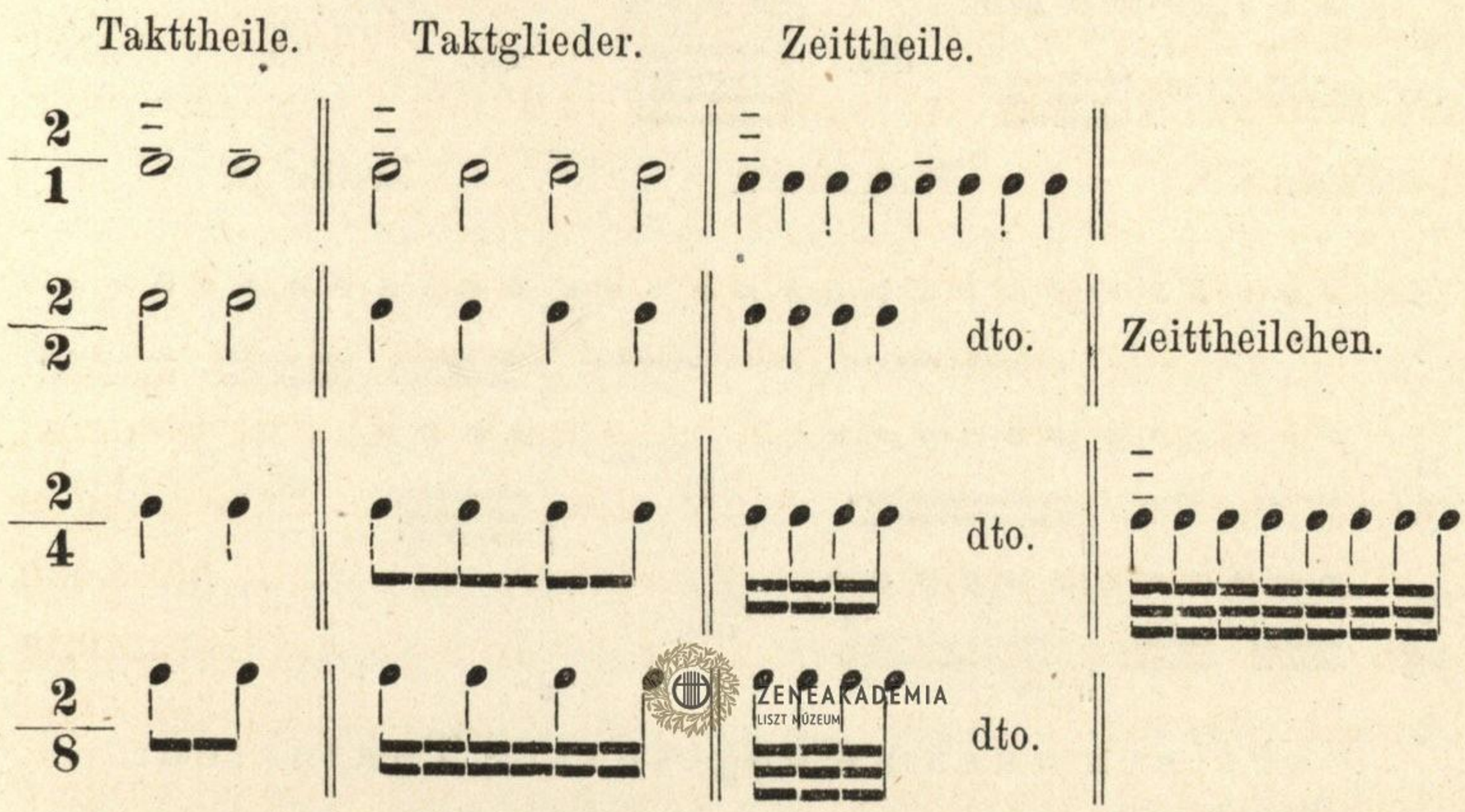
Der §. 36 des theoretischen Theiles erklärt das Tempo.

Vor dieser Erklärung kann der §. 9 — die Entstehung der Taktarten — wiederholt werden. Ist dies geschehen, so sage der Lehrer, dass man jeder Notengattung in Bezug auf den Takt besondere Namen gegeben hat, dass z. B. im grossen Allabreve-Takt die zwei Ganzen, im kleinen Allabreve-Takt die zwei Halben, im $^2/_4$ Takt die zwei Viertel, im $^3/_4$ Takt die drei Viertel, im $^4/_4$ Takt die vier Viertel, im $^3/_8$ Takt die drei Achtel, im $^6/_8$ Takt die sechs Achtel, kurzum, jede Notengattung, die das Taktzeichen nennt, Takttheile

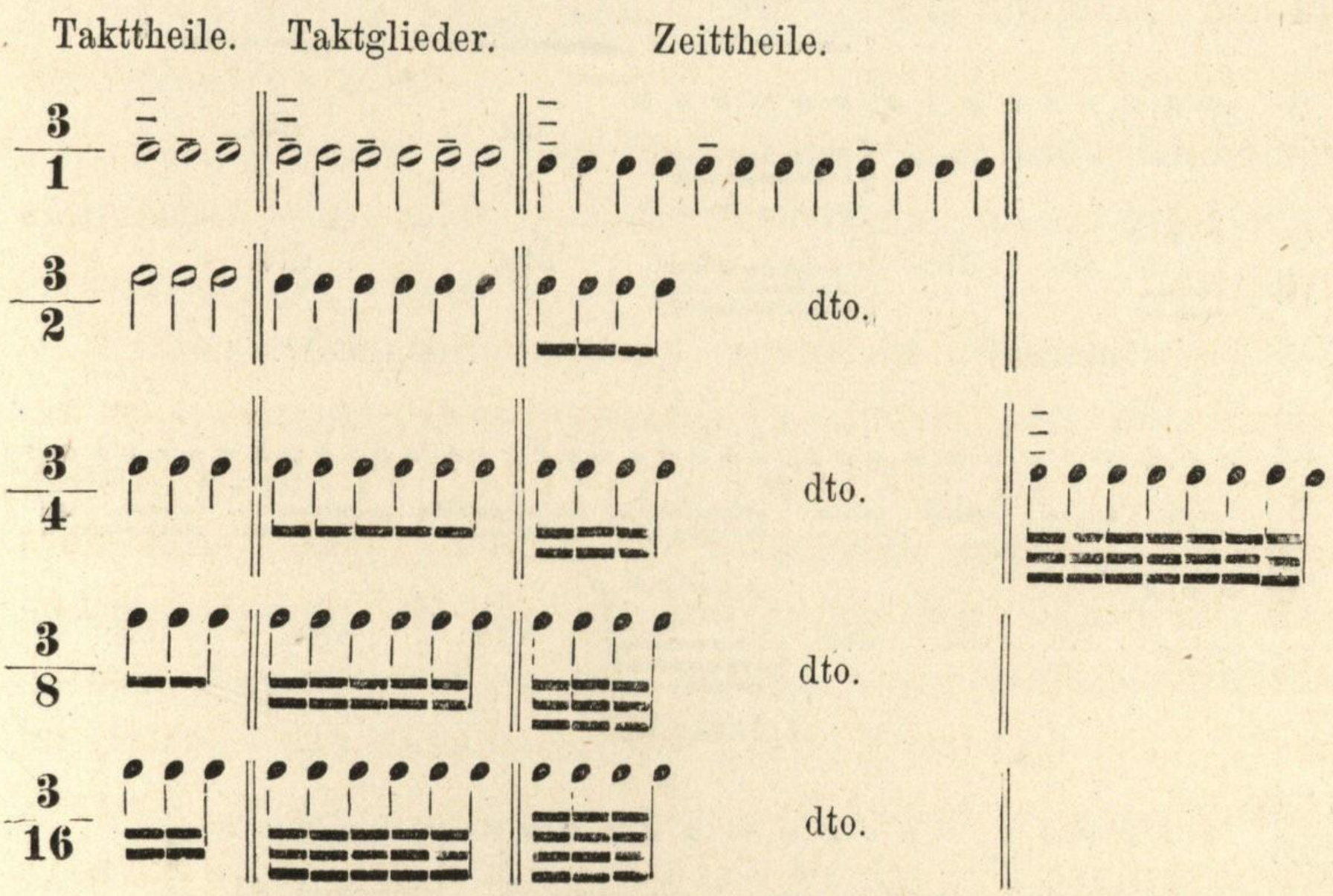
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

heissen, (auch jede einzelne Note heisst ein Takttheil) und wenn jeder Takttkeil in zwei Theile getheilt wird, daraus Taktglieder, wenn diese wieder in zwei Theile getheilt, Zeittheile, und aus diesen letzteren durch die Zweitheilung Zeittheilchen entstehen, und schreibe diese Benennungen gleichzeitig nach folgendem Muster entweder ganz oder theilweise an die Tafel.

Einfache gerade Taktarten:

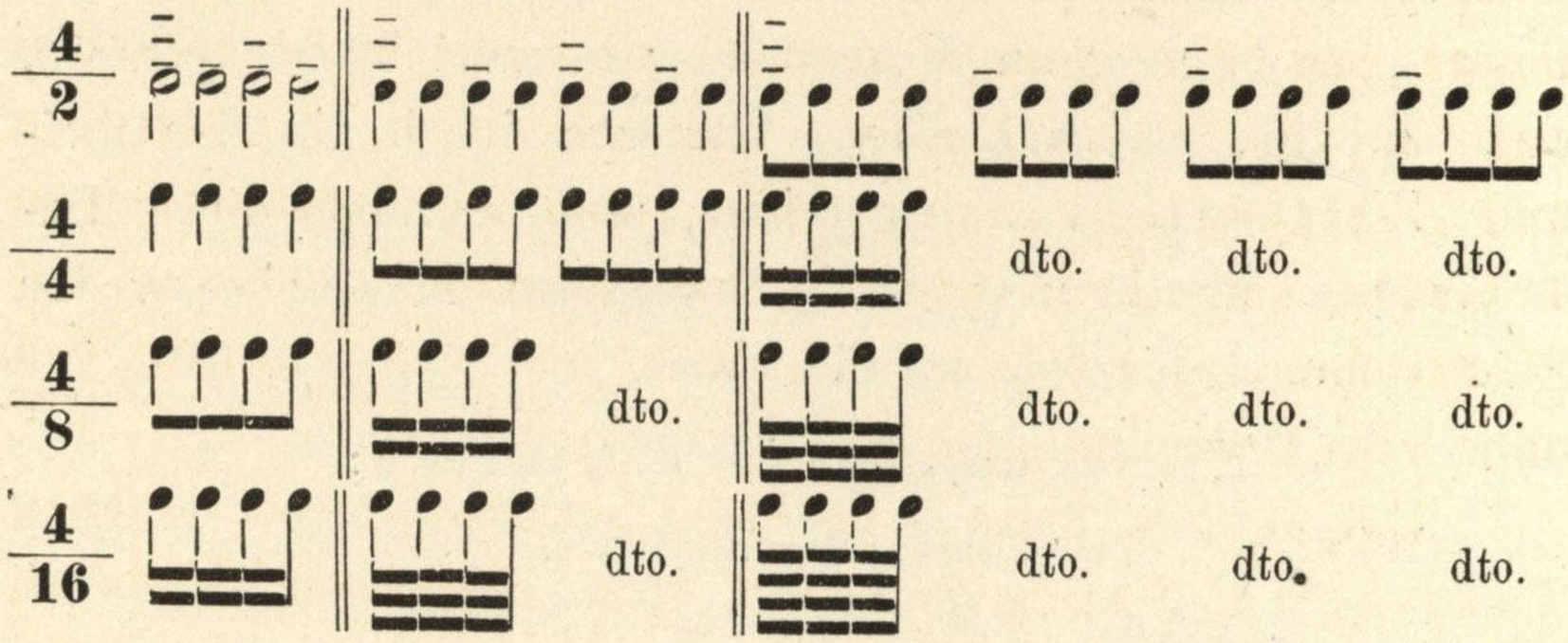


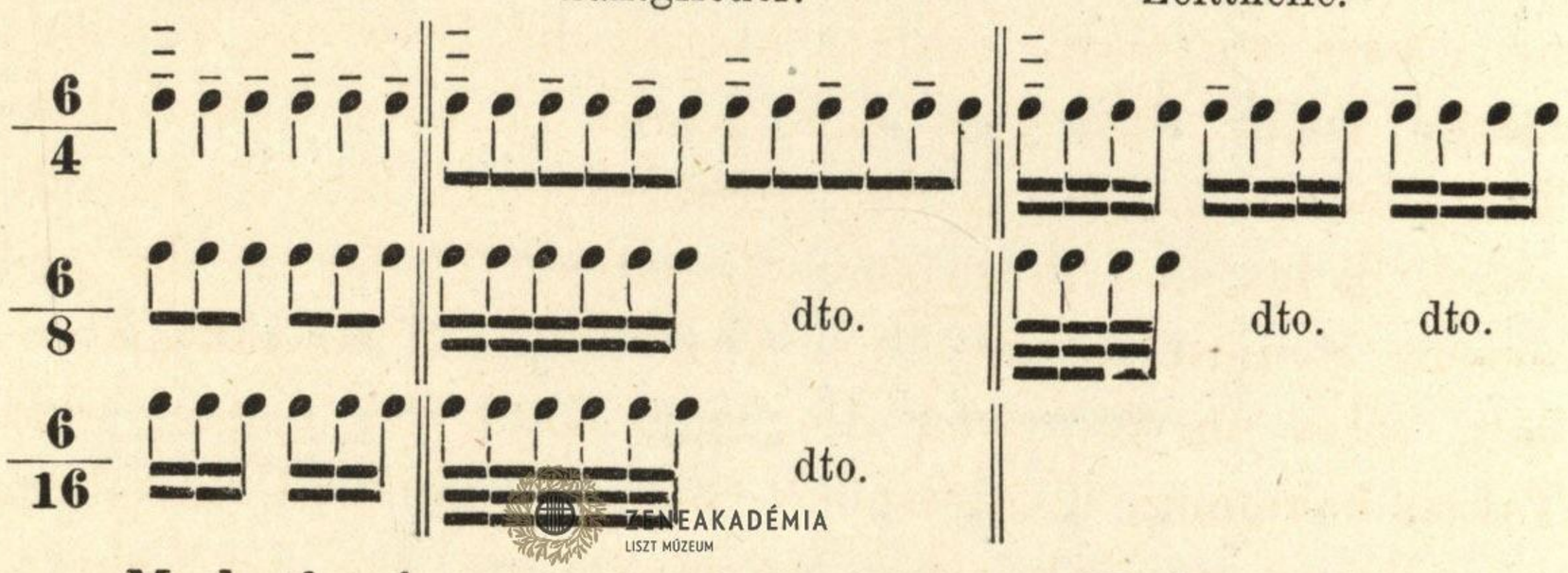
Einfache ungerade Taktarten:



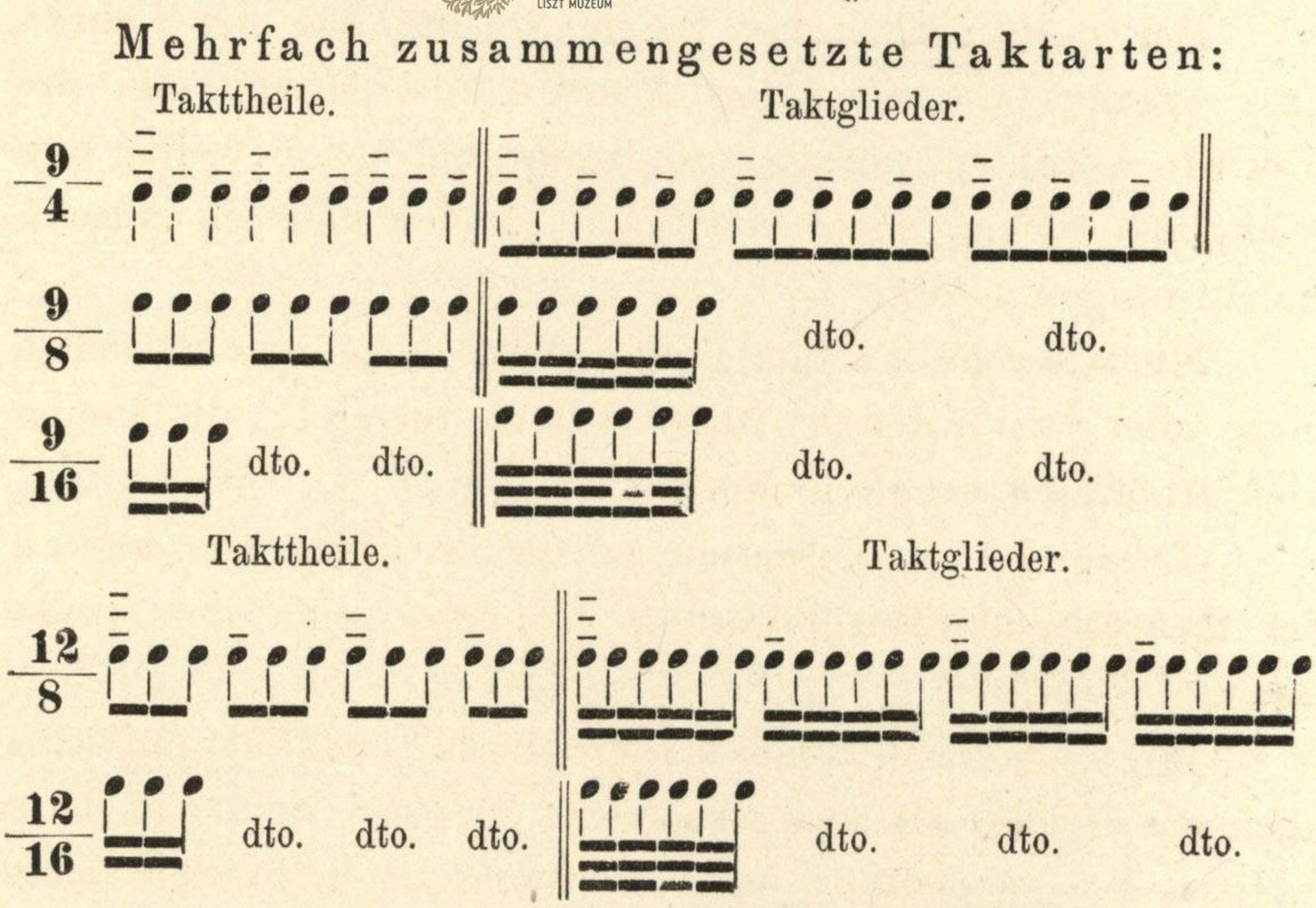
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zusammengesetzte Taktarten:





Mehrfach zusammengesetzte Taktarten:



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ist dies geschehen, so kann der Schüler auf die Entstehung der Taktordnung durch die Accentuation erinnert und ihm gesagt werden, dass diese Accentuation auch auf die Takttheile, Taktglieder, Zeittheile und Zeittheilchen ausgedehnt, und die Accentuation in 4 Grade eingetheilt wird, deren stärkste Betonung mit ≡ Strichen, der schwächste, d. h. der unaccentuirte Ton ohne alle Bezeichnung bleibt.

Der Lehrer lasse nun diese bereits aufgeschriebenen Takttheile, Taktglieder u. s. w. in den verschiedenen Taktarten nach der hier angebenen Art mit den Accentzeichen versehen, erkläre überall die Betonung und bemerke noch, dass sich der Accent in allen Takttheilen, Taktgliedern u. s. w., in den verschiedenen Taktarten überall gleich bleibt, und in zusammengesetzten Taktarten der gewesene Haupttheil um einen Grad weniger Schallkraft erhält, (also nur =) weil die volle Kraft der Anfang des Taktes bekommt, und lasse das Ganze ins Reinheft schreiben.

Bei dem praktischen Spiele trachte nun der Lehrer, dass anfangs die stärksten Accente (die Haupttheile des Taktes) beachtet werden, und gehe bei schon weiter entwickeltem Spiele nach und nach zu den anderen Accent-Schattirungen über.

Musikalische Talente finden diese Accentuation selbst, nicht aber jene, denen dieses Talent mangelt, die immer eine Anleitung erhalten müssen.

(Diese Art Accentuation entspricht nicht nur logisch der theoretischen Durchführung, sondern auch dem praktischen Spiel.)

Wie schon an einer andern Stelle erwähnt, so wird auch die Triole, als eine besondere Spielart, immer in ihrer ersten Note accentuirt, was sich auch auf die Sextole überträgt. (Man sehe theoretischer Theil, Seite 41.)

Ist diese Accentuation ins Reinheft eingeschrieben, während welcher Zeit die 1. Uebung und das 1. Thema begonnen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

werden kann, so gehe der Lehrer auf das Tempo über und sage, dass die Theile des Taktes (Takttheile), sowol in schnellerer als langsamerer Folge aufeinander folgen können, dass man den Grad der Schnelligkeit, mit der sich diese Takttheile bewegen, Tempo heisst, ferner, dass man das Tempo gewöhnlich mit italienischen*) Worten, die gleich im Anfange des Stückes, oder, wenn das Tempo geändert werden soll, auch inmitten desselben geschrieben werden, bezeichnet.

Der Lehrer zeige dem Schüler die Tempobezeichnungen in der Tabelle 5 (der 4. Abth. vorangedruckt) sage, dass beim zwei, drei und vier Vierteltakt sich das Tempo auf die Viertelnoten, beim $^{6}/_{4}$, $^{6}/_{8}$, $^{9}/_{4}$, $^{9}/_{8}$, $^{12}/_{8}$ Takt sich aber auf drei Achtel, die man sich zusammen als ein Ganzes, als eine punktirte Note denkt, bezieht, und gebe dem Schüler dadurch einen Begriff von der Schnelligkeit der Tempo, dass er mittelst Handschlag auf dem Klavier annähernd die Bewegung des Adagio, Andante, Allegro, Presto, bei Viertel- und Achtelakten angibt.

Bei dieser Gelegenheit kann der Schüler auch mit dem Taktgeben (man sehe theoretischer Theil Seite 85) bekannt gemacht werden.

Der Lehrer lasse die Tempobezeichnungen auswendig lernen, was auch nach und nach mit den anderen italienischen Wörtern, die sich theils auf das Tempo, theils auf den Vortrag beziehen, geschehen muss, denn, obgleich die volle Wirkung der letzteren erst bei vorgeschrittenem, schon entwickeltem Spiele und beim geistigen Vortrage zur Geltung kommt, so verlangt doch schon hier der mechanische Vortrag und das Erlernen aller dieser Bezeichnungen die volle Berücksichtigung derselben.

---

*) Ich bitte die Anmerkung Seite 76 des theoretischen Theiles zu lesen und füge noch hinzu, wann doch wol die Herren deutschen Komponisten auf den Titelblättern ihrer Kompositionen die deutsche Sprache achten lernen werden?

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mit dem Malzel'schen Metronom kann der Schüler erst dann vertraut gemacht werden, wenn sich beim Spiele die Gelegenheit darzu darbietet.

Der eigentliche Inhalt des §. 37 ist die Begleitung der Tonleiter mit Grundbässen und Akkorden.

Nachdem der Lehrer den c-dur-Dreiklang an die Tafel geschrieben, kann er dem Schüler sagen, dass dieser Dreiklang jeden der 3 Töne, c, e, g, die er in sich schliesst, wenn dieselben als Melodietöne vorkommen, als Grundlage, als Begleitungsakkord dienen kann, was auch bei allen übrigen Akkorden der Fall ist.

Nachdem mehrere Beispiele mit anderen Akkorden, wie Notenbeispiel Nr. 92 des theor. Theiles, Seite 85, aufgeschrieben und erörtert wurden, schreibe der Lehrer die c-dur-Tonleiter im Violinschlüssel an die Tafel und zwar zwischen jeder Note einen Taktstrich (auch für den Bassschlüssel), nummerire die Töne und frage, welche Töne aus dieser Tonleiter mit dem c-dur-Dreiklang begleitet werden könnten. Trifft der Schüler die Stufen 1, 3, 5, 8, so werden gleich die Basstöne c unter jeder dieser Stufen im Bassschlüssel aufgeschrieben, wobei noch bemerkt werden muss, dass jeder Basston der Grundton von einem darüberzuschreibenden leitereigenen Dreiklang ist. Bei der Aufsuchung der übrigen Basstöne kann in Erinnerung gebracht werden, dass die Dreiklänge der 1., 4., 5. Stufe in jeder Tonart die Hauptakkorde sind, welche hier bei der Harmonisirung (mit Akkorden begleitet) der Tonleiter besonders berücksichtigt werden müssen.

Ist der Bass, wie ihn das Notenspiel Nr. 93 enthält, gefunden (jeden andern lasse der Lehrer für jetzt nicht zu), so kann noch bemerkt werden, dass die Tonleiter den Sopran, die Basstöne aber den Bass bilden, und dass Alt und Tenor noch dazu zu schreiben sind, welche fehlende Töne der Akkord des Basstones bestimmt. Weiter muss in Erinnerung gebracht werden, dass der Leiteton

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nicht verdoppelt werden darf. (Für jetzt wenigstens und in dieser aufwärtssteigenden Tonfortschreitung.)

Ist die Tonleiter mit Akkorden begleitet (man sehe Notenbeispiel Nr. 94), so muss auf die falsche Quinten- und Oktavenfortschreitung, von der 6. zur 7. Stufe, aufmerksam gemacht, und dieselbe durch die Gegenbewegung (Nr. 95) verbessert werden.

Nach diesem Muster lasse der Lehrer nun alle dur-Tonleitern schreiben und (wenn möglich) auswendig spielen.

Auf eine ähnliche Weise werden die dur-Tonleitern abwärts und auch die moll-Tonleitern harmonisirt. (Man sehe die Notenbeispiele 96, 97.) Die auf Seite 88 des theor. Theiles stehenden anderen Bemerkungen sind zu beachten.

Der §. 38, „Die Verzierungen," sind bereits besprochen und können vorgenommen werden, wenn in der 6. Abth. das praktische Spiel begonnen wird. Wird der Schüler aber mit dem Harmonisiren der Tonleitern (und deren Spiel) früher als mit den beiden 5. Abtheilungen fertig, so kann schon dort zum §. 39 übergegangen werden.

Die Erlernung der Akkordverbindungen von 1, 6, 4, 5 und 1, 6, 4, 2, 5, 1 in §. 39, werden dem Schüler in Schrift und Spiel wenig Schwierigkeiten verursachen.

Bei den Kadenzen in moll, wo der verminderte Dreiklang das erstemal in Anwendung kommt, kann auch der Schüler mit dem Wesen und der Wirkung desselben näher bekannt gemacht werden. Es muss in Erinnerung gebracht werden, dass die kleine Quint eine Dissonanz ist (man sehe Seite 53 des theor. Theiles), und dass der verminderte Dreiklang, der diese kleine Quint enthält, ein dissonirender (nicht befriedigender) Akkord heisst. (Man sehe Seite 54 des theor. Theiles.)

Ferner muss dem Schüler gesagt werden, dass nach diesem nichtbefriedigenden ein befriedigender (konsonirender Dreiklang, dur- oder moll-) Akkord folgen muss, dass der Ton, der nicht befriedigt, die kleine Quint ist, die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

im nächsten Akkord einen halben oder einen ganzen Ton nach abwärts geht, dass man dieses Abwärtsgehen der Dissonanz die Auflösung des dissonirenden Akkordes oder der Dissonanz heisst, und dass wegen dieser bestimmten Fortschreitung die Dissonanz (hier die kleine Quint) nicht verdoppelt, d. h. in ein- und demselben Akkord nicht zweimal erscheinen darf, welche Nichtverdopplung sich auch auf den Grundton des Akkordes, wenn er Leiteton ist, und als solcher dann eine bestimmte Fortschreitung hat, ausdehnt.

Ferner muss gesagt werden, dass kein Tonstück mit einem dissonirenden Akkord schliessen darf.

Alle diese zum Wesen des verminderten Dreiklanges gehörigen Einzelheiten muss der Schüler früher genau wissen und verstehen, ehe er an die Ausführung desselben schreiten kann.*)

Bei der Anwendung des verminderten Dreiklanges in den Cadenzen und später auch in den zu harmonisirenden gegebenen Bässen und Melodien muss die kleine Quint, wenn sie in der Ober- oder Unterstimme (Diskant oder Bass) liegt, stets nach abwärts gehen, was aber, wenn sich dieselbe in den Mittelstimmen befindet, nicht immer der Fall

---

*) Nach der Wirkung gibt es nur eine Gattung von Dissonanzen, weil keine befriedigt, nach der Fortschreitung aber zwei, nämlich a) Dissonanzen, wie sie in den aus Tonleitern gebildeten dissonirenden Akkorden, als: verminderten, übermässigen Dreiklängen, Septimen- und Nonen-Akkorden und deren Umkehrungen enthalten sind, und die auch alle, mit Ausnahme des übermässigen Dreiklanges, dessen Quint aufwärts schreitet, eine gleiche Fortschreitung (nach abwärts) haben. b) Dissonanzen, die als Vorhalte, Durchgangstöne u. s. w. in Akkorden vorkommen, und die entweder nach auf- oder abwärts fortschreiten können. Da die praktische Anwendung der letzteren in die Kompositionslehre gehört, wo auch erst der Unterschied der Fortschreitung mit dem Wesen derselben aufgedeckt zu werden braucht, (ich sage absichtlich praktische Anwendung, weil das theoretische Erkennen auch hier vorkommt) ich die Harmonie von der Kompositionslehre aber scharf geschieden habe, so entfällt hier von der zweiten Gattung Dissonanzen die weitere Definition und Ausführung und beschränkt sich dieses Buch blos auf die Erkenntniss derselben.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zu sein braucht, wo sie ausnahmsweise auch aufwärts schreiten kann, wenn es für die Akkordfolge vortheilhaft ist, was auch für den Leiteton gesagt ist, der, in den Mittelstimmen liegend, auch abwärts gehen kann, wenn es im Interesse des nächsten Akkordes liegt. Da beim Leiteton aber auch Fälle vorkommen, wo derselbe, in den äussern Stimmen liegend, nach abwärts geht, wie bei den abwärts gehenden harmonisirten Tonleitern, so kann die Fortschreitung desselben nach aufwärts und die Nichtverdopplung nicht immer aufrecht erhalten werden, und muss in späteren Fällen diese Fortschreitung ganz dem musikalischen Gefühle des Spielers, wenn er eines hat, überlassen bleiben, ob derselbe auf- oder abwärts fortzuschreiten habe.

Da der Schüler bei den Cadenzen einen gegebenen Bass, bei den harmonisirten Tonleitern einen Diskant harmonisirt hat, so schreibe der Lehrer zur Fortsetzung und Erweiterung dieses Harmonisirens theils Bässe, theils Oberstimmen auf und lasse dazu die passenden Akkorde suchen.

Muster, wie dies anzufangen ist, befinden sich in den Notenbeispielen Nr. 116—121 und im Anhange A des theoretischen Werkes.

Hat der Lehrer einen Bass gegeben, der aber immer mit einem Ganzschluss, d. i. mit dem Dreiklang der 5. und 1. Stufe der betreffenden Tonart enden muss, so muss erst die Oberstimme allein dazu gesucht werden. Z. B. enthält der Bass ein c, so ist damit gesagt, dass die oberen Stimmen (Tenor, Alt und Sopran) den c-Dreiklang erhalten müssen, wovon die Oberstimme entweder c, e oder g bekommen kann. Ist der nächste Basston g, so erhalten die Oberstimmen den g-Dreiklang, wovon der Sopran immer einen der vorhergegangenen Note nahe oder nächststehenden Ton zu wählen hat, damit nicht grosse Sprünge in den Stimmen stattfinden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bei diesem Nebeneinanderstellen der Soprantöne ist vor Allem darauf zu sehen, dass die Oberstimme mit dem Bass nicht in verbotenen Quinten und Oktaven fortschreitet. Dieses ist auch der Grund, warum die Oberstimme erst allein gesucht wird, um eine leichtere Uebersicht wegen der falschen Fortschreitungen zu haben. Besonders vorsichtig sind dort die Stimmen zu setzen, wo der Bass um eine Tonstufe steigt oder fällt, weil da gewöhnlich die falschen Fortschreitungen vorkommen. Die Gegenbewegung der Stimmen ist oft das einzige Mittel zur Verhütung derselben.

Ist die Oberstimme fertig geschrieben, so können die andern 2 Stimmen (Tenor und Alt) dazu gesetzt werden, und zwar anfangs in der engen Lage mit der Oberstimme, wie der erste Takt des Notenbeispieles Nr. 116 zeigt, jedoch mit steter Rücksicht, dass dieselben sowol untereinander, als auch zu den anderen Stimmen nicht in einem verbotenen Quinten- und Oktavenverhältniss stehen.

Alt und Tenor schliessen sich so eng als möglich der Oberstimme an. Später oder ausnahmsweise kann auch von der weiten Lage Gebrauch gemacht werden, wo die Töne weiter von einander entfernt stehen, wo Akkordtönestellen dazwischen leer bleiben, allein bei den ersten Versuchen, überhaupt in der ersten Zeit, möge davon Umgang genommen werden. Bei der etwaigen Anwendung der weiten Lage muss aber immer darauf Rücksicht genommen werden, dass sie spielbar ist, dass das Ganze mit beiden Händen gespielt werden kann.

Schreibt der Lehrer eine Melodie-Oberstimme, Sopran — auf, (die aber hier nicht in dem Sinne aufzufassen ist, dass sie einen vollkommenen musikalischen Gedanken, melodisch und rhitmisch geordnet, ausdrückt, sondern blos nebeneinander gestellte Töne, die einen Ganzschluss zulassen, wie die Oberstimme im Notenbeispiele Nr. 117) so muss erst der Bass, aus obigen Gründen, dazu gesucht, und

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

u. z. ein solcher Akkord dazu gewählt werden, wo der Melodieton hineingehört.

Steht z. B. in der Oberstimme ein c, so kann der Begleitungsakkord entweder c-dur, f-dur oder a-moll sein; heisst die Note h, so kann g-dur, e-moll u. s. w. genommen werden, weil diese Töne in diese Akkorde hineingehören. Eine Ausnahme macht nur die erste und die zwei letzten Noten, die an die betreffende Tonart gebunden sind.

Bei der Wahl der Akkorde ist immer auf die drei Hauptakkorde der Tonart (1., 4., 5. Stufe) ohne die Akkorde der anderen Tonstufen zu vernachlässigen, sowie noch darauf Rücksicht zu nehmen, dass zwei gleiche Melodietöne nicht mit ein- und demselben, sondern mit zwei verschiedenen Akkorden begleitet werden.

Ist der Bass fertig geschrieben, so können die Ausfüllstimmen (Alt und Tenor) auf die oben angegebene Weise dazu geschrieben werden.

Nach beendigter Arbeit schreibe der Schüler mit römischen Ziffern unterhalb jeder Bassnote die Zahl jener Tonstufe, die der betreffende Ton in der Tonleiter einnimmt.

Der Lehrer lasse die gegebenen Bässe und Melodien (auf Seite 103 des theor. Theiles) sammt den in Anhang A befindlichen harmonisiren, und gebe nöthigenfalls selbst noch andere ähnliche Aufgaben dazu.

Jeden gegebenen Bass kann der Schüler auf dreierlei Art, je nachdem er die Oberstimme von dem Grundton, Terz oder Quint anfängt, bearbeiten. Bei gegebener Oberstimme ist das nicht möglich, jedoch können da, mit Ausnahme des ersten und der zwei letzten Akkorde, andere Akkorde benützt werden.

Hat der Schüler in diesen Arbeiten schon eine ziemliche Sicherheit erlangt, so kann er angehalten werden, den gegebenen Bass oder die Oberstimme in eine andere Tonart zu übersetzen (transponiren), was ihm nicht gar zu viel Schwierigkeiten bereiten wird, wenn er weiss, die wievielte

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Tonstufe der eine oder der andere Ton in der Tonart einnimmt.

Gibt der Lehrer einen Bass in moll, so kann auf der 3. Stufe der übermässige Dreiklang eingeführt werden, wobei in Erinnerung gebracht werden muss, dass dieser Akkord zu den dissonirenden Akkorden gehört, dass der dissonirende Ton die übermässige Quinte ist, die einen halben Ton nach aufwärts aufgelöst werden muss, und nicht verdoppelt werden darf.

Ferner muss dem Schüler gesagt werden, dass die übermässige Quint unter den Akkorddissonanzen die einzige Dissonanz ist, die nicht nach abwärts fortschreitet, sondern nach aufwärts aufgelöst wird.

Bei jetzigen Aufgaben lasse der Lehrer den übermässigen Dreiklang der 3. Stufe immer den Dreiklang der 5. Stufe so voraus gehen, dass der zufällig erhöhte Ton mit der darauf erscheinenden übermässigen Quinte in ein- und derselben Stimme liegt.

Später werden sich vielfache Ausnahmen ergeben.

Bei der Harmonisirung der gegebenen Bässe hat der Lehrer darauf zu sehen, dass die Oberstimme Abwechslung in der Tonfolge bietet, dass dieselbe nicht etwa aus blos 2 oder 3 verschiedenen Tönen besteht, oder gleiche Töne oder Gruppen von 2 oder 3 gleichen Tönen sich hintereinander wiederholen, weil dies Monotonie erzeugt.

Auf in dieser Richtung gemachte Fehler, so wie auf verbotene Octaven- und Quinten-Fortschreitungen ist der Schüler, wenn er dieselben nicht selbst sieht, aufmerksam zu machen, jedoch so, dass ihm der Fehler nicht gleich, sondern erst nach vergeblichem Suchen gesagt wird.

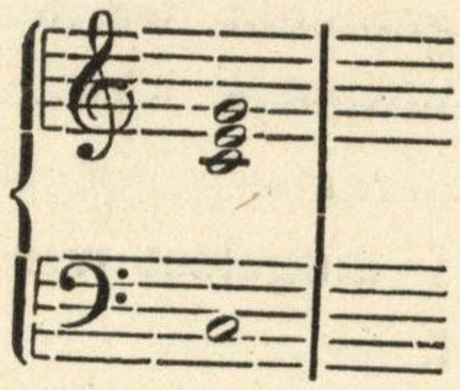
Alle diese harmonisirten Aufgaben sind (so wie die andere Theorie) in ein Reinheft zu schreiben, und einigemale am Klaviere durchzuspielen.

Zu §. 40 der „Umkehrung der Intervalle“ schreibe der Lehrer einige Intervalle an die Tafel, und setze dann

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die untere Stimme um 8 Töne höher hinauf, um die Umkehrung praktisch zu zeigen.

Bei der Erklärung der Umkehrungen der Dreiklänge (§. 41) schreibe der Lehrer den c-Dreiklang so



an die Tafel und sage, dass, wenn c der Grundton heisst, das e die Terz und g die Quint bildet, (was der Schüler ohnedies schon weiss) gleichviel, ob diese ein oder zwei Oktaven höher liegen, oder ganz in der Nähe des Basses sich befinden; ferner, wenn die Terz des Dreiklanges im Basse gesetzt wird, der Akkord aber derselbe bleibt, dadurch das ganze Intervallverhältniss (zum Bass gerechnet) ein anderes wird, ebenso wenn die Quint des Dreiklanges in Bass versetzt wird. Der Lehrer schreibe nach und nach, wie er erklärt, auch die Akkorde an die Tafel. (Man sehe das Notenbeispiel Nr. 123.)

Ist dieses geschehen, so sage er, dass das Versetzen der einzelnen Akkordtöne in Bass hinunter, die Umkehrung des Dreiklanges heisst, dass das Intervallverhältniss der oberen Akkordtöne zum Basse mit Ziffern, die über den Basston gesetzt werden, angezeigt wird, und diese Ziffern die Generalbassschrift genannt werden.

Bei Akkorden mit Vorzeichnung ist darauf zu achten, dass die Bezifferung die nöthigen Kreuze und Be erhält, wenn diese nicht vielleicht schon als Hauptvorzeichnung vorhanden sind, wo die Ziffern dann nur die Nebenvorzeichnung erhalten.

Auf ähnliche Weise erkläre er nach und nach den ganzen §. 41, und lasse die Umkehrungen alle mit Bezifferung zu Papier bringen. Sehr ist darauf zu achten, dass der Schüler die Umkehrungen nicht mit den Lagen verwechsle,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

weil bei den Lagen die obere Stimme, bei den Umkehrungen aber der Bass verändert wird.

Der §. 42 wird erlernt, wie er im theor. Theil enthalten ist. Bei der Figuration kann der Schüler auch angehalten werden, seine eigene anzuwenden, erst an die Tafel zu schreiben und dann auswendig zu spielen.

Ist eine Tonleiter des §. 43 harmonisirt, so muss sie gleich gespielt und vielleicht als Aufgabe zum Auswendiglernen gegeben werden. Es versteht sich von selbst, dass immer erst die Tonleiter mit der Bezifferung aufgeschrieben wird, ehe die Akkorde dazu gesetzt werden.

Recht vielseitige Uebung kann der Schüler durch die Harmonisirung von gegebenen Melodien und Bässen erlangen, die er alle ins Reinheft schreiben und einigemale am Klaviere aufmerksam spielen muss.

Nach den vorausgegangenen Figurationsübungen wird die Anwendung der Akkordzerlegungen durch 2 Oktaven (§. 44) dem Schüler wenig Schwierigkeiten verursachen. Wegen der Einfachheit in der Ausführung der Figuration ist es gut, wenn die Akkordgrundlage immer aus gleichem Notenwerth besteht. Zu Figurationsübungen in den verschiedenen Tonarten kann sowohl die in §. 44 angewendete, als auch eine andere Akkordgrundlage gewählt werden. Der Schüler schreibe oder bestimme immer erst die Akkordgrundlage, ehe er die Figuration dazu schreibt, und verhalte sich nach den in §. 31 und §. 44 gegebenen Andeutungen.

Der §. 45 enthält die Auflösung des Dominant-Septimen-Akkordes, von welcher dasselbe gilt, was bereits über die Behandlung des verminderten Dreiklanges gesagt wurde, nur dass bei den Septimen-Akkorden in Bezug auf Fortschreitung der Dissonanz auch in den Mittelstimmen keine Ausnahme stattfindet.

Bei der Auflösung des Septimen-Akkordes lasse der Lehrer die Fortschreitung der Dissonanz und des Leitetones immer durch einen Strich bezeichnen; es ist dies

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ein Zeichen, dass der Schüler beide Töne genau versteht. Dasselbe muss bei den später zu erlernenden Nebenseptimen-Akkorden geschehen.

Die Auflösungen der Septimenakkorde lasse der Lehrer oftmals spielen, damit sich der Klang und die Fortschreitung der Dissonanz dem Gedächtniss recht einprägt.

Der Quartenzirkel mit eingeschobenen Septimen-Akkorden wird ausgeführt, wie er in §. 46 beginnt. Der Schüler schreibe erst den Bass vollständig auf, beziffere denselben (NB. zu den Ziffern müssen die etwa nothwendigen Versetzungszeichen gesetzt werden) und schreibe dann die Akkorde in der Weise darüber, wie sie §. 46 enthält.

Sehr gutes Durchspielen dieses Quartenzirkels (wenn möglich auswendig) ist zu empfehlen.

Der §. 47 enthält die Umkehrungen des Dominant-Septimen-Akkordes, (man sehe die Umkehrungen der Dreiklänge §. 41) wo der Schüler bei jeder genau wissen muss, welches Intervall oder welcher Ton die Dissonanz ist, dass auch die Behandlung als solche eine richtige sein kann. Desshalb frage der Lehrer öfters, wo im Quint, Sext-, im Terz-, Quart- und Secund-Akkord die Dissonanzen sind, und als welche Intervalle sie da erscheinen. Besonders hier ist es nothwendig, dass die Fortschreitung der Dissonanz und des Leitetons mit einem Strich bezeichnet werde, weil das Erkennen derselben schwieriger ist. (Notenbeispiel Nr. 135.)

Diese Bezeichnung der Fortschreitung der Dissonanzen und Leitetöne muss auch bei den jetzt folgenden Harmonisirungen stattfinden.

Der §. 48, der bedeutende Schwierigkeiten in der Bearbeitung enthält, wird nur dann etwas leichter erscheinen, wenn der §. 46 sehr gut eingeübt wurde.

Dasselbe ist von dem §. 49 zu sagen, der nur dann weniger Schwierigkeiten bietet, wenn die §. 46 und 48, die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sich wieder auf den §. 28 und 32 gründen, sehr gut einstudirt sind.

Immer muss erst der Bass mit der nöthigen Bezifferung vollständig ausgeschrieben werden, ehe man die Akkorde dazu setzt. Dass bei dieser Bearbeitung ein Akkord nur vier, der andere fünf Töne erhält, ist von keiner Bedeutung.

Talentvolle Schüler können angehalten werden, diese Akkordübungen auswendig zu spielen, während Schwächere sich der Noten bedienen müssen.

Der §. 50 bringt die auf den verschiedenen Stufen der Tonleiter befindlichen Nebenseptimenakkorde. (Zum Unterschiede von dem Dominant-Septimen-Akkord so genannt.)

Der Lehrer schreibe die c-dur und a-moll Tonleiter an die Tafel und bilde auf jedem Ton einen Septimen-Akkord, spiele diese und mache auf den mehr oder minder guten Klang jedes einzelnen aufmerksam. Weiter bemerke er, dass diese Nebenseptimenakkorde nicht nur einer Auflösung, wie die Dominant-Septimen-Akkorde, sondern wegen ihren herben Klang auch einer Vorbereitung bedürfen, die darin besteht, dass der dissonirende Ton in derselben Stimme in dem vorhergehenden Akkord schon verhanden war.

Die Auflösung ist dieselbe, wie bei den Dom.-Sept.-Akkord: d. h. die Septime geht eine halbe oder ganze Tonstufe, je nach Bedürfniss, abwärts, und werden die Umkehrungen gerade so behandelt, wie die des Dom.-Sept.-Akkordes.

Zur Uebung lasse der Lehrer einige solche Nebenseptimenakkorde in verschiedenen Tonarten aufschreiben und auflösen. Dasselbe mit den Umkehrungen.

Die Notenbeispiele Nr. 146 und 147 können als Uebung, wenn die betreffende Erklärung vorangegangen ist, in andere Tonarten übersetzt werden.

Die Nonenakkorde werden erklärt, wie sie der §. 51 enthält, und die Notenbeispiele Nr. 148 und 149 in alle Tonarten transponirt und gespielt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In §. 52 werden die Tonleitern mit verschiedenen Akkorden begleitet, wobei sich talentvolle Schüler nicht an die Akkordfolge der Notenbeispiele Nr. 151 und 152 zu binden brauchen, sondern auch andere taugliche dazu wählen können.

Diese harmonisirten Tonleitern müssen in alle Tonarten gearbeitet und dann am Klaviere recht fleissig gespielt werden.

Nach diesen Tonleitern können recht viele Melodien und Bässe zu Harmonisirungen gegeben werden, was so lange fortzusetzen ist, bis der Schüler eine vollkommene Sicherheit im Ausarbeiten erlangt hat.

Der §. 53 enthält die harmonische Progression, die nicht nur als Akkordverbindung sehr nützlich, sondern als mechanische Grundlage für die freie Akkordverbindung, indem sie alle leitereigenen Akkordverbindungen enthält, von besonderem Wert ist.

Der Lehrer lasse die Beispiele des §. 53 in alle dur-Tonarten übertragen, wo der Schüler erst den progressiv fortschreitenden Bass aufschreibt, und dann die Akkorde in progressiver Richtung dazusetzt.

Der Schüler ist hier aufmerksam zu machen, dass die Begleitungsakkorde ebenfalls eine gleiche Fortschreitung mit dem Basse einhalten müssen, dass das Steigen und Fallen des ersten Motives durch die ganze Progression durchzuführen ist.

Ist der §. 53 auf eine befriedigende Weise erlernt, so kann schriftlich und praktisch der Versuch gemacht werden, selbst leitereigene Akkordverbindungen zusammenzustellen.

Die Rathschläge des §. 54 sind dabei zu beachten!

Die Verdopplung des Leitetones darf ausser der Progression nicht vorkommen, ausser der Satz ist mehr als einstimmig.

Dasselbe gilt von den Dissonanzen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der Schüler versuche sich anfangs nur in einfachen Akkorden und in Tonarten mit wenig Vorzeichnung, gehe aber nach und nach zu schweren über, bis er in allen eine ziemliche Fertigkeit erlangt hat. Die Notenbeispiele Nr. 175 bis 177 geben einen Fingerzeig, wie ungefähr die Akkordverbindungen — dieses freie Improvisiren in Akkorden — ausgeführt werden soll.

Bei diesen Versuchen wird von Seite des Lehrers vieles Aufmerksammachen und guten Rath zu ertheilen nothwendig sein. Besonders ist auf richtige Behandlung der Dissonanzen und gutklingende Akkordverbindung zu sehen. Auch lasse sich der Lehrer solche Akkordverbindungen als schriftliche Aufgabe bringen, die dann zu verbessern und zu spielen sind.

Nachdem die §. 55 und 56 erlernt sind (der letztere eine Uebung durch mehrere Tonarten), kann zu dem nächsten, der die Modulation enthält, übergegangen werden.

Dieselbe gehört, trotzdem sie hier nur in ihrer Einfachheit auftritt, doch zur schweren Theorie. Sie braucht viel Uebung, geschriebene und gespielte, genaue Kenntniss der Akkorde und deren Behandlung und viel Nachdenken.

Dafür ist dieser Gegenstand auch sehr lohnend, der enge Rahmen einer Tonart wird verlassen, neue Tonarten verbinden sich und geben der Akkordfolge neues Leben, neuen Reiz.

Das Wichtigste bei diesen Modulationen ist für jetzt, dass nur Akkorde aufeinanderfolgen, die wenigstens einen Verbindungston enthalten, oder, wenn dies nicht der Fall, leitereigen zu einander stehen, weil solche Akkordfolgen weniger hart klingen. Ferner müssen die Schlussakkorde einen Ganzschluss bilden, und der Akkord auf der 5. Stufe ein Septimen-Akkord sein, weil dieser die Tonart am sichersten kennzeichnet.

Das Notenbeispiel Nr. 178 lasse der Lehrer unter seiner Beihilfe an der Tafel (oder Papier) ausarbeiten, dann

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

spielen, und wenn dies geschehen, von einer anderen Tonart aus, in andere Tonarten übergehen.

Der Lehrer verfahre dabei wie folgt: Er bestimme, dass z. B. aus c nach a-dur ganz kurz modulirt werde. Er schreibe nun dann den c-Dreiklang und die zwei Schlussakkorde (Septimen-Akkord auf e und a-dur-Dreiklang, man sehe im Notenbeispiel Nr. 178 ganz unten) hin, und sage, dass da die zwei ersten Akkorde einen Verbindungston haben (das e), die Modulation auch ohne Vermittlungsakkord vollkommen ist.

Soll aber diese Modulation aus mehreren Akkorden bestehen, so müssen zwischen dem ersten und zweiten noch Akkorde eingeschaltet werden, aber nur solche, die auf das Ziel lossteuern, sich aber nicht davon entfernen. Z. B. wenn hier bei dieser Modulation nach dem c-Dreiklang der g-moll Dreiklang folgen würde, so hiesse dies sich vom Ziele entfernen, weil g-moll statt in die Kreuz- in die Be-Tonarten hinüberzieht. Besser schon ist d-moll, weil dieses wenigstens schon nach a-moll gehört. Kann die Modulation aber von längerer Dauer sein, so können auch verschiedene Akkorde, die nicht gleich zum Ziele führen, gewählt werden.

Ist in diesem Moduliren einige Sicherheit erlangt, so kann der Schüler dasselbe allein bearbeiten und endlich auswendig spielen.

Bei geübteren, denkenden Schülern kann auch der Versuch gemacht werden, dieselben aus dem Stegreif, d. h. ohne Vorbereitung moduliren zu lassen.

Der §. 58 braucht sehr eingehende Erklärungen bei den enharmonischen Verwechslungen. Der Schüler muss genau verstehen, zu welcher Tonart ein- oder der andere enharmonisch verwechselte verm. Septimenakkord gehört, wenn er ihn richtig behandeln soll. Die Auflösung ist dieselbe, wie bei den übrigen Dissonanzen, d. h. die Septime geht nach abwärts. Da dieser verm. Septimen-Akkord über-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dies in seinem Grundton den Leiteton enthält, so hat auch dieser eine bestimmte Fortschreitung. (Nach aufwärts.)

Bei der Erklärung der enharmonischen Verwechslung schreibe der Lehrer z. B. den verminderten Septimenakkord a, c, es, fis an die Tafel, und sage: Wenn a als siebente Tonstufe (denn auf dieser Stufe in moll wird er gebaut), betrachtet wird, so gehört dieser Akkord zu welcher Tonart? (Zu hes.) Da aber hes-moll kein fis hat, wie muss dieser Ton dann heissen? (ges) und der ganze Akkord? (a, c, es, ges.) Welcher Ton ist da Dissonanz und wer der Leiteton? (ges, a.) Jetzt kann dieser Akkord aufgelöst werden.

Wenn aber c als siebente Tonstufe betrachtet wird, wohin gehört dann der Akkord? (Zu des-moll.) Wie heisst die enharmonische Verwechslung von des-moll? (cis-moll.) Wie heisst in cis-moll die siebente Tonstufe? (his.) Da in cis-moll weder es, ges noch c vorkommt, wie müssen diese Töne benannt werden? (a, his, dis, fis.) Welcher ist in diesem Akkord Leiteton? Welcher Septime? und wie wird er aufgelöst? Auf diese Art muss diese enharmonische Verwechslung erklärt und behandelt werden.

Da diese enharmonische Verwechslung ziemlich schwer ist, so möchte ich rathen, dieselbe nur mit denkenden Schülern durchzunehmen, da schwachköpfige ohnedies daraus keinen Nutzen ziehen können.

Durch diese enharmonische Verwechslung des verminderten Septimen-Akkordes kann schnell auch in die entferntesten Tonarten modulirt werden, ja, derselbe ist in seiner Tonartbestimmung so unbestimmt, dass er in dur und moll auf jeder diatonischen, ja sogar chromatischen Tonstufe auftreten kann. Der Schüler benütze ihn bei seinen ferneren Modulationen auch in dieser Weise, jedoch nicht immer, weil dadurch Monotonie entstehen würde. Manchmal angewendet, ist er von guter Wirkung, immer wirkt er kleinlich, ärmlich, ängstlich.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Noch schwerer ist die Behandlung der enharmonisch verwechselten verminderten und übermässigen Dreiklänge und Dominant-Septimen-Akkorde (Notenbeispiel Nr. 184), die nur mit sehr talentirten Köpfen vorgenommen werden darf. Bei der Fortschreitung dieser enharmonisch verwechselten Töne (enharmonisch verwechselt sind sie dann, wenn sie anders heissen, als die Hauptvorzeichbestimmt) ist die dort gegebene Bemerkung: dass die Töne, die bei der enharmonischen Verwechslung Kreuze erhielten, ein Streben nach aufwärts, die Be bekamen, ein Streben nach abwärts haben, von besonderer Wichtigkeit, weil darin die Auflösungsrichtung liegt.

Alle diese Arbeiten müssen erst schriftlich gemacht werden, ehe sie der Schüler spielt.

Der Querstand, der gegen Ende des §. 58 vorkommt, wird erklärt, wie er dort steht. Obwohl derselbe in der praktischen Musik häufig vorkommt, so muss er doch bei den Aufgabenarbeiten vermieden werden.

Sehr überraschende Modulationen bietet die Harmonisirung der chromatischen Tonleiter, §. 59. Der Lehrer lasse dieselbe entweder mit den dort angegebenen Akkorden oder auch mit anderen begleiten, dieselbe erst schreiben, dann spielen.

Die Notenbeispiele der §§. 60—64 sind an die Tafel zu schreiben, eingehend zu besprechen und dann zu spielen. Als eine weitere Uebung im Erkennen der Vorhalte u. s. w. können die Sonaten dienen, wo dieselben häufig vorkommen.

Die in §. 65 zur Erklärung kommenden Mischakkorde können auch in andere Tonarten transponirt werden. Die darin erhöhten oder erniedrigten Töne, dürfen als besonders dissonirend nicht verdoppelt werden, was auch von den gewöhnlichen Dissonanzen dieser Akkorde gesagt ist, mit Ausnahme von Akkordverdopplungen.

Diese Mischakkorde zu Modulationen verwenden, möchte ich nur Kompositionstalenten rathen, da bei der Enstehung

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und Behandlung derselben das Kompositionstalent den Ausschlag gibt.

Als Uebung können jetzt vom Lehrer modulirende Bässe oder Melodien (die ersteren beziffert) gegeben werden, oder der Schüler kann sich auch selbst Bässe schreiben, die er dann harmonisirt.

Das letztere bedeutet schon das schriftliche Fantasiren, da der Schüler schon ohne Hilfe und gegebener Vorlage sich in freien Akkordverbindungen ergehen kann. Ist in diesen Modulationsübungen schon ziemliche Sicherheit erreicht, so kann auch das Moduliren auf dem Klaviere ohne jede schriftliche Vorlage versucht werden. Anfangs natürlich in den kleinsten Verhältnissen, einfachsten Tonarten und mit den leichtesten Mitteln, wobei die drei am Ende des §. 66 befindlichen Punkte besonders zu berücksichtigen sind.

Beim Spiel der Sonaten, Stücke u. s. w. kann der Schüler öfter gefragt werden, nach welcher Tonart hin die Modulation sich bewege, welche Akkorde dazu verwendet wurden u. s. w.

Nachdem der Lehrer die Erklärung des §. 68 vorausgeschickt und die Motive aufgeschrieben hat, so bilde er (oder lasse er bilden) daraus nach Notenbeispiel Nr. 203 und der dortigen Angabe, Gänge.

Ist die Passage, Laufer- und Bravourpassage, Satz und der Schluss des letzteren erklärt, so kann aus dem Notenbeispiele Nr. 204 die Zusammensetzung der Sätze aus Motiven und Abschnitten gefolgert werden.

Die Periode, der Vorder-, Nach- und Gegensatz können aus den Notenbeispielen Nr. 205 u. A. abgeleitet werden, wozu sich noch besonders Volkslieder, einfache Tanzweisen- oder Sonatinen eignen.

Der §. 70 soll zeigen, wie mächtig Melodie und Rhitmus vereint wirken, und wie sie, getrennt in den meisten Fällen, geradezu nichts sind.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Den §. 71 (2. Grad des Improvisirens) nehme der Lehrer nur mit Schülern vor, die gutes musikalisches Gehör haben. Er entwickle die Notenbeispiele in derselben Folge nacheinander, wie sie der §. 71 von Notenbeispiel Nr. 209—231 enthält, und sorge für deutliches Verständniss.

Es bleibt dem Lehrer überlassen, diese Beispiele noch mehr zu entwickeln, oder sich auf diese hier angegebenen, die auch genügend sind, zu beschränken.

Von Notenbeispiel Nr. 232 an, kann die Figuration die dort angegebene Ausdehnung annehmen, und vom Schüler in recht vielen Beispielen angewendet werden.

Ueber §. 72, den geistigen Vortrag, lässt sich nicht viel mehr anrathen. Das Gefühl muss vorhanden sein, wenn das Anhören gut vorgetragener Musik (Spiel und Gesang) nützen soll. Selbst Singen lernen, nützt auch, wenn Gehör und Gefühl vorhanden sind. Jedenfalls spiele der Lehrer oder lasse solche Stellen, die besonders durch Vortrag wirken sollen, oder wo der Wert und die Tiefe einzig im Vortrag liegt, gut vorspielen und nachspielen, so lange, bis entweder das ganz Richtige oder wenigstens Bessere erreicht ist.

Oefteres und vieles Anhören gut vorgetragener Musik, ist für den zu erlernenden Vortrag ein gutes Bildungsmittel. Soll dieser Bildungszweck erreicht werden, so darf das Anhören dieses Vorspielens aber nicht Unterhaltung, sondern Belehrung sein, das Gefehlte muss mit dem Besseren verglichen und korrigirt werden.

Dass die Technik des Stückes, soll der geistige Vortrag beginnen, bewältigt sein muss, versteht sich von selbst, weil ein Unterbrechen des Spieles auch den Vortrag unterbrechen würde.

Die Notenbeispiele des §. 73 schreibe der Lehrer nach vorausgegangener Erklärung an die Tafel, und sorge für das richtige Verständniss derselben dadurch, dass er z. B. im Notenbeispiel 234 auf die alleinige Haupt- und die anderen Begleitungsstimmen, in den Notenbeispielen Nr. 235

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

bis 237 aber auf die Selbstständigkeit jeder einzelnen Stimme hinweist, und die letzteren auch einzeln vorspielt.

Zur praktischen Erklärung der Rondo- und Sonatenformen kann die in neuerer Zeit erschienene Ausgabe der Werke von Haydn, Mozart, Clementi, C. M. Weber, Beethoven, bei Cotta in Stuttgart, verwendet werden. Sie hat nicht nur die Ausführung der Verzierungen, damit ja der Lehrer und Schüler nichts zu denken brauchen, nebenan geschrieben, sondern auch den Satzbau mittelst Buchstaben angedeutet. Eine Prachtausgabe für unwissende und methodische Faulenzer!

Der Schüler studire hier in §. 76 erst die Rondoformen durch und suche in den einzelnen Tonstücken nach, zu welcher Gattung das eine oder andere gehört. Dasselbe ist bei der Sonate zu beachten.

Zur Erklärung der Fuge bediene sich der Lehrer als Vorlagebeispiele einfacher Fugen von Bach oder auch anderer Komponisten. Zur Erklärung des Canons können entweder die meisterhaft gearbeiteten Canons von Klengel oder auch Clementi's aus seinem „Gradus“ benützt werden. Bei den Canons ist darauf Bedacht zu nehmen, ob die Nachahmung in der Octav, None oder in einem anderen Intervall oder auch in der Gegenbewegung geschehe.

Dass die Formenlehre sich hier bloss auf die Erklärung und das Erkennen derselben beschränkt, hat seinen Grund, wie schon an einer anderen Stelle gesagt, darin, weil dieses Werk keine Kompositionslehre, wohin die praktische Erlernung dieser Gegenstände gehört, ist.

Das figurirte Präludium, §. 80, ist eine willkürliche Erweiterung der schon bekannten Figuration. Dem Schüler steht es ganz frei, über die festgesetzte Akkordgrundlage jede beliebige längere oder kürzere, leichtere oder schwerere Figuration, ohne die Notengattungen der letzteren, der Akkordgrundlage anzupassen, ohne Takt und

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

jeden beliebigen Rhitmus anzuwenden, wie in den Notenbeispielen Nr. 243—247 zu ersehen ist.

Die Aufgaben werden erst an der Tafel oder auf dem Papiere gearbeitet und dann gespielt.

Arbeitet der Schüler mit ziemlicher Sicherheit, so kann er auch versuchen, ohne alle Vorbereitung, also auch ohne vorausbestimmte Akkordgrundlage, solche Präludien am Klavier gleich zu spielen, wobei er wieder von den einfachsten Tonarten und der leichtesten Figuration anzufragen hat.

Durch viele Uebung (sowohl unter Aufsicht des Lehrers als auch ohne dieser) und Nachdenken, mit Zuhilfenahme eines guten musikalischen Gehöres, kann es der Schüler in diesem Figuriren zu einer bedeutenden Fertigkeit bringen, obwohl dem Ganzen die eigentliche Seele, die Melodie fehlt. Allein die Gattung von Improvisiren, wo die Melodie und die Erfindungsgabe derselben in Anspruch genommen wird, gehört in die Kompositionslehre und ist dort durchzuführen, wohin ich auch die melodische Figuration und Imitation, da diese schon selbsständige Stimmenerfindungsgabe beanspruchen, verweise.

Die ganze, im theoretischen Theil enthaltene Theorie, dürfte vollständig für den 1. und 2. Band meiner Klavierschule ausreichen.

Diejenigen Schüler, die die Virtuosen-Schule studiren und Kompositionstalent haben, können während derselben die Kompositionslehre, insoferne sie wollen, studiren. Ich rathe aber, unter Aufsicht eines Lehrers, denn aus blossem Bücherstudium ist noch selten etwas Ordentliches herausgekommen, weil der Schüler immer unsicher herumtappt.

Als musikalisches Geschichtswerk, das auch der Schüler ohne Lehrer studiren kann, empfehle ich vorzüglich, wenn es dem Schüler um allumfassendes Wissen zu thun ist, das grosse Epoche machende Werk „Geschichte der Musik“ von Dr. A. W. Ambros. Kleineres Werk über Geschichte der Musik von Brendel.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ferner: Geschichte des Klavieres von Fischhoff.
Aesthetik der Tonkunst von Hand.
Aesthetik des Klavierspieles von Ad. Kullak.

Spezielle Methode zur I. Abtheilung des II. Bandes.

Allgemeines.

Wie schon an einer andern Stelle gesagt, sind mit dem 1. Bande meiner Klavierschule sämmtliche Grundspielarten in der einfachen Spielweise abgeschlossen. Diese Grundspielarten werden nun im 2. Bande in veränderter und immer schwererer Spielform, neben Etuden, Sonaten und anderen instruktiven Tonstücken sistematisch nebeneinander gestellt, weiter entwickelt und fortgeführt.

Das praktische Spiel in der Geläufigkeitsschule zerfällt in vier Gattungen von Uebungsstoff: 1) in den täglichen Studien, 2) in die Uebungen und Etuden, wie sie in den Abtheilungen aufeinanderfolgen, 3) in die instruktiven Tonstücke, die aber blos mit Titel angegeben, am Ende jeder Abtheilung in einem Verzeichniss unter der Rubrik „Sonaten und instruktive Tonstücke zum Studiren“ beigedruckt und in der Auswahl zu studiren sind, und 4. in dem Blattspiel, (Prima-vista-Spiel.)

Die täglichen Studien, die aus den wichtigsten und stets veränderten Grundspielarten bestehen, haben den Zweck, durch tägliches Ueben derselben, Geläufigkeit, ausgeglichene Tonstärke, Kraft, Ausdauer und Elasticität der Finger zu erzeugen.

Ein anderer Theil des Uebungsstoffes des 2. Bandes erweitert diese Grundspielarten, wogegen die Etuden, Sonaten und instruktiven Tonstücke neben dem Rhitmus den erlernten Uebungsstoff mischen, so dass ganz neue Spielarten und Schwierigkeiten daraus entstehen, die die jeweilige Ausbildungsstufe des Schülers umfassend ausfüllen, ergänzen und den weiteren Fortschritt vorbereiten und ermöglichen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das Blattspiel (prima vista — erstes Sehen — auf den ersten Blick) besteht darin, dass man Tonstücke, die man früher noch nicht gespielt, ohne Vorbereitung 2-, 3- auch 4mal durchspielt und dann wieder auf die Seite legt.

Der Nutzen des Blattspieles ist vielfach: nicht nur wird dadurch die schnelle Uebersicht des Ganzen, das schnelle Auffassen und Notenlesen erlernt, sondern auch nur der kann gut vom Blatt spielen, der sich mit Ausdauer darin geübt hat.

Das Blattspiel und das eigentliche Klavierstudium sind zwei verschiedene Dinge, die abgesondert von einander verschiedene Richtungen verfolgen, und doch für das gemeinsame Ziel — die Ausbildung des Spielers — wirken.

Während das Blattspiel in erster Linie das Notenlesen, den Takt vor Augen hat, ohne viel auf die vorkommenden Fehler zu achten, nimmt das eigentliche Klavierstudium mehr auf die Reinheit der Technik, auf das Ausüben der Schwierigkeiten und Gelingen des Ganzen Bedacht. Beide vereinigt, geben aber erst das vollständige Bild des durchgebildeten Klavierspielers.

Soll das Blattspiel den vollkommenen Nutzen, der damit erreicht werden soll, gewähren, so müssen folgende Punkte dabei beachtet werden:

1. Die Handstellung muss eine vollkommen geregelte, schulgemässe sein und bleiben. Es darf daher kein Herumzerren der Arme und Hände stattfinden, wenn dadurch nicht mehr Schaden als Nutzen angestiftet werden soll.

2. Die zum Blattspiel bestimmten Tonstücke dürfen dem Schüler nicht zu schwer sein, für den Anfang sogar sehr leicht, so, dass das Auge beim langsamen Spiel Alles übersehen und der Verstand alles Vorhandene verarbeiten kann. Man wähle dazu ungefähr solche Stücke, die der Schüler zwei Jahre früher hätte zum Studiren nehmen können.

3. Es dürfen beim aufmerksamen Durchspielen des Stückes nicht zu viele Fehler entstehen und hat der Schüler

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

bei dieser auch nicht stehen zu bleiben, um sie zu verbessern, sondern fort zu spielen, weil er sonst Stottern im Spiele lernen würde. Entstehen beim aufmerksamen Spiel zu viele Fehler, so muss das Stück, als zu schwer, auf die Seite gelegt werden. Einzelne schwere Stellen aber, die darin vorkommen, können entweder übersprungen oder nur mit einer Hand gespielt werden.

4. Er spiele jedes zum Blattspiel bestimmte Stück 3- auch 4mal durch, und lege es wieder bei Seite, um ein anderes zu nehmen. Dabei versteht es sich von selbst, dass beim dritten- und viertenmaligen Durchspielen immer weniger Fehler entstehen dürfen.

5. Der Schüler sehe beim Blattspiel immer nach vorwärts, damit er durch nichts überrascht werde. Dieses immer Vorwärtssehen, das aber nur so weit stattfinden darf, als die Finger mit dem Spiele nachfolgen können, muss ohne Hast und Unruhe, mit streng prüfendem Blick geschehen.

Diese 5 Punkte sind die wichtigsten beim Blattspiel.

Sehr zu statten kommt dem Schüler beim Blattspiel die Harmonielehre, durch welche so mancher in der Schnelligkeit schwer übersichtliche Akkord oder Akkordzerlegung mehr errathen als gesehen wird.

Bedeutende Schwierigkeit verursacht beim Blattspiel der Fingersatz, besonders beim erstenmal Durchspielen. Der Weitergebildete wird sich da eher zu rathen und zu helfen wissen, als der Anfänger, bei dem sich allerlei Fehler einschleichen werden. Verwendet der Letztere aber beim erstenmaligen Durchspielen volle Aufmerksamkeit, so werden diese Fehler beim Wiederholen immer weniger werden, weil der Gang, die Ton- und Tastenfolge schon bekannt sind.

Sehr zu statten werden dem Schüler für den Fingersatz die im 1. Bande durchgeführten Grundspielarten, die bereits durchgeübt sind, kommen, weil in ihnen die Grundzüge einer guten Fingersetzung und Fingersatzordnung enthalten sind.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der weniger taktfeste Spieler hat beim Blattspiel laut zu zählen oder auch mit dem Fusse leise die Takttheile zu markiren, weil dieses die Aufmerksamkeit schärft und ihn besser im Takt erhält.

Das Blattspiel kann selbstverständlich die ersten Jahre nur mehr mechanisches Herunterspielen sein, wobei jedenfalls nach und nach auch auf den mechanischen Vortrag zu sehen ist. Bei schon erlangter Fertigkeit darin, kann aber auch das Augenmerk auf Verständnis, Schönheit der Ausführung und warmer Empfindung der Komposition gerichtet werden, d. h. bei schon entwickeltem Blattspiel kann auch der geistige Vortrag in Anwendung gebracht werden.

Zum Blattspiel können alle Gattungen Musikalien, die aus Gründen nicht zum Studiren genommen werden, verwendet werden. Man lernt dadurch alle Arten Kompositionen kennen, zieht den Spielnutzen so ziemlich heraus, ohne die geistigen Nachtheile manches seichten Stückes in sich aufzunehmen.

Das am Ende einer jeden Abtheilung enthaltene Verzeichnis von instruktiven und anderen Tonstücken enthält auch viele Tonstücke, die blos zum Blattspiel verwendet werden können. Der Lehrer braucht sich aber nicht an diese und die anderen modernen Vorspielstücke allein zu binden, sondern kann nach Belieben andere neuere Erscheinungen dazu verwenden.

Das Blattspiel, das ungefähr in der Mitte der 1. Abth. des 2. Bandes beginnen kann, und durch alle Abtheilungen fortgesetzt wird, muss täglich kultivirt werden, und zwar ohne Beisein des Lehrers, der sich aber doch von Zeit zu Zeit von dem Fortschritt überzeugen, und für die richtige Wahl der Musikalien sorgen muss.

Um sich von dem Vortheil des Blattspielens zu überzeugen, stelle man zwei gleich fleissige und talentirte, auf gleicher Ausbildungsstufe stehende Schüler zusammen, von denen der Eine das Blattspiel kultivirt, der andere nicht,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und lasse sie beide gleiche Stücke spielen, die sie noch nicht gesehen haben, und man wird gleich den Unterschied zwischen Beiden hören.

Und um wie viel erleichtert das Blattspiel das eigentliche Studium! Es hilft über so manche Schwierigkeit hinweg, die ohne dasselbe nicht überwunden worden wäre. Es ist nicht zu viel behauptet, wenn ich sage: Ohne Blattspiel nur halber Fortschritt.

Sehr vortheilhaft für das Blattspiel sind die Musikalien-Leihanstalten, da sie neben einer grossen Auswahl nur geringe Kosten verursachen.

Beim vierhändigen Blattspiel wird es für den Schüler von grossem Vortheil sein, wenn er mit Jemandem spielt, der in der Technik weiter vorgeschritten ist, und mit Empfindung spielt. Dadurch kann sich der Schüler manches Gute angewöhnen, sich so manchen Vortheil und manche Anregung im Vortrag und der Ausführung aneignen.

Wegen dem „Umwerfen“ wird es gut sein, wenn der stärkere Spieler öfter einen Blick in die Partie des Anderen thut, damit er dort, wo der letztere im Treffen oder Tempo zu wanken beginnt, nachgebe, oder, wenn er glaubt, dass das Wanken und Zurückbleiben nur von einer kleinen Unachtsamkeit herrührt, den Rhitmus fester und strammer markire, damit das Ganze im Geleise bleibt.

Auch dem Schüler laut zählen lassen, hilft bei rhitmischen Schwankungen wieder auf die rechte Bahn.

Beim vierhändigen Spielen darf nicht ausser Acht gelassen werden, dass die Spieler die Partien wechseln; denn jede erfordert eine eigene Uebung.

Uebernimmt der Schüler die Second-Partie, so muss diese sich an Tonstärke ganz der melodieführenden Stimme unterordnen und dieselbe nicht übertönen.

Umgekehrt muss die Melodie immer hervortreten, an Tonstärke die blosse Begleitung immer überragen. Die Melodie ist Haupt-, die Begleitung Nebensache. Dieses

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Verhältnis muss schon durch die Tonstärke und Tongebung wahrnehmbar sein.

Die zum 4händigen Spielen bestimmten Blattspielstücke müssen besonders leicht sein, um das feste Taktspiel durchzubringen.

Wie viel der Schüler täglich „vom Blatt spielt", hängt natürlich von Umständen ab. Je mehr, desto besser. Doch müssen es für jetzt wenigstens 8 bis 10 Notenseiten sein. Da der Uebungsstoff in diesem 2. Bande an Umfang zugenommen hat, so muss von jetzt an auch mehr Zeit zum Ueben verwendet werden und zwar täglich $2\frac{1}{2}$—3 Stunden (das Blattspiel nicht dazu gerechnet.)

Wie schon oben bemerkt, besteht im 2. Band der Uebungsstoff a) aus täglichen Studien, b) aus Uebungen und Etuden, c) aus instruktiven Tonstücken und d) aus dem Blattspiel.

Dieser Stoff kann auf zwei Arten zur Uebung gebracht werden und zwar:

1. Indem der Schüler zu jeder vom Lehrer ertheilten Lektion tägliche Studien (wie die Anleitung dort gegeben), eine Uebung oder Etude nebst Theorie (wie sie die Abtheilung gerade enthält) und Sonate oder instruktives Tonstück übt.*) (Das Blattspiel ist eine Nebenaufgabe, mehr Unterhaltung.)

Diese Aufgabeneintheilung ist besonders für den Privatunterricht, wo der Schüler eine ganze Stunde für sich allein Unterricht erhält, verwendbar.

Moderne Unterhaltungsstücke, 2- oder 4händige, die der zum Dilettantismus bestimmte Schüler auch öfter spielen kann, können mitunter an die Stelle der Sonaten treten,

---

*) Wie schon bemerkt, befindet sich das Verzeichniss der „Sonaten und instruktiven Tonstücke" am Ende jeder Abtheilung, und der Lehrer hat von diesen so ziemlich sistematisch geordneten Tonstücken die passende Auswahl zu treffen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

aber nicht als Haupt-, sondern als Nebengegenstand studiert werden.*)

2. Kann dieser Uebungsstoff auch so zusammengestellt werden, dass neben täglichen Studien blos Uebungen und Etuden (und dazu die nothwendige Theorie), wie sie in der Schule nach einander folgen, geübt werden, welche Uebungen und Etuden aber öfter unterbrochen und statt dieser Sonaten oder instruktive Tonstücke studiert werden.

Diese 2. Gattung eignet sich mehr für den klassenweisen Unterricht, wo dem Schüler nicht so viel Zeit zum Vorspielen übrig bleibt. Auch muss da der Schüler, damit sich das Spiel nicht so in die Länge zieht, viel mehr Aufgaben bekommen, als bei der ersten Gattung, und diese (das wird beim klassenweisen Unterricht vorausgesetzt), immer vollkommen einstudiren, weil hier keine Zeit zum Durchüben übrig bleibt.

Dieses Princip des vielen Alleinübens, wenn der Schüler den klassenweisen Unterricht geniesst, muss vom Lehrer mit allen Mitteln aufrecht erhalten und energisch durchgeführt werden, soll etwas Tüchtiges geleistet werden.

Es bleibt dem Lehrer überlassen, zu bestimmen, wann die Uebungen und Etuden unterbrochen und dafür Sonaten und instruktive Tonstücke genommen, und welche und wie viel aus dem oben angegebenem Verzeichnis dazu bestimmt werden. Jedenfalls muss auch hier ein sistematischer Gang beobachtet nnd vielleicht dann Sonaten genommen werden, wenn dem Schüler die Etuden zu schwer werden sollten. Glaubt der Lehrer, dass durch das Sonaten-

---

* Dass diese zwei- oder vierhändigen Unterhaltungsstücke, besonders aber wenn sie zum Vorspielen gehören, sorgsam studiert werden müssen, was bei dem Vierhändigspielen jeder Spieler mit seiner Partie allein bis zum fehlerlosen Treffen auch thun muss, ist einleuchtend. Dasselbe ist von den Tonstücken, die für mehrere Klaviere geschrieben, oder mit Begleitung anderer Instrumente komponirt sind, auch gesagt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

spiel der Schüler merklich gekräftigt sei, so kann er die Etuden und Uebungen der Schule wieder fortsetzen.

Dasselbe ist zu beobachten, wenn eine Abtheilung vollendet ist. Da hat der Lehrer zu entscheiden, ob, ehe die nächste Abtheilung der Schule begonnen wird, es nothwendig sei, aus dem Verzeichniss noch mehr Instruktives zu üben oder nicht.

Für Kinder, die schwach im Taktspielen sind, wird das Sonatenspiel sehr vortheilhaft sein, da darin der Rhitmus stark vertreten ist.

Schüler, die beim klassenweisen Unterricht manchmal ein modernes Tonstück zum Vorspielen lernen wollen, können sich vom Lehrer eines bestimmen und das etwa Neue darin erklären lassen, dieses Stück aber für sich allein einstudiren, und nach Vollendung dasselbe, wenn möglich auswendig, dem Lehrer und der ganzen Klasse vorspielen. Dieses allein Einstudiren solcher Unterhaltungsstücke ist ganz gut möglich und wird dadurch auch der anderweitige Unterricht nicht gestört.

Bei seinem täglichen Ueben richte sich's der Schüler so ein, dass er zuerst immer die täglichen Studien, hernach Etuden oder Uebungen u. s. w. übe, und zwar desshalb, weil durch die ersteren das Ungelenkige am ehesten herausgespielt und dieselben auch wegen ihrer Lästigkeit die frischeste Kraft beanspruchen.

Die Eintheilung des Uebungsstoffes in die täglich verwendbare Uebungszeit kann beim Privatunterricht ungefähr, wie folgt, stattfinden: $^1/_2$ Stunde oder mehr tägliche Studien, 1 Stunde Uebungen und Etuden, und die andere Stunde Sonaten oder andere instruktive Tonstücke.

Beim klassenweisen Unterricht die gleiche Zeit an Studien, und für die andern doppelten Aufgaben als: Etuden und Uebungen oder Sonaten u. s. w. die übrige Zeit.

Wie schon bemerkt, muss der werden wollende Virtuose aber noch mehr Zeit, und darunter besonders zu den

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

täglichen Studien verwenden, damit er sein Ziel desto schneller erreiche.

Bei Schülern, die sehr schwache Geistesgaben haben, müssen die in dem 2. Bande vorkommenden, schwer auszuführenden und mit viel Nachdenken verbundenen Uebungen und Etuden weggelassen und nur die leichteren genommen, statt diesen weggelassenen aber mehr Sonaten u. s. w. geübt werden; denn Aufgaben, die der geistigen Kraft des Schülers überlegen, nützen, da dieselbe durch zu grosse Anstrengung bald erschlafft, weit weniger, als solche, wo das Denkvermögen die Schwierigkeiten ohne Ueberanstrengung bewältigen kann. Das jetzt Gesagte gilt für alle Gattungen Talente.

Gewöhnlich sind die Mittelsätze der Sonaten schwieriger, oft sogar sehr unverhältnissmässig schwieriger, als der Anfang und Schluss derselben. Solche schwere Sätze müssen ausgelassen und für später aufbehalten bleiben.

Ist das Tempo einer Sonate oder Etude dem Schüler zu schnell, so muss sie entweder ganz auf die Seite gelegt oder dasselbe etwas langsamer genommen, und erst später bei erlangter grösserer Ausbildung, weiter geübt werden.

Jene Stellen der Etuden, Uebungen und Sonaten, die schwieriger als andere sind, müssen allein, wenn nothwendig mit einer Hand, so lange geübt werden, bis sie eben so sicher gehen, wie die leichteren. Der Schüler, der noch nicht taktfest ist, hat auch jetzt noch laut zu zählen.

Von besonderer Wichtigkeit ist jetzt der Vortrag, wenn auch nur noch der mechanische. Es ist darauf zu sehen, dass jedes Staccato, Piano, Forte u. s. w. genau ausgeführt werde, dass die Anschlagbewegungen dabei immer die richtigen sind, überhaupt, dass Alles so gespielt werde, wie es sein soll.

An dieses präzise Ausführen muss der Schüler gewöhnt werden, und er wird es auch, wenn er weiss, dass es nur so und nicht anders sein darf: denn eine unrichtige und

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

unsaubere Ausführung ist in vielen Fällen nur eine Faulheit und Nachlässigkeit des Lehrers.

Sehr von Vortheil für den Schüler wird es sein, wenn der Lehrer des Vortrages wegen manchmal selbst die Sonatenaufgaben vorspielt, und zwar mit streng schulgemässer Handhaltung, Anschlag und fein nuancirter Ausführung, damit der erstere zur Nachahmung und zum Eifer aufgemuntert und veranlasst werde.

Jene Sonaten und instruktiven Tonstücke, die im Verzeichniss mit einem * versehen sind, sind zum Studium die wichtigsten.

Die Tonstücke für 2 oder 3 Klaviere, oder Duos für Klavier und ein anderes Instrument gehören besonders zu Produktionen.

Zwei Komponisten sind es vorzugsweise, die jetzt für den Unterricht von Bedeutung werden. Es ist Mozart und Clementi, denen sich nach und nach Haydn, Cramer, Beethoven u. m. A. anschliessen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Während Mozart in seinen Sonaten, obwol er auf diese Art Komposition weniger Wert legte, sie nur sehr schnell, quasi beim Weggehen eines Freundes, für diesen zum Andenken schrieb, dennoch aber in ihnen einen grossen Schatz für Geist und Unterricht hinterliess, seine volle Kraft aber in seinen Opern entwickelte, verlegte sich Clementi besonders auf das Sonaten- und Etudenschreiben, die, indem sie mit Musse und in guten Verhältnissen gearbeitet, Meisterwerke ihrer Art wurden.

Praktisches Spiel der I. Abtheilung.

Von der Theorie ist neben dem praktischen Spiele immer so viel vorzunehmen, als der Lehrer für nothwendig findet.

Wie die täglichen Studien geübt werden, ist auf Seite 3 der 1. Abtheilung des 2. Bandes und bei jeder folgenden Abtheilung unter „täglichen Studien“ angegeben.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Nützlichkeit solcher täglichen Studien ist von tüchtigen Klavierlehrern längst anerkannt, und von jeher als sehr fördernd geübt worden.

Obgleich diese täglichen Studien als Alleinstudium dem Schüler überlassen bleiben müssen, so lasse sich doch der Lehrer öfter dieselben vorspielen, um sich von dem Fortschritte und genauem Studium zu überzeugen.

Das Untersetzen des Daumens ist bekanntlich wegen der Bindung und gleichen Tonstärke der Töne schwieriger als das Uebersetzen. Desswegen werde der Schüler angehalten, bei den täglichen Studien öfter jede Hand allein und zwar die rechte Hand blos aufwärts, und die linke von dem Endton der rechten abwärts zu spielen, weil da das Daumenuntersetzen am meisten geübt wird.

Bei diesen täglichen Studien ist sowohl auf ausgeglichene Tonstärke, wie auch auf präzisen Anschlag zu sehen, wie später auch darauf, dass dieselben bald piano, crescendo, decrescendo, legato und staccato geübt werden. Das Tempo muss nach und nach forcirt werden, doch darf darunter die Reinheit und Gleichheit nicht leiden.

Die 1. und 2. Uebung der 1. Abth. (Seite 4) kann der Schüler so vertheilen, dass er, indem er gleich die Etude Nr. 3 (Seite 5) übt, zu letzteren und den folgenden Etuden immer zu jeder Lection einige Repetitionen (2 oder 3) der 1. und 2. Uebung dazunimmt, dieselben recht gut ausübt, und wenn er mit dem Ganzen fertig ist, wieder vom Anfang damit anfängt, da diese Uebungen für die Fingerausbildung so nützlich sind, dass sie nicht oft genug geübt werden können.

Bei der Etude Nr. 3 muss auf gutes Aushalten der Viertel- und Halben-Noten, sowie darauf gesehen werden, dass bei zwei zusammengebundenen Tönen der zweite kurz und schwach abgezogen und der erste accentuirt werde.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In der Etude Nr. 5 ist im 2. Theile dort, wo drei Noten (Triole) gegen zwei zu spielen kommen, auf gleiche Zeittheilung — auf der ersten und nach der zweiten Triolnote — zu achten.

Nach der Etude Nr. 5 übe der Schüler die drei mit Titel angegebenen Etuden aus C. Czerny's Geläufigkeits-Schule, op. Nr. 299. Diese trefflichen Etuden und noch andere in dieser Schule vorkommenden konnten desshalb nicht abgedruckt werden, weil sie Eigenthum der Verlagshandlungen sind.

Sind diese drei Etuden erlernt, so werden die Etuden von Nr. 6 der 1. Abth. an weiter studirt.

Nr. 8 ist in der Tonwiederholung durchgehends staccato und zwar mit ganz wenig gehobenem Hand- und Knöchelgelenk (zusammengesetzten Anschlag) auszuführen.

Die kleinen Präludien von M. Clementi, von Nr. 12 angefangen, sind nur des Kompositionswerthes, nicht aber des Instruktiven wegen aufgenommen, da sie für letzteres hier schon zu leicht sind.

Die Exercitien, wie sie in Nr. 17 beginnen, diese unvergleichlichen Meisterwerke im Tonleiterspiel, müssen mit grosser Geduld, Ausdauer und Fleiss studirt werden. Dann gewähren sie aber auch einen Nutzen, wie kein zweites Werk ähnlicher Gattung.

Kann das Tempo bei diesen Exercitien nicht überall erreicht werden, so müssen sie später noch einmal studirt werden.

Triller-Uebung Nr. 21 muss sorgfältig einstudirt werden. Der erste Takt zeigt, wie der Triller ausgeführt werden muss. Die Quintole muss ganz gleichmässig, nicht aber so gespielt werden, als wären die drei letzten Noten eine Triole.

Bei den C. Czerny'schen Etuden Nr. 6, 7 hüte sich der Schüler, dieselben zu bald in schnellem Tempo zu spielen, weil dann gewöhnlich daraus eine ganz ungleiche Tonfolge

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und Undeutlichkeit entsteht. Recht oftes, kräftiges, mit ziemlich hoch gehobenen Fingern, langsames Spiel führt schneller ans Ziel.

Das dritte Sechzehntel in der Etude Nr. 24 wird durchgehends accentuirt.

In der Etude Nr. 28 muss die Melodiestimme gut ausgehalten werden, was auch von der Begleitung, die immer etwas schwächer gespielt wird, gesagt ist, wodurch öfter eine ganz eigenthümliche verdrehte Fingersatzfolge zum Vorschein kommen wird.

Dieses präzise Aushalten der Töne sei auch von der Etude Nr. 31 gesagt.

In Uebung Nr. 32 muss die 1. Triolnote stets accentuirt werden.

In Uebung Nr. 33 kurzes Abziehen mit Handgelenk der zweiten angebundenen Note. Dasselbe bei Nr. 34. Bei Nr. 38 muss die Melodienote etwas stärker gespielt und gut ausgehalten werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Können die Hände die Oktaven gut ausspannen, so muss die 39. Uebung recht gut mit Handgelenkanschlag (in zwei Repetitionen) eingeübt werden. Die anderen Repetitionen müssen mit ganz gleicher Tongebung und kräftigem Anschlag des 5. Fingers gespielt werden.

Auf die richtige Eintheilung der Triolen und Sechzehntel in Nr. 41 muss besonders acht gegeben werden.

Der 1. Takt in Nr. 45, wo beide Hände hintereinander spielen, ist so lange zu üben, bis die Tongebung und Anschliessung beider ganz genau ausgeführt wird. Besonders ist dabei darauf zu sehen, dass kein Ton stärker, als der andere angeschlagen wird, was gewöhnlich bei dem letzten Tone, den eine Hand spielt, der Fall ist.

Nr. 46 und 47 sind mit möglichster Tonbindung und die Uebungen Nr. 48 und 49 in ziemlich schneller Tonfolge zu erlernen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die nach der Uebung Nr. 48 mit Titel angegebenen vorzüglichen Etuden von St. Heller bilden im Verein mit den Etuden von C. Czerny op. 299, da die letzteren grösstentheils diatonischen, die ersteren sehr oft akkordischen Inhaltes sind, ein gegenseitiges Ergänzen zweier wichtiger Spielarten.

Das Tempo in den Heller'schen Etuden muss so viel als möglich erreicht und die Vortragszeichen ganz genau beobachtet werden.

In op. 46 Nr. 2 von Heller's Etuden muss das Staccato, während die betreffende Note fest ausgehalten wird, ganz kurz und sauber gespielt werden.

In Nr. 8, wo die rechte Hand zugleich Melodie und Begleitungsnoten spielt, muss die Melodie etwas markirt werden.

In Nr. 11 spielen beide Hände abwechselnd, und sind in jeder Hand die zwei Töne zusammenzubinden und der zweite kurz und schwach abzuziehen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der erste Theil der Etude Nr. 5, op. 45 von Heller, muss besonders zart vorgetragen werden und die Note, wo der Bogen aus ist — in der rechten Hand — kurz und sauber abgezogen werden. Der 2. Theil ist entschlossen und bestimmt.

In Etude Nr. 6 wird die linke Hand über die rechte gestellt.

In Nr. 7 müssen in der rechten Hand die Melodietöne gut hervorgehoben und ausgehalten werden.

Nr. 8 wird möglichst gebunden.

Auch in Nr. 9 müssen in der rechten Hand die Melodietöne, die durch grössere Noten markirt sind, stark betont werden.

Die Etude Nr. 52 von Alois Schmidt bildet nicht nur eine sehr lohnende Uebung für die linke Hand, sondern die einfache Melodie selbst ist ein Meisterstück an Feinheit und tiefedler Empfindung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In der Etude Nr. 53 in der rechten Hand ist die 1. Note der vier Sechzehntel als Melodienote zu markiren.

Etuden Nr. 55 und 56, wegen ihrer Nützlichkeit berühmt, müssen mit grosser Ausdauer und Geduld geübt werden, wenn der beabsichtigte Nutzen, ausgeglichene Tonstärke aller Finger und Geläufigkeit erreicht werden soll.

In Etude Nr. 60 ist die alleinstehende Sechzehntelnote überall ganz kurz, etwas markirt, anzuschlagen.

Die nach der Uebung Nr. 60 zu spielenden Etuden Nr. 2, 3, 6, 7, 10, aus der Schule des Legato und Staccato von C. Czerny, werden die Nummern 2, 3, 6 in ihren einfachen Tonreihen mit Knöchel-, Nr. 3 in den Doppelgriffen und Akkorden mit Hand- oder Ellbogengelenk und Nr. 6 mit Handgelenk-Abzug gespielt.

Spezielle Methode zur 2. Abth. des 2. Bandes.

Allgemeines.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Für diese Abtheilung gilt auch das von der 1. Abth. unter „Allgemeines“ Gesagte. Die Theorie wird neben dem praktischen Spiel fortgesetzt und das Blattspiel nach der früheren Angabe kultivirt.

Praktisches Spiel.

Die täglichen Studien werden so behandelt, wie in der 1. Abth. Diese doppeltönigen Tonleitern (nicht doppelgriffigen), bei denen der Fingersatz immer derselbe, wie in der einfachen Tonleiter bleibt, müssen anfangs ganz langsam, wenn nothwendig, auch nur durch eine Oktav gespielt werden. Erst bei erlangter Sicherheit des Fingersatzes kann an die Ausführung von zwei Oktaven geschritten werden, wobei wieder anfangs ganz langsames Spiel zu empfehlen ist.

Bei den Dreiklangszerlegungen muss überall gleiche Tonstärke vorhanden, nicht aber eine Triole zu hören sein.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das letztere kommt häufig vor und hat der Lehrer da in solchen Fällen gleich Achtelnoten — stark, schwach — accentuiren zu lassen.

Die Uebung Nr. 1 (Seite 4) vertheile sich der Schüler wieder so, dass er gleich von Uebung Nr. 2 anfängt und die Repetitionen auf die folgenden Uebungen vertheilt. Ist diese 1. Uebung durchgeübt, so wird sie nochmals auf dieselbe Art oder in etwas schnellerem Tempo repetirt.

Die Terzenübung Nr. 2 muss sowohl im Staccato als Legato sehr gut ausgeübt werden.

Nach Uebung Nr. 3 kommen Etuden von St. Heller zum Ueben, und zwar aus op. 46 die Nummern 13—18.

Die Vortragszeichen müssen darin wohl beachtet werden.

In Nr. 14 dieser Heller Etuden muss in der rechten Hand die Melodie gut hervorgehoben und die Begleitung untergeordnet werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nach diesem kommt opus 45, daraus die Nummern von 13—19.

Das Staccato in Nr. 14 wird durchgehends mit Hand-, die vierstimmigen Dreiklänge aber mit Ellbogengelenkanschlag gespielt. Auf die mit dem Accentzeichen versehenen Töne ist zu achten.

Nr. 15 ist eine Ellbogengelenks-Studie, die mit Kraft ausgeführt wird.

Nr. 16, dieses zart empfundene Stück, enthält durchgehends in der linken Hand eine Melodie, wohingegen die rechte nur Begleitung hat. Die Melodie muss in der linken Hand merklich, aber nicht schreiend hervorgehoben werden, während die Begleitung ruhig und gebunden dahinfliesst.

In Nr. 19 sind die Melodienoten ebenfalls etwas hervorzuheben.

Nach diesen Heller Etuden werden die Uebungen und Etuden der Schule wieder fortgesetzt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Uebung Nr. 4, wo die linke Hand immer die untere Tonreihe zu spielen hat, muss, da diese Spielart seltener vorkommt, recht eingehend geübt werden.

Etude Nr. 5 enthält den $\frac{24}{16}$ Takt, wo der Schüler ganz einfach vier Viertel zu zählen hat, und auf jedem Viertel sechs Sechzehntel spielt.

Triller-Uebung Nr. 9, blos für die rechte Hand, ist recht gut auszuüben, und dabei laut zu zählen. Wie diese Triller gespielt werden, zeigt die darunterstehende Ausführung.

Exercitie Nr. 11 muss ganz langsam, mit genauer Beachtung des Fingersatzes, einstudirt werden. Diese Nummer ist eben nicht sehr leicht.

Dasselbe ist bei Nummer 13 der Fall, wo die schwereren Partien als eigene Uebung separat geübt werden müssen.

Das sei für alle ähnlichen Fälle bemerkt.

Die Melodienoten in Nr. 20 sind gut auszuhalten und hervorzuheben. Das Uebersetzen der linken über die rechte ist so viel als möglich zu binden.

Handgelenks-Studien Nr. 29 sind recht gut zu üben, wenn sie der Schüler gut spannen kann. Ist die Spannung zu wenig, so muss sie für jetzt übersprungen werden.

Nach Nr. 30 kommen wieder Etuden von Heller, opus Nr. 46, zum Ueben.

Die Etude Nr. 24 desselben Autors kann in ihren Akkorden mit Ellbogengelenk gespielt werden.

In Nr. 43 der Schule wird das Heruntergleiten des 5. Fingers angewendet. Wie schon bekannt, wird dasselbe streng gebunden, und die Untertaste durch den heruntergezogenen Finger knapp vor der Obertaste angeschlagen.

Nach Nr. 43 werden die Etuden Nr. 11, 14, 15, 17 von Czerny geübt. Nr. 11 wird in den vierstimmigen Akkorden mit Ellbogen-, in den übrigen mit Handgelenk ge-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

spielt. Nr. 14 mit Handgelenk-, Nr. 15 beim Forte mit Ellbogengelenk-Anschlag.

Bei den Akkordzerlegungen in Nr. 44 der Schule muss sehr auf den richtigen Fingersatz gesehen werden.

Nach Nr. 51 der Schule kommen von Heller's Etuden, opus Nr. 45, die Nummern 20—25 zum Ueben. Die Etude Nr. 22 enthält eine mit beiden Händen auszuführende Melodie, bei welcher die Töne im Wechsel recht aneinander zu binden sind. Das vorgeschriebene Pedal vervollständigt die Melodie.

In der Etude Nr. 25 müssen die accentuirten Akkorde kräftig und staccato gespielt werden.

Das Tremolo in der Uebung Nr. 52 der Schule muss sowohl in jeder Hand allein, als auch mit beiden tüchtig durchgeübt werden. Es ist hier nicht nothwendig, dass der Schüler gerade in zweiunddreissigstel Noten tremolire, es ist sogar besser, er tremolirt in einer unbestimmten Notengattung und zwar in der möglichst schnellen Tonfolge. Jedenfalls aber zähle sich der Schüler zu diesem Tremoliren. Nicht nur wegen der gleichmässigen Tonfolge ist es nöthig, mit jeder Hand allein zu spielen, sondern auch wegen der Müdigkeit. Gut wird es sein, wenn der Schüler diese Tremolo-Uebung durch längere Zeit übt, da die Schwierigkeiten nicht leicht zu überwinden sind, und die dazu nothwendige Kraft nur durch die längere Uebung erzeugt werden kann.

Etude Nr. 54 verlangt in der Tonwiederholung ganz leichten Handgelenk-Anschlag.

Uebung Nr. 59, die sehr ermüdet, aber für die Finger sehr nützlich ist, kann auch für die nächsttolgenden Uebungen vertheilt werden.

Die Uebung Nr. 63 bringt aussergewöhnlichen Fingersatz, und zwar Nr. 1—12, den öftern Gebrauch des 1. und 5. Fingers auf Obertasten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Richtung des Daumens und des 5. Fingers, also der ganzen Handlage, muss da grösstentheils innerhalb der Obertasten sein, so, dass der Daumen dieselben mit seiner Nagellänge bespielt. Dort, wo der Daumen abwechselnd auf Unter- und Obertasten zu spielen hat, muss die Rückung der Hand eine ganz unmerkliche sein, dass nicht durch Unruhe Unsicherheit im Tastentreffen entstehe.

Von Nr. 13—19 kommt das schon bekannte Herabgleiten der Finger von einer Ober- zur Untertaste zur Anwendung.

Von Nr. 19—21 bewegt sich der 5. Finger unter dem 4., theils der 4. über dem 5. Finger. Die grösste Ruhe in dieser Bewegung ist wegen der Sicherheit zu empfehlen.

Von Nr. 22—29, wo immer ein Ton auszuhalten ist, sind die Finger gezwungen, um die möglichste Bindung herzustellen, sich über- und untereinander zu bewegen.

Bei Nr. 30—34 bilden mehrere Noten eine Figur, die sich auf anderen Tasten wiederholt. Diese können ebenfalls, wie dort zu sehen ist, mit ein- und demselben Fingersatz gespielt werden, und gehören zu den Fingersatzausnahmen.

Die nach Schluss dieser Abtheilung zu übenden Etuden von C. Mayer, op. 168, sind sehr bildsame, nach der modernen Schreibweise gearbeitete und sehr nützliche Tonstücke, die als Uebungsmaterial auch von den besten Klavierlehrern benützt werden.

Das 1. Heft, das hier vorläufig verwendet wird, enthält 6 Etuden, von welchen die vierte, wenn diese in schnellem Tempo nicht erlernt werden könnte, nur langsam genommen zu werden braucht.

Nr. 6 enthält in der rechten Hand in den abwärtsgestrichenen Noten eine Melodie, die etwas hervorgehoben werden muss. Die Akkorde der linken Hand sind kurz zu spielen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Von dem auf der letzten Seite befindlichen Verzeichniss von „Sonaten und instruktiven Tonstücken," können, zwischen den Uebungen und Etuden dieser Abtheilung oder auch nach Beendigung derselben, so viele genommen werden, als nach der Einsicht des Lehrers nothwendig sind, um die 3. Abtheilung des 2. Bandes, wo die berühmten Cramer Etuden mit kleinen Tonstücken von S. Bach anfangen, mit Vortheil beginnen zu können.

Für die modernen Tonstücke, Blattspiel, wie auch für Kompositionen für mehrere Klaviere oder Begleitung mit anderen Instrumenten, ist das bei der 1. Abtheilung Gesagte giltig.

Für ungünstige Hände ist nach Vollendung dieser Abtheilung sehr zu empfehlen: 40 tägliche Studien von C. Czerny, op. 337.

Sehr von Vortheil wird es sein, wenn der Schüler versucht, in Begleitung mit einem anderen Instrumente zu spielen; denn das will eben so gut, wie das Vierhändig-Spielen, trotzdem es sich im Grunde genommen von dem zweihändigen nicht unterscheidet, doch geübt sein.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Spezielle Methode der 3. Abtheilung des 2. Bandes.

Allgemeines.

Auch für diese Abtheilung gilt das schon bei der 1. Abtheilung unter „Allgemeines" Gesagte: zu jeder Lektion praktisches Spiel mit Theorie, und nebenbei Blattspiel.

In dieser Abtheilung beginnen die Werke zweier für das Klavierspiel sehr wichtiger Komponisten: Bach und Cramer.

So unscheinbar diese kleinen Klaviersachen von S. Bach auch aussehen, so setzen sie dem Spieler doch Schritt für Schritt Schwierigkeiten entgegen, weil sich bei Bach eben nichts vorbestimmen, nichts voraus denken lässt, jede Note will gesehen sein, alles hat seine besonderen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Schwierigkeiten. Aber nicht nur die wirklichen Schwierigkeiten Bach'scher Kompositionen waren bestimmend, dass dieselben erst jetzt im Unterricht eingreifen, sondern auch der tiefe Ernst, das geistige Aufnehmenkönnen und Verarbeiten derselben setzt schon einiges entwickeltes Spiel voraus, wie überhaupt die Bach'sche Musik, diese kernige, kräftige Kost weniger für erst Aufkeimendes, als für schon reifer Entwickeltes taugt, in diesem aber auch jene geistige Urkraft, jene kerngesunde Konstitution der Kunst zeugt, schafft und aufrecht erhält, von der aus alle musikalische Lebenskraft quillt.

Der zweite Komponist, J. B. Cramer, mit seinen weltberühmten unvergänglichen Etuden, ist einer der unentbehrlichsten beim Klavierunterrichte.

Diejenigen Stellen in diesen Cramer'schen Etuden, die am meisten Schwierigkeiten verursachen, müssen ganz separat geübt werden.

Kann das Tempo nicht überall erreicht werden, so müssen die betreffenden Etuden nach Beendigung der Abtheilung nochmals studirt werden, bis dasselbe entspricht. Zur Sicherstellung des Tempo kann auch der Metronom verwendet werden.

Wie in jeder Abtheilung, so müssen auch in dieser öfter Wiederholungen neben neuen Aufgaben stattfinden, damit das Ganze immer frisch in den Fingern und im Gedächtnisse bleibt.

Praktisches Spiel.

Die täglichen Studien, die gerade so geübt werden, wie die der zwei früheren Abtheilungen, bringen jetzt die accentuirte Tonleiter.

Diese Accentuation, die für das ganze Klavierspiel von grosser Wichtigkeit ist, indem davon das Verständnis und die Deutlichkeit der Tonstücke abhängt, hat ihren Anfang in einfacher Form bereits in der 3. Abth. des 1. Bandes

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

(Seite 28) genommen, wurde dort und umfassender in diesem Werk besprochen, und wird im 2. und 3. Bande dieser Schule weiter fortgesetzt und vollendet.

Diese Accentuation muss mit besonderer Vorsicht ausgeführt werden, so dass nicht die Kraft, die durch den accentgebenden Finger geht, durch Handniederdrücken erzeugt, sondern einzig und allein vom betreffenden Finger durch etwas kräftigeren Niederdruck ausgeht.

Ganz langsames und aufmerksames Versuchen, im Anfange mit genauem Stark- und Schwachspielen, wird diese Schwierigkeit bald überwinden.

Ist diese Accentuation durch längere Zeit gut geübt, so spiele der Schüler die Tonleiter auch wieder abwechselnd ohne Accent, damit die ausgeglichene Tongebung und die Geläufigkeit der Finger nicht darunter leide.

In Präludium Nr. 1 müssen die Verzierungen gut ausgeführt und das Ganze mit grosser Ruhe gespielt werden.

Mit Nr. 2 beginnen die berühmten Cramer'schen Etuden, die, mit einigen Ausnahmen, alle in dieser Schule aufgenommen wurden.

Die Triole der Etude Nr. 3 muss gut accentuirt werden.

Im 9. Takt der 4. Etude, in der linken Hand, muss die halbe Note vollkommen ausgehalten werden, was von so vielen Spielern bei ähnlichen Stellen in dieser Etude übersehen wird.

In der Etude Nr. 6 darf die linke Hand bei dem Staccato-Springen nicht zusammengezogen, sondern in völliger Spannung und Ruhe gehalten werden. Die Melodienoten in der rechten Hand sind gut auszuhalten und hervorzuheben.

Die Triller-Etude Nr. 9 von Mozart kann jetzt in sehr schneller Tonfolge ausgeübt werden. Dasselbe sei von der Etude Nr. 10 gesagt.

In der letzten Zeile der Etude Nr. 10 müssen die Trillernoten in beiden Händen gut zusammengespielt werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In der Etude Nr. 13 dürfen der 4. und 5. Finger nicht durch die Hand niedergedrückt, sondern frei in ihrem Knöchelgelenk aufgehoben werden.

In der Uebung Nr. 15 wird die linke über die rechte gestellt, ohne in den Obertasten den Anschlag auszuführen.

In der Uebung Nr. 16, wo die abwärts stehenden Noten mit der linken, die aufwärts stehenden mit der rechten Hand gespielt werden, ist in den ersten zwei Repetitionen dasselbe der Fall.

Noch muss bei diesen und allen ähnlichen Spielarten darauf gesehen werden, dass die letzte Note in einer Hand nicht stärker, als die übrigen gespielt wird.

Der in der Etude Nr. 20 in beiden Händen abwechselnd vorkommende Triller wird in Sechzehntelnoten ausgeführt.

Nach Nr. 22 kommen die Etuden Nr. 25—30 von Heller, op. 46, zu studiren.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In der Etude Nr. 25 ist abwechselnd in beiden Händen neben Akkordzerlegungen und Begleitung eine Melodie eingeflochten, die recht markirt werden muss, ihre volle Wirkung aber erst erlangt, wenn nach fehlerlosem Können das Pedal, das aber hier sehr vorsichtig mit Zuhilfenahme *des Gehörs gebraucht werden muss, dazugenommen wird.*

Vortheilhaft ist, wenn der Schüler die Melodie erst mit beiden Händen allein herausspielt, um sie besser ins Gehör zu bekommen.

In der Etude Nr. 29 muss die in der linken Hand befindliche Melodie gut hervorgehoben werden, während die Figuration der rechten Hand leicht und ruhig dahinfliesst.

Auch in Etude Nr. 30 muss die in der rechten Hand liegende Melodie hervorgehoben und die Begleitungsnoten derselben Hand kurz und schwach gespielt werden.

Etude Nr. 23 (der 3. Abth.) muss mit Ellbogengelenk-Anschlag und grosser Kraft gespielt werden. Die Akkorde

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

in der rechten Hand werden arpeggirt, die der linken Hand nicht.

In der Etude Nr. 24 sind die Akkorde gut auszuhalten, und die Tonwiederholung kräftig mit hochgehobenen Fingern zu spielen.

Nach der Etude Nr. 25 werden aus C. Czerny's Schule des Legato und Staccato die Nummern 18 und 19 geübt.

Das Halbstaccato der 18. Etude von Czerny muss eine Combination des Knöchel- und Handgelenkes sein.

Von den zwei zusammengebundenen Tönen der 19. Etude muss der erste etwas betont, der zweite aber, wie schon bekannt, kurz und schwach, und zwar mit etwas höher gehobenem Handgelenk gespielt werden.

Wo bei den Sexten (der 3. Abth.) in Nr. 33, in Folge der Spannung der 2. Finger auf Obertasten zu kurz ist, kann der Daumen dazu genommen werden.

Bei der Tremolo-Uebung ist dasselbe wie bei den früheren, zu beachten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In Nr. 48 ist darauf zu sehen, dass in den Stimmen jeder einzelnen Note ihr voller Notenwerth gegeben werde.

Die Uebungen 53, 54 bringen Tonwiederholungen, wo die Finger gewechselt werden und auch nicht. Dort, wo es besser ist, den Finger nicht zu wechseln, muss der erste Ton etwas kurz abgezogen werden.

Als Ergänzung dieser 3. Abth. wird jetzt das 2. und 3. Heft der Mayer'schen Etuden, op. Nr. 168, geübt. Etude Nr. 7 wird in den Oktaven durchgehends staccato geübt. Die mit dem Daumen zu spielende Melodie der 9. Etude ist hervorzuheben, und die Sechzehntel-Begleitung schwach zu spielen. Dasselbe ist bei der Etude Nr. 13 zu beobachten.

Von den im Verzeichniss enthaltenen Sonaten und instruktiven Tonstücken muss auch langsam zu modernen Sachen gegriffen werden, unter welchen jetzt Heller, Schumann und Mendelssohn obenan stehen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Diese können, wie schon bekannt, entweder schon während der Abtheiluug oder auch erst nach Vollendung derselben studirt werden.

Von den übrigen Tonstücken dieses Verzeichnisses gilt das früher schon Gesagte.

Spezielle Methode der 4. Abtheilung des 2. Bandes.

Allgemeines.

Alle allgemeinen Bestimmungen der früheren Abtheilungen gelten auch für diese. Nur muss jetzt noch hinzugefügt werden, dass die tägliche Uebungszeit, wenn möglich, auf 4 Stunden ausgedehnt werden muss, da der Lehrstoff und die Schwierigkeiten zunehmen, und die letzteren nur durch forcirtes Ueben überwunden werden können.

Praktisches Spiel.

Die täglichen Studien bringen Tonleitern in der Gegenbewegung nebst Akkordzerlegungen und Trillerübungen.

Wie die Tonleiter und Akkordzerlegungen, welche erstere etwa in der zweiten Hälfte dieser Abtheilung mit den Oktaventonleitern verwechselt werden können, gespielt werden, weiss der Schüler.

Die Trillerübung muss von jetzt an sehr sorgfältig und ausdauernd geübt werden. Zwei Repetitionen, (welche, bleibt dem Schüler überlassen) täglich recht durchgeübt ist genügend. Die trillerspielenden Finger müssen den Anschlag kräftig ausführen, ziemlich hoch aufgehoben werden, und ist ein Finger darunter, der bei gewisser Tasten- und Fingerfolge etwas schwächer im Anschlage ist, so muss auf diesen mehr Anschlagkraft gelegt werden.

Dasselbe ist von den Doppeltrillern gesagt, die unendlich viel geübt werden müssen, ehe sich die Finger an die Schnelligkeit derselben gewöhnen. Ausdauer allein wird von Erfolg sein.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sind diese Triller, die auch öfter mit jeder Hand allein gespielt werden können, damit die gleiche Tonfolge besser beobachtet werden kann, durch längere Zeit mit kräftigem Anschlag geübt, so können dieselben bald piano, forte, crescendo, decrescendo ausgeführt werden, wobei sehr auf die allmälige Zu- oder Abnahme oder gleiche Fortdauer der Tonstärke zu achten ist.

Schwierige Triller können nur besiegt werden, wenn sie anfangs mit ganz langsamer Tonfolge und Ausdauer studirt werden.

Ein schöner, gut ausgeglichener Triller ist eben nicht leicht, und verlangt grosses Studium.

Da es von dieser Abtheilung an darauf ankommt, die rechte Schnelligkeit auch in den Uebungen zu erzielen, so ist von jetzt an überall der Metronom angegeben.

Ist in den Uebungen das vom Metronom angegebene Tempo erreicht, so ist die betreffende Uebung nicht etwa schon vollendet, nein, da muss sie erst recht in dem erreichten Tempo geübt werden, was besonders für etwas straffere Finger gesagt ist.

Auch ist es besser, einige Nummern vom Metronom zuzugeben, als fehlen zu lassen.

Die Pralltriller in Nr. 4 müssen mit anfangs scharfem Accent gespielt werden.

Nach diesem Präludium kommen die dort verzeichneten Etuden von Cramer zu studiren, die desshalb in der Schule nicht abgedruckt sind, weil dieselben in sehr billigen Original-Ausgaben zu haben sind und der Nachdruck die Schule nur vertheuern würde.

Nr. 28 dieser Cramer Etuden gibt für den 4. und 5. Finger bei gut ausgehaltenen Halben Noten eine gute Uebung.

In Nr. 25, wo die Sextole in der linken Hand als Doppeltriole anzusehen und sonach die 1. und 4. Note der-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

selben zu accentuiren ist, sind alle Vorschläge als kurze zu betrachten.

In der Etude Nr. 22 bedeutet der Punkt über den aufwärtsgestrichenen Sechzehntelnoten scharfes Betonen derselben. Auf gleichmässige Tonfolge in beiden Händen ist zu achten.

Bei Nr. 37 muss immer die erste der zwei nebeneinanderstehendən Noten accentuirt, und die zweite kurz, schwach und mit Hand- und etwas Ellbogengelenk abgezogen werden.

Von Nr. 32 ist in der rechten Hand dasselbe zu sagen. Die linke Hand hat auf das präzise Zusammentreffen der zwei Oktavnoten zu achten.

Nach diesem werden aus Czerny's op. 335, 4. Heft, die Nummern 32, 33, 34 geübt.

Das Legato der Melodie und Staccato der Begleitung in der rechten Hand der Nummern 33 und 34 muss sorgfältig, anfangs ganz langsam, geübt werden.

Nach diesen Etuden spiele der Schüler Nr. 4 aus Clementi's grossem Meisterwerk „Gradus ad Parnassum."

Von den darauffolgenden Cramer Etuden müssen in Nr. 30 in der linken Hand die Halben Noten gut ausgehalten und die Achtelnoten streng legato gespielt werden.

In Nr. 33 dieser Etuden spielen beide Hände die zweiunddreissigstel Noten abwechselnd. Wo keine Pausen sind, werden die aufwärtsgestrichenen Noten mit der rechten, die abwärtsgestrichenen mit der linken Hand gespielt. Sowohl auf enges Zusammenbinden beider Hände, auf gleiche Tonfolge, wie auch darauf ist zu achten, dass der letzte Ton in einer Hand nicht accentuirt werde.

Etude Nr. 34 verlangt kurzes Abspringen des Handgelenkes. Die Terzenetude Nr. 35 ist recht tüchtig auszuüben.

Die jetzt zur Uebung kommenden 15 zweistimmigen Inventionen von S. Bach sind besonders empfohlen. Die Verzierungen darin, besonders darunter die Pralltriller, sind

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nicht leicht auszuführen, müssen daher gut erlernt werden. Auch die darauffolgende Etude von Czerny ist wegen ihrer Nützlichkeit sehr zu empfehlen.

In Uebung Nr. 7 (der 4. Abth.) sind die Triolen besonders scharf zu accentuiren.

Nach Nr. 9 der 4. Abth. werden aus „Gradus," 2. Band. die dort angeführten Nummern studirt.

In Nummer 34 dieser Etude muss die erste Note von den vier Sechzehnteln kurz gespielt werden, damit der Fingerwechsel stattfinden kann.

Die darauffolgende Uebung Nr. 10 der Abtheilung ist erst legato und dann staccato, das letztere mit Handgelenkanschlag zu üben.

Uebung Nr. 12 ist streng legato zu üben.

Etude Nr. 65 aus „Gradus" ist durchgehends in den Oktaven staccato mit Handgelenk zu üben.

Nr. 42 der Cramer Etuden ist recht tüchtig auszuüben und auf präzises Zusammentreffen der Doppelgriffe zu achten.

Die Etude Nr. 14 von Herz (in der Schule) muss mit einer gewissen Feinheit und Noblesse ausgeführt werden. Die Verzierungsnoten müssen leicht und fliessend, und die Triller in guter Ausführung und gleicher Tonstärke gespielt werden. Ein sehr dankbares und übendes Tonstück.

Nr. 15, wo die ganzen Noten durch die ganze Uebung liegen bleiben, ist für die Selbsständigkeit der Finger eine sehr gute Uebung.

Bei den zwei Pralltrillerübungen Nr. 16, 17 ist darauf zu sehen, dass der Pralltriller präzis mit der Note der anderen Hand auftritt, und die erste stark accentuirt wird.

Will man wissen, wie Nr. 18 rhitmisch klingen soll, so spiele man dieselbe erst ohne Doppelschlag, lasse dann bei der Zunahme der Doppelschläge die Hauptnoten wieder zu derselben Zeit mit Accent eintreten, und spiele die Doppelschläge einen Gedanken vor den Hauptnoten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Uebung 20 ist eine Handgelenk-Studie. Erforderlich dazu ist leichter, netter Handgelenk-Anschlag.

Uebung 21 bringt einige Fingersatz-Ausnahmen.

Nach Uebung 21 sind die Etuden von J. Moscheles, op. 70, 1. Heft, Meisterwerke ersten Ranges, zu üben.

Ueber die Ausführung enthalten diese Etuden selbst kurze Andeutungen.

Nach Moscheles Etuden wird das 4. Heft der Etuden von Carl Mayer, op. 168, geübt. Sollte darin das Tempo mancher Etude nicht erreicht werden können, so muss dieselbe später noch einmal vorgenommen werden.

Von dem „Verzeichniss“ zum Studiren zu verwendender Tonstücke muss besonders auf die neueren Stücke von Heller, op. 16, Moscheles, op. 73, Schumann, Mendelssohn, Hummel Bedacht genommen werden, ohne die Anderen zu vernachlässigen. Der Schüler suche Gelegenheit, in Begleitung von anderen Instrumenten zu spielen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Spezielle Methode der 5. Abtheilung des 2. Bandes.

Allgemeines.

Was unter „Allgemeines“ bei den anderen Abtheilungen gesagt wurde, gilt auch für diese Abtheilung. Das metronomisirte Tempo muss überall erreicht werden.

Da der Uebungsstoff sich immer mehr häuft, so müssen nicht nur viele Aufgaben gegeben, sondern auch, wie schon in der früheren Abtheilung bemerkt, viel Zeit zum Aufgabenlernen verwendet werden.

Bleibt dem Lehrer bei der Lektion nicht so viel Zeit übrig, um sich alle Aufgaben vorspielen zu lassen, so treffe er nach Belieben eine Auswahl, natürlich ohne dass der Schüler vorher weiss, welche er vorzuspielen hat.

Nicht nur muss auch hier das Princip des sehr guten Durchübens, der steten Vollendung der Aufgaben aufrecht

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

erhalten bleiben, es muss auch immer mehr dahin gestrebt werden, dass der Schüler die Aufgaben ganz ohne Lehrershilfe erlerne. Nur noch in den wichtigsten, zweifelhaften Fällen dürfen Andeutungen gegeben werden, nur dort, wo sich der Schüler wirklich noch nicht zu helfen weiss.

Sowohl der Rhithmus, Fingersatz als mechanische Vortrag müssen in ihren Hauptbestandtheilen bereits erlernt sein, der Schüler muss sich in den meisten Fällen selbst zu rathen und zu helfen wissen, wenn auch hie und da der Lehrer mit seiner „Meinung“ Andeutungen zu geben gezwungen ist.

Je mehr nun der Schüler von dieser Seite frei und selbstständig gemacht wird, und mit Sicherheit selbst prüft und denkt, desto mehr muss der Lehrer von jetzt an (wenn nicht schon früher) das Ziel des höheren mechanischen und geistigen Vortrages der Stücke im Auge haben, und seinen Unterricht nach dieser Seite hin ertheilen.

Der mechanische Vortrag muss bis in die kleinsten Details beachtet, der geistige vorbereitet und zugleich darauf hingearbeitet werden, dass die Klangwirkung der Tonstücke, oder einzelne Stellen derselben, diejenige ist, die der Lehrer sich denkt, die er empfindet.

Obwohl die Klangwirkung als Fortsetzung des mechanischen Vortrages anzusehen ist, und beide als Begleiter des geistigen Vortrages sich demselben anschliessen und unterordnen, so kann die erstere doch erst von jetzt an und vollkommen sogar nur bei noch grösserer technischer Ausbildung erlernt werden: weil eben die technischen Schwierigkeiten (bei einer gewissen Stufe der Ausbildung angefangen) bewältigt sein müssen, ehe die Finger durch die verschiedenen Anschlagrichtungen die Klangwirkungen hervorbringen können.

Und hier wird es wieder neben dem geistigen Auffassen und dem feinen für Klang empfänglichen musikalischen Ohre auf die Beschaffenheit der Hände und Finger an-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

kommen, ob die Gelenke die nöthige Feinheit, Elasticität und Spannfähigkeit haben, die gewünschten Klangwirkungen hervorzubringen.

Dieses zuletzt Gesagte ist auch die Ursache, warum ein- und dasselbe Stück von verschiedenen Spielern gespielt, immer andere Klangwirkung hat, die, bei Einem zart, innig, bei dem Andern kräftig und rauh u. s. w., mehr oder weniger dem vorgetragenen Tonstücke entspricht.

Das ist eben Sache des Lehrers zu erkennen und zu bestimmen, ob das Gespielte dem Charakter des Stückes entspricht oder nicht, ob es die Eigenschaften habe, die es haben soll, um auf den Zuhörer diejenige Wirkung hervorzubringen, die der Komponist sich wünschte, oder der Lehrer nach seiner Auffassung sich denkt. Dieses Ziel kann entweder durch Worte, oder durch Vorspielen erreicht werden.

Durch Worte, indem der Lehrer sich eine betreffende technisch schon vollendete Stelle so lange vorspielen lässt, und zugleich durch Worte, z. B. kräftiger, sanfter, heller, zarter, diese oder jene Note oder Melodie mehr herausheben, Begleitung unterordnen, den ganzen Satz markirter u. dgl. m., so lange verbessert, bis sie so klingt, wie er sich dieselbe denkt.

Durch Vorspielen, indem der Lehrer diese Stellen dem Schüler vorspielt, ihn auf die Eigenschaften des Klanges derselben aufmerksam macht, und dann nachspielen lässt.

Dieses Vorspielen ist der 2. Grund, warum der Lehrer, der die höhere Ausbildung lehrt, ein tüchtiger, virtuoser Spieler sein muss. Auch das Anhören anderer, guter Spieler wird diesem Zweck von Vortheil sein.

Praktisch.

Die täglichen Studien werden jetzt, da sich das Spiel des Schülers immer mehr entwickelt und vervollkommnet, auch anspruchsvoller.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die eine Hälfte der täglichen Studien der 5. Abth. ist der höheren Ausbildung der Accentuation, die schon in der 3. Abth. des 1. Bandes begonnen, in der 3. Abth. des 2. Bandes fortgesetzt wurde, die andere Hälfte den Hand- und Ellbogengelenksstudien gewidmet.

Beide Gattungen täglicher Studien müssen jetzt mit grosser Sorgfalt und Ausdauer studirt, die Tonschattirung genau beachtet und ausgeführt und die Eintheilung dieser Repetitionen so getroffen werden, dass von jeder Spielgattung täglich einige Repetitionen genommen werden. Z. B. zwei oder drei Nummern zwischen 1 und 27, eben so viel zwischen 27 und 47, zwischen 48 und 59 und von Nummer 60.

Sind in einer Tonart diese Repetitionen gut ausgeübt, so können in derselben nach und nach auch die anderen Repetitionen geübt, und auf diese Art dann durch alle Tonarten studirt werden.

Zwischen den accentuirten Spielarten spiele der Schüler dieselben auch wieder ohne Accent, damit darunter nicht die gleiche Tongebung leide.

Der Schüler verwende von jetzt an zu diesen täglichen Studien viel Zeit, wenn möglich täglich eine Stunde, spiele dieselben nicht nur mit gespannter Aufmerksamkeit, richtigem Anschlag, sondern auch bald stark, schwach, crescendo, decrescendo, legato und staccato, und gewöhne sich an eine präzise und gewissenhafte Ausführung.

Die Oktaven-Uebungen der täglichen Studien sind durchgehends staccato, mit Handgelenkanschlag zu üben.

Nach der Uebung Nr. 1 werden aus Cramer's Etuden die Nummern 46, 51, 44, 62, 48, 56, 53 geübt.

In Nummer 48 dieser Etuden muss der Daumen in der rechten Hand bei der ersten Note des zweiten Taktes ganz ruhig und gebunden auf die Obertaste h e s gesetzt werden. In der linken Hand muss der 5. Finger bei oben dieser Stelle ganz ruhig unter dem vierten untersetzen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dasselbe ist zu bemerken, wenn der vierte Finger über den fünften zu setzen hat.

Die Nummer 56 erfordert durchgehends in der linken Hand einen kräftigen Anschlag.

Bei Nr. 2 dieser Abtheilung (Seite 6) muss die Spannung der Finger bei ruhigster Handlage stattfinden.

Etude Nr. 21 aus „Gradus“ kann bei langsamem Spiel in den Oktavenzerlegungen mit Fingergelenk-, bei schnellem Spiele aber nur durch Seitwärtsbewegung der Hand (man sehe Seite 35 dieses Werkes) gespielt werden.

In Nr. 9 dieser Etude bezieht sich das Tempo auf die Sechzehntelnoten-Bewegung. (Jedenfalls eine falsche Tempobezeichnung.) Die Bewegung der drei Halben Noten des Taktes ist langsam. (Man sehe den Metronom.)

Nr. 6 und 7 dieser Etuden verlangen Ausdauer und Kraft im Anschlag.

Nach diesen Etuden kommen die Etuden Nr. 49, 47, 50 aus dem 3. Hefte von Cramer zum Ueben.

Nr. 49 fordert einen entschiedenen, festen, bestimmten Anschlag. Die Triolen sind gut zu accentuiren.

Etude Nr. 47 verlangt wieder ein ruhiges, gebundenes Spiel, und Nr. 50 gute Accentuation der Triolen und strenges Binden.

Die jetzt folgenden Etuden von J. N. Hummel sind ihrer Nützlichkeit wegen sehr zu empfehlen. Nr. 3 davon ist in den Doppelgriffen mit Beachtung der Vortragszeichen sehr gut zu studiren.

Nach diesen Hummel'schen Etuden werden die Uebungen in der 5. Abtheilung weiter fortgesetzt.

Die Triller-Uebung Nr. 6 muss unter gleichstarker Tongebung und genauem Zusammenspiel der Töne in beiden Händen sehr gut bis zu schneller Tonfolge geübt werden.

Nach Nr. 8 werden aus „Gradus“ die dort angegebenen Nummern geübt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In Nr. 22 muss im Anfang der Triller in der linken Hand in Sechzehntelnoten, bei erlangter Sicherheit aber in sehr schneller Folge in einer unbestimmbaren Notengattung ausgeführt werden.

Die Tongebung in Nr. 47 muss in der rechten Hand in den Fingern 3, 4, 5 eine ganz gleichmässige sein, während der Daumen derselben Hand sein Staccato und die gebundenen Noten spielt.

Der Triller der Etude Nr. 32 wird in Sechzehntelnoten ausgeführt.

In Nr. 35, wo die punktirten Halben und Ganzen Noten gut ausgehalten werden müssen, ist auf gutes Zusammenspiel beider Hände zu achten.

Uebung Nr. 9 (der 5. Abth.) ist ohne jeden Accent, aber mit gut ausgeglichener Tonstärke sehr viel und in sehr schnellem Tempo zu üben.

Die nach der Etude Nr. 11 (5. Abth.) zu spielende Etude Nr. 54 verlangt scharfes Accentuiren der ersten Note der vier Sechzehntel. Dort, wo zwei Sechzehntel durch einen Bogen verbunden sind, Accentuation der ersten.

Uebung Nr. 13 (5. Abth.) enthält Intervallenentfernungen, die über eine Oktave hinausgehen, und als Doppelgriffe nur von wenigen Händen oder gar nicht erreicht werden können. Das hindert aber nicht, dass auch kleine Hände, ich meine solche, die diese Dezime nicht spannen können, dieselbe doch vollkommen gut auszuführen im Stande sind.

Der 1. und 5. Finger müssen dabei in der meist möglichsten Spannung (nachdem z. B. die erste Note c anfangs dieser Uebung angeschlagen ist) gehalten werden, so, als wollte der Spieler die Decime e, während er das c noch festhält, wirklich erreichen.

Diese zwei weit entfernten Töne können aber nicht mit Knöchelgelenk-Anschlag, sondern durch ein bogenförmiges Hinbewegen der Hand zu der höheren Taste (man

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sehe Seite 36 dieses Werkes) und Anschlag mit dem Finger ausgeführt werden.

Ob diese Uebung nun legato oder staccato ausgeführt wird, die Spannung und das Seitwärtsspringen der Hand bleibt immer gleich.

Grössere Sprünge, wie die in derselben Uebung befindlichen Nummern 8, 9, 10, 13, 14, 15, müssen mit derselben Spannung erst langsam und mit grösster Handruhe geübt werden.

Nach Nr. 15 der 5. Abtheilung kommen Etuden von C. Czerny, op. 299 und 335 zum Ueben.

In Nr. 40 des letzten Werkes müssen die vierstimmigen Akkorde mit Ellbogengelenk-Anschlag gespielt werden.

Die 15 dreistimmigen Inventionen von S. Bach, schon zu den schwereren Werken desselben gehörend, müssen sehr vorsichtig studirt werden. Nicht nur anfangs mit jeder Hand allein und ganz langsam, muss darauf gesehen werden, dass die Noten jeder Stimme ihren vollen Wert bekommen, welches besonders beim Zusammenspiel beider Hände von ziemlicher Schwierigkeit sein wird.

Dieses poliphone (mehrstimmige) Stimmenspiel will mit grosser Aufmerksamkeit, Interesse und Geduld geübt sein; ein oberflächliches Spiel Bach'scher Werke, besonders 3- und 4stimmiger Sätze würde dem Schüler viel mehr Schaden als Nutzen bringen, wohingegen durch ein eingehendes, verständiges Studium dieses Meisters nicht nur ein besonderes Fach der technischen Ausbildung ausgefüllt, sondern auch unendliche, jedenfalls aber schwer zu findende Schönheiten des klassischesten aller Meister aufgedeckt werden.

Kann sich der Schüler die Selbstständigkeit der Stimmen nicht vorstellen, so lasse man jede Stimme allein spielen, dass er ein richtiges Bild von der Poliphonie im Gegensatze zu blosser Begleitung, bekomme.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Etude 17 der 5. Abth. muss anfangs ganz langsam geübt und besonders darauf gesehen werden, dass die Doppelgriffe gut zusammen und rein gespielt werden.

Uebung Nr. 18, auf die Selbstständigkeit der Finger abzielend, muss, unter Liegenbleiben der ganzen Noten, mit ziemlich hochgehobenen Fingern recht gut durchgeübt werden.

Die kleinen Noten in der Uebung a Nr. 19 sind Verzierungsnoten, die grossen Melodienoten. Die Verzierungsnoten, die ihre geringe Zeitdauer vor der Hauptnote erhalten, werden so schnell als möglich mit ganz gleicher Aufeinanderfolge ausgeführt, und fällt der Accent auf die darauffolgende Hauptnote.

Der Schüler übe jede einzelne Stelle (mit beiden Händen) so lange, bis er die Tonfolge schnell, gleichmässig, und leicht fliessend herausbringt. Die volle Wirkung dieser Uebung wird erst dann hervortreten, wenn bei vollkommenem Gelingen das Pedal hinzutritt.

Der Akkordsprung bei b muss äusserst schnell und mit Pedalhebung ausgeführt werden.

In Uebung Nr. 20 ist nicht zu vergessen, dass beim Pralltriller die erste beim Doppelvorschlag, hingegen die Hauptnote accentuirt wird.

Die Triller in Uebung Nr. 21 müssen sehr viel geübt werden, so lange, bis sie in sehr schneller, gleichmässiger und gleich starker Tonfolge vollkommen gelingen. Bei i, k, trillert die rechte Hand die obere Note und nimmt mit dem Daumen die mittleren Töne dazu. Die linke Hand trillert die untere Notenreihe. In den vier letzten Takten wird von der rechten Hand die mittlere Tonreihe getrillert, während der 5. Finger die oberen Töne spielt.

Die Triller bei l können, wie auch dort unter „Ausführung“ angegeben ist, auf zweierlei Weise gespielt werden: bei der ersten stellt sich die linke Hand über die rechte, bei der zweiten spielt die rechte Hand die beiden oberen Töne, die linke die untere Notenreihe.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Von m bis t, wo neben dem Triller noch eine Melodie von derselben Hand gespielt wird — mit Ausnahme q sind diese Triller nur für die rechte Hand — kann, wenn der Melodieton angeschlagen wird, der Triller für den Augenblick einer Trillernote unterbrochen werden, und dann wieder fortgesetzt werden, wie es die Ausführung m, n zeigt.

In Nr. 22 wird die Spielart des gebundenen Oktavenspieles nochmals — man sehe die 4. Abth. 1. Band — angeführt, welches gebundene Spiel aber auch noch jetzt, trotzdem die Hand des Spielers sich bedeutend vervollkommnet hat, schwer auszuführen sein wird, und zwar wegen dem nothgedrungenen fortwährenden Spiel des Daumens und Wechsel des 4. und 5. Fingers.

Dieses gebundene Oktavenspiel ist bei zerlegten Akkorden noch weniger vollkommen auszuführen, weil der Daumen nicht zwei nebeneinander, sondern weiter entfernte Tasten binden soll, was eine Unmöglichkeit ist.

Ist dieses strenge Binden aber auch nicht ganz möglich, so muss es doch angestrebt werden, indem die Finger so wenig hoch als nur möglich, über den Tasten gehoben werden.

Der Fingerwechsel bei gebundenen Oktaven ist nur dann möglich, wenn die Tonfolge eine ganz langsame ist. Bei schneller Tonfolge ist der Fingerwechsel unmöglich und es müssen da die Finger, indem sie nur so hoch über den Tasten gehoben werden, als die letzteren zum „Aufstehen“ nothwendig haben, nur so tastenanschlagend über denselben gezogen werden.

Das in der Uebung Nr. 23 vorkommende Glissando (gleiten, mit dem Finger über die Tasten schleifen), das nur auf Unterstasten ausgeführt werden kann, ist ein sehr leichtes und billiges Effektmittel.

Es besteht darin, dass nicht der fleischige Theil der Fingerkuppe, sondern der Nagel die Taste berührt, und

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

durch ein Fortgleiten desselben über die Tasten und zugleich Niederdruck der letzteren der Anschlag ausgeführt wird.

Bei einfachen, ununterbrochenen Tonreihen auf Untertasten, z. B. in der c-Tonleiter, und auch bei Terzenläufen, wie die Notenbeispiele in Nr. 23, unterliegt das Glissando gar keiner Schwierigkeit, indem der, oder die zu spielenden Finger beim Auf- und Abwärtsspielen so umgeneigt werden, dass der Nagel die Tasten überstreicht.

Dieses Hinüberstreichen des Nagels über die Taste ist aber nur bei schneller Ausführung möglich, bei langsamem Spiele würde das ganze eckig und holperig klingen oder der Nagel zwischen den Tasten hängen bleiben.

Schwieriger ist dieses Glissando bei Sexten- und Oktavengängen, die mit dem 1. und 5. Finger ausgeführt werden, weil da aufwärts in der rechten Hand der Daumen, abwärts der 5. Finger mit der Fleischkuppe die Tasten überstreicht.

Ein Glissando auf lauter Obertasten ausgeführt, wird nur gelingen, wenn das vordere Fingerglied des 2. oder 3. Fingers ganz platt und in die Quer über die Obertaste gelegt, und so dieselben mit dem Finger überstrichen werden.

Ein Glissando in Oktaven auf Obertasten muss mit beiden Händen gespielt werden. (Man sehe Thalberg's Fantasie op. 51.)

Ein Glissando auf Unter- und Obertasten (man sehe letztes Beispiel in Nr. 23 von Voss) muss so ausgeführt werden, dass die rechte Hand die Untertasten, die linke zur rechten Zeit die Obertaste spielt.

Wegen dem präzisen Eintreffen der linken Hand wird das letztere Glissando einige Uebung erfordern.

Der Schüler übe jetzt die auf Seite 27 der 5. Abth. unten blos mit Titel angegebenen Etuden.

Die Oktaven-Etuden von Pacher müssen mit nur wenig gehobenem Handgelenk, mit viel Ausdauer bis zur möglichsten Schnelligkeit geübt werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die 24 Canons von A. Klengel, wahre Meisterwerke ihrer Art, die sich auch dem Klassischen anschliessen, sind dem strebsamen Schüler ganz besonders empfohlen.

Sollten die Etuden von C. Mayer, op. 168, 6. Heft, jetzt dem Schüler noch zu schwer sein, so kann er sie nach der 6. Abtheilung studiren.

Die hier und weiter angeführten Grandes Caprices von A. E. Müller, sind für den Unterricht unentbehrlich. Sie enthalten gute Musik und sind sehr übend.

Jene Stellen in diesen Exercitien, wo beide Hände sich in die Sechzehntelgänge theilen, müssen mit ganz ausgeglichener Tonstärke, die Töne beider Hände enge aneinandergebunden gespielt werden.

Die Etuden Nr. 12, 17, 15 von J. N. Hummel, op. 125, wollen mit besonderer Beharrlichkeit und Ausdauer bis zum vollen Gelingen geübt werden.

Die „instruktiven Tonstücke zum Studiren“ — im Verzeichniss auf der letzten Seite — müssen vollzählig, korrekt und mit genauem Vortrage studirt werden.

Der Lehrer verwende auf das richtige Studiren derselben die möglichste Sorgfalt, sowohl was den Vortrag, als auch was die Klangwirkung anbelangt.

(Korrektes Einstudiren im Takt und Fingersatz setze ich jetzt beim Schüler voraus.)

Ebenso muss jetzt das 2- und 4händige Blattspiel viel kultivirt und jede Gelegenheit benützt werden, wo auf zwei oder mehr Klavieren, oder auch in Begleitung von anderen Instrumenten gespielt werden kann.

Spezielle Methode zur 6. Abtheilung des 2. Bandes.

Allgemeines.

Die Behandlung dieser Abtheilung ist im Allgemeinen so, wie die der Vorhergehenden: Praktisches Spiel, Theorie, Blattspiel. Von den instruktiven Tonstücken können viele

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zwischen den Uebungen und Etuden dieser Abtheilung genommen werden, der Rest aber in Verbindung mit den Seite 37 blos mit Titel angegebenen Tonstücken, als Vorbereitung der Virtuosenschnle.

Das selbstständige Studiren der Tonstücke ohne jede Mithilfe des Lehrers, auch nicht beim Aufgabengeben, muss immer mehr und mehr, wie schon Eingangs der 5. Abth. gesagt wurde, angestrebt werden. Nur in unsicheren, zweifelhaften Fällen gebe der Lehrer noch Fingerzeige, nach denen sich der Schüler zu richten hat. Um so mehr muss aber auf das präzise und gute Einstudiren und Vollenden der Tonstücke, auf die Klangwirkung und den geistigen Vortrag gesehen werden, und wird das Anhören guter, mit Empfindung spielender Musiker von grossem Vortheil sein.

Zum Blattspiel müssen jetzt neben anderen besonders solche verwendet werden, die charakteristisch in der Schreibweise sind, z. B. Heller, Chopin, Liszt, Schumann, Rubinstein u. s. w., und zwar in ihren leichteren Werken.

Ist der Schüler im Stande, bei den Uebungen der 6. Abtheilung den Metronom um einige Nummern vorzuschieben, desto besser.

Praktisch.

Die täglichen Studien der 6. Abtheilung sind als Fortsetzung der 5. Abtheilung zu betrachten. Die Accentuation wird hier für diese Ausbildungsstufe vollendet und dient als Verbindung und Vorbereitung für die Virtuosenschule.

Zwischen dieser Accentuation lasse aber der Lehrer diese Tonleitern und Akkordzerlegungen, wie schon früher bemerkt, auch ohne Accent üben um die gleiche perlende Tongebung weiter auszubilden.

Die Terzentonleitern Nr. 9 dieser täglichen Studien, werden Seite 12 der 6. Abtheilung mit den Sextentonleitern verwechselt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bei Nr. 29, Akkordzerlegungen der harmonisirten Tonleitern, können die Veränderungen von 30—43 angewendet werden.

Dass die hier kurz skizzirten täglichen Studien über die ganze Klaviatur ausgeführt werden, braucht wohl nicht erst erwähnt zu werden.

Uebung Nr. 1, 2 der 6. Abth. (Seite 4 und 5) lasse der Lehrer im vorgeschriebenen Tempo so lange üben, bis die nöthige Akkuratesse in Eintheilung und Ausführung erreicht ist.

Bei Uebung Nr. 2, wo drei Noten gegen vier, vier gegen fünf u. s. w. gespielt werden, wird die Eintheilung im langsamen Tempo viel Schwierigkeit machen, bei dem vorgeschriebenen Tempo aber wird sich dieselbe bald beheben, wenn der Schüler dieselbe mit gespannter Aufmerksamkeit und Ausdauer übt.

Nach Uebung Nr. 7 kommen aus dem 4. Heft der Cramer Etuden die Nrn. 17, 18, 25, 29, 19 zum Ueben.

Nr. 17 davon verlangt einen ruhigen Vortrag. In der Etude Nr. 18 Accentuation der ersten der drei Noten und kurzes und schwaches Spiel der Note vor der Pause.

In der Etude Nr. 25 muss in der rechten Hand (und später auch in der linken) die Melodienote stark accentuirt werden.

Nr. 29 verlangt einen ruhigen Vortrag. Nr. 19 muss mit äusserst ruhiger Handhaltung gespielt werden, so dass die Tongebung nur durch Knöchelgelenk-Anschlag bewerkstelligt wird.

Etude Nr. 8 der 6. Abth. wird nur mit dem Fingersatz gespielt, der dort angegeben ist, und der ist bei solchen Spielarten der beste. Das Tempo dieser Etude ist sehr schnell.

Die Doppelgriffe der linken Hand der Etude Nr. 9, die die Hand sehr ermüden, müssen genau mit dem dort angegebenen Fingersatz geübt werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nach der Etude Nr. 9 kommen die Etuden aus dem 4. Hefte von Cramer zum Ueben.

Nr. 22 dieser Etuden hat einen festen bestimmten Charakter und verlangt auch solchen Vortrag. Die Basstöne der linken Hand verlangen kräftigen Anschlag.

Die Viertelnoten in der rechten Hand der 38. Etude müssen gut ausgehalten und das Ganze mit Ausdruck und Ruhe durchgeführt werden.

Während die erste der beiden zusammengebundenen Noten der rechten Hand in der 41. Etude angeschlagen wird, muss die Hand in der möglichst weiten Spannung die zweite vorbereiten, möglichst binden und die letzte kurz und schwach abziehen. Die Etude Nr. 33 verlangt strenges Binden der Achtel- und Aushalten der Halben Noten.

Ruhiges Binden der Triolen in der 21. Etude und kräftiger Rhithmus in Nr. 24 sind zu empfehlen.

Etude Nr. 8 aus Hummel's op. 125, verlangt in den Oktaven feines, kurzes Staccato, und im Cantabile ruhigen empfundenen Vortrag.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nr. 19 dieser Etuden gibt viel Gelegenheit, dem Schüler recht viel in dem Abzug der zweiten angebundenen Note mittelst Handgelenk zu üben. Wird dieses ziemlich hohe Heben der Hand erst langsam versucht, so gelingt es auch durch aufmerksame Uebung im schnellen Tempo.

Etude Nr. 23, eine vortreffliche Handgelenksstudie, muss in den Doppelgriffen durchgehends staccato gespielt werden. Etude Nr. 22 verlangt eine zarte, ausdrucksvolle Behandlung und geläufiges, ausgeglichenes Spiel in den Passagen.

Die Sextentonleiter der 10. Uebung der 6. Abth., die bis zu bedeutender Schnelligkeit geübt werden müssen, können als tägliche Studien, wie schon früher bemerkt, benützt werden.

Die Uebung Nr. 12 muss sowohl staccato (mit Handgelenk-Anschlag), als auch legato, so weit das letztere möglich, geübt werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nach dieser Uebung werden die trefflichen Etuden von J. Moscheles, op. 70, 2. Heft, geübt. Die Gebrauchsanweisung ist diesen Etuden beigedruckt.

Nach diesen Moscheles Etuden übe der Schüler das 8. Heft von C. Mayer, op. 168. Sollten diese Etuden dem Schüler jetzt noch zu schwer sein, so dass er das Tempo nicht erreicht, so studire er sie erst am Ende der 6. Abth.

Uebung 15 und 16 der 6. Abth. müssen scharf accentuirt werden.

Nach Uebung 16 werden aus „Gradus ad Parnassum“ die dort angegebenen Nummern geübt. In Nr. 27 (Gradus) müssen die anzuschlagenden Finger hoch gehoben und mit Kraft gespielt werden.

Nr. 5, diese herrliche Etude, verlangt ruhiges Spiel und ausdrucksvollen Vortrag. Nr. 76 muss, wenn sie gelingen soll, sehr vorsichtig gelernt werden. Der Fingersatz in der Etude Nr. 68, wie ihn Clementi gesetzt, bezweckt das öftere Hintereinanderspielen des Daumens. Neuere Fingersatzschreiber haben diese Fingersatzübung beseitigt und andere Ziffern hingeschrieben. Die fünf Töne der Quintole in Nr. 95 müssen ganz gleichmässig mit Accentuation der e r s t e n Note gespielt werden.

Nach den Etuden von Clementi kommt ein treffliches Uebungsstück: „Toccato“ von C. Czerny, op. 92, das recht tüchtig, mit gut ausgeglichener Tonstärke durch längere Zeit geübt werden muss.

Nr. 26, aus dem 4. Heft von Cramer's Etuden, wird in Zweiunddreissigstelnoten getrillert, und Nr. 32 verlangt einen entschiedenen, festen und ausgeprägten Rhithmus.

Nach Etude Nr. 19 (6. Abth.) kommen aus Cramer's Etuden die dort angegebenen Nummern zum Ueben. In Nr. 36 müssen die Melodienoten g u t m a r k i r t werden. Nr. 35, eine der edelsten und tiefgedachtesten Etuden, die wir haben, muss in der Melodie verstanden und empfunden werden, soll das edle Metall derselben ans Tageslicht treten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Akkordzerlegungen der linken Hand bieten vortrefflichen Uebungsstoff.

Die ersten vier Zeilen der 22. Uebung der 6. Abth. müssen mit ganz kurzem und nettem Staccato durch längere Zeit geübt werden, bis die Schnelligkeit und gutes Zusammentreffen der Doppeltöne vollkommen gelingt. Ich sage durch längere Zeit, weil dergleichen Spielarten seltener vorkommen und doch geübt sein wollen.

Die Uebungen Nr. 25, 26, 29, 30 der 6. Abtheilung verlangen viel Kraftäusserung, müssen durch längere Zeit geübt werden, und werden grösstentheils mit Ellbogengelenk-Anschlag ausgeführt. Nr. 28 wird in der präzisen Eintheilung viel Schwierigkeit verursachen, daher ist Beharrlichkeit sehr zu empfehlen.

Die Seite 37 der 6. Abth. unten blos mit Titel angegebenen Etuden und Uebungen sind als Ergänzung dieser Abtheilung zu betrachten und zu üben. Es muss hier dem denkenden Lehrer überlassen bleiben, zu bestimmen, ob zum Beginne der Virtuosenschule alle hier verzeichneten Etuden oder noch mehr geübt werden müssen, denn die Talente der Schüler, die Hände und Zeitverwendung sind verschieden.

Ist noch mehr Uebungsstoff vor Beginn der Virtuosenschule nothwendig, so rathe ich, dazu 2 oder 3 Hefte von C. Czerny's Virtuosenschule, op. 365, zu verwenden.

Die „Sonaten und instruktiven Tonstücke“ aus dem beigedruckten Verzeichniss müssen vollinhaltlich studirt werden.

Das Blattspiel, 2- und 4händig, muss stark betrieben und Vorträge bei öffentlichen Produktionen für Klavier allein, oder in Begleitung von anderen Instrumenten so viel als möglich stattfinden.

Schülern, die nicht mit der nöthigen Ruhe Jemandem etwas vorspielen können, die „Trema“ und Angst bekommen, sobald sie sich einbilden, es höre sie jemand spielen,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rathe ich, wollen sie sich von diesen höchst störenden und nachtheiligen Eigenschaften befreien, sich recht oft einzelne oder mehrere Personen zum Anhören eines oder mehrerer gut einstudirter, in der Schwierigkeit nicht überlegener Stücke einzuladen.

Spezielle Methode zur Virtuosenschule.

Vor allem Andern wolle man die „Vorbemerkungen zur Virtuosenschule“ (3. Band der praktischen Schule Seite 2 und 3) lesen, sie sollen dem Lehrer und Schüler zur Richtschnur dienen. Sie sind die Vorbedingungen zur Virtuosenschule, ohne welche alles Ueben derselben fruchtlos bleibt.

Denn was nützt Fleiss, wenn kein Talent da ist, was nützt das Talent, wenn kein Fleiss vorhanden ist? Was nützen Talent und Fleiss, wenn ungünstige Klavierhände hindernd entgegentreten? Was nützen Fleiss, Talent und gute Hände, wenn dem Schüler ein Instrument zur Verfügung steht, das im Ton und Anschlag den Anforderungen nicht entspricht?

Es muss eben alles zusammenpassen, alle Bedingungen müssen erfüllt sein, soll das Resultat mit Zuversicht vorausgesetzt werden können.

Ein Ueben in der Virtuosenschule, wo der Lehrer noch viel zu verbessern hat, wo der Schüler zwischen Wissen, Wollen und Können schwankt, so ein Ueben ist ein verfehltes Gebahren, ein fortwährendes Joch unter Aufsicht nnd Abhängigkeit.

Daher: Derjenige Schüler, der nicht den Drang in sich fühlt, unablässlich unter eigener Kontrole vorwärts zu schreiten, rüstig mit Muth und Kraft den dornigen Pfad des vielen Uebens und scharfen Beurtheilens zu wandeln, derjenige, dem der feste Wille, das Feuer des eisernen Wollens, das Unnachgiebige der Kraft fehlt, wo der Lehrer

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

bei Allem und Jedem dabeisitzen muss, derjenige Schüler gebe das Ziel der Virtuosenlaufbahn auf.

Wurde schon in der 5. und 6. Abtheilung des 2. Bandes darauf hingewiesen, dass die selbsständige Stellung des Schülers in Rhithmus, Fingersatz und mechanischem Vortrag immer mehr und mehr angestrebt werden muss, dass der Schüler durch Selbstprüfen, Selbsturtheilen in diesen Fächern sein eigener Lehrer werde, und der Lehrer nur noch in zweifelhaften Fällen als Rathgeber auftrete, so muss dieses Ziel jetzt erreicht sein.

Der Schüler muss jetzt im Stande sein, auch die schwierigsten Probleme in Rhithmus und Fingersatz zu lösen, ohne des Lehrers Hilfe in Anspruch nehmen zu müssen. Des letzteren Aufgabe kann jetzt nur sein, dass die Tonstücke so erlernt werden und so klingen, wie sie nach der Intention des Komponisten klingen sollen.

Es ist aber dies für den Lehrer keine leichte und kleine Aufgabe, wenn er derselben vollkommen entsprechen will: denn nicht nur muss er diese Tonstücke durch Selbstspielen in der Technik vollendet und in ihrem Geiste richtig erkannt und erfasst haben, auch muss er sein musikalisches Empfinden an Anderer Spiel geläutert haben, er muss eingedrungen sein in den Geist der Tonstücke, und ist er dies, so muss er dasselbe Resultat auch bei seinen Schülern zu erreichen verstehen.

Nicht das blose richtige, schulgemässe, wenn auch vollendete Herunterspielen der Tonstücke ist es, das als befriedigendes Resultat hingestellt werden kann, sondern das Eingehen und Verstehen derselben, ihr Charakter, die Vortragsweise, die verschiedenen Klangwirkungen und der geistige Vortrag sind es, die zu lehren der Lehrer verstehen muss.

Dieses geistige Auffassen der Tonstücke, dieses Erfassen des Kerns derselben, das in sich Aufnehmen und Verarbeiten des geistigen Inhaltes und endlich das Ueber-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tragen dieses rein geistig Empfundenen auf die Schüler kann weniger in einem Buche gelehrt, als vielmehr durch Anhören und Selbstspiel dieser Tonstücke selbst empfunden und dann nach richtigem Ermessen auf den praktischen Unterricht übertragen werden.

Aus diesem Grunde unterlasse ich auch hier, auf den geistigen Inhalt der Tonstücke einzugehen.

Derjenige Ausbildungs-Lehrer, der das geistige Element, den eigentlichen Kern der Tonstücke erfasst hat, wird auch glücklich bei seinen Schülern wirken, er wird bei talentvollen durch Aufmerksammachen, Vorspielen, immer den rechten Vortrag, die rechte Klangwirkung erzielen. Dem aber die Geistesgaben dazu fehlen, der bleibt lebenslang ein mechanischer Abrichter, sein Unterricht ist eine Maschine, die nur Alltägliches zu Tage fördert.

Die täglichen Studien der Virtuosenschule haben sich ansehnlich vermehrt, und müssen mit grosser Beharrlichkeit und Ausdauer studirt werden. 2 Stunden tägliche Studien sind nicht zu viel. Der Schüler theile sich dieselben so ein, dass er täglich von jeder Spielart einige Repetitionen vornimmt, diese aber mit Präzision bis zum möglichst schnellem Tempo übe.

Die fünf Töne Uebung (Seite 4) eine der vorzüglichsten zur Ausgleichung der Finger, muss mit den darauffolgenden Veränderungen, wo der Fingersatz bei den einzelnen Repetitionen in den verschiedenartigsten Gestalten eben nicht sehr leicht sein wird, mit viel Ausdauer und Geduld geübt werden.

Die Tonleiter- und Akkordzerlegungen, die bald legato, bald staccato geübt werden, müssen stets über die ganze Klaviatur in dem möglichst schnellem Tempo gespielt werden. Viel Geduld beanspruchen die Trillerübungen, dass die Tongebung gleich stark und schnell wird. Anfangs langsames Ueben ist zu empfehlen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Fingerübungen von Seite 13 angefangen, müssen bis zum bezeichneten Tempo geübt werden. Ist es möglich noch einige Nummern darüber, desto besser.

Seite 22 sind unten die Nummern aus der 6. Abth. des 2. Bandes angegeben, die nochmals aber mit dem dort bezeichneten metronomisirten Tempo geübt werden müssen.

Die auf Seite 29 unten verzeichneten Etuden sind die schwersten ihrer Gattung und bilden (als Etuden betrachtet) den Schlussstein unserer Klaviermusik-Literatur.

Die auf Seite 30 im Verzeichniss angegebenen Tonstücke müssen vollinhaltlich studirt werden und bleibt die Reihenfolge der Wahl des Lehrers überlassen.

Dasselbe ist von neueren Erscheinungen gesagt, die der Lehrer nach richtigem Ermessen verwenden kann.

Schluss der Methodik!

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Anhang.

Aufnahme neuer Schüler.

Uebenimmt der Lehrer einen neuen Schüler, der noch keine Vorkenntnisse hat, so ist mit ihm nach der speziellen Klavierunterrichts-Methode von der 1. Abtheilung der praktischen Schule anzufangen.

Hat derselbe aber schon Vorkenntnisse, spielt er schon durch längere Zeit Klavier, so muss erst untersucht werden, ob er schulgemäss spielt, ob er gut unterrichtet ist, und dann auf welcher Ausbildungsstufe derselbe stehe. Nach Untersuchung der Gelenkigkeit der Finger lasse sich der Lehrer zuerst die 5 Töne in c, und wenn der Schüler schon Tonleitern spielen kann, auch diese oder wenigstens einige davon vorspielen. Aus der Handhaltung, dem Anschlage und der gleichen Tonfolge, des Unter- und Uebersetzens kann gleich der Schluss auf den früheren Unterricht gezogen werden. Nach diesem lasse sich der Lehrer etwas aus Noten, z. B. Etuden, Sonaten oder auch etwas Anderes, was der Schüler beim früheren Lehrer gelernt, vorspielen. Die dabei vorkommenden Fehler, wie Steckenbleiben, Falschspielen u. s. w., dürfen nicht ganz als Nichtkenntniss betrachtet, sondern viel auf Befangenheit und Aengstlichkeit beim Vorspielen bezogen werden. Auch forsche er nach, welche Etuden, Sonaten und andere Musikalien der Schüler schon geübt, lasse etwas ihm Ange-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

messenes, aber noch Unbekanntes spielen, und folgere daraus den Standpunkt der Ausbildungsstufe.

Zu diesem Blattspiel können die Sonaten von M. Clementi, opus 36, 37, 38, Kuhlau, opus 55, 20, 50, Mozart's Sonaten, Bertini's Etuden, opus 100, 29, 32, St. Heller's Etuden, opus 47, 45, 46, wenn der Schüler diese Tonstücke noch nicht kennt, genommen werden. Ist der Schüler im Stande, diese Werke, oder einiges davon, wenn auch nicht ohne Fehler, so doch so ziemlich herunterzuspielen, hat die Spielarten der 3., 4. und 5. Abtheilung des 1. Bandes aber noch nicht geübt, so beginne man jedenfalls den Unterricht mit ihm von der 3. Abtheilung an. Kann er aber von diesen Tonstücken nichts spielen, so muss mit der 2. oder gar mit der 1. Abtheilung begonnen werden.

Auch Schüler mit guter Mechanik und weit vorgerückter Technik müssen, wenn sie die Grnndspielarten noch nicht können, von der 3. Abtheilung anfangen.

Auch in der Theorie ist zu untersuchen, welche Vorkenntnisse der Schüler besitze, um das Fehlende nachzuholen.

Der Lehrer sage nun den Eltern ohne Rückhalt, was er von den Talenten, Fähigkeiten und Kenntnissen des Schülers halte, ob sie gut oder schlecht, auf welche Art sie verbessert werden können, und warum Dieses oder Jenes so sein muss, bemerke aber auch, dass das genaue Erkennen dieser Eigenschaften erst bei längerem Unterrichte möglich sei.

Unterwirft sich der Schüler seinen Bedingungen und sind Talente für den Fortschritt vorhanden, so mag er ihn als Schüler aufnehmen.

Ist die Handhaltung und Anschlagrichtung der Finger fehlerhaft, so sind die Fingerübungen der 1. Abtheilung ein vorzügliches Mittel bei täglich halbstündiger Uebung derselben mit guter Handhaltung, richtigem Anschlag, in kurzer Zeit eine gute Mechanik herzustellen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bei recht „verpuzten“ Schülern rathe ich fürs Erste ganz einfache Sonaten, z. B. Clementi, op. 36, 37, 38, Kuhlau, op. 55, auch Dussek, op. 20, insoferne nämlich der Schüler dieselben ohne viel Anstrengung erlernen könnte — neben Fünftöneübungen und einfachen Tonleitern zu üben, dass die Gedankenrichtung des Schülers mehr auf die Finger und Handhaltung verwendet werden kann.

Hat sich die Handhaltung und der Anschlag in der Zeit von 4—6 Wochen so ziemlich gebessert so nehme der Lehrer erst dann die Schule (3. Abth.) vor.

Hat der Schüler den ernstlichen Willen, die Mechanik wirklich zu verbessern, so wird dasselbe bei der nöthigen Vorsicht auch nicht lange dauern, wird aber manchmal gar nicht erreicht, wenn dem Schüler der gute Wille fehlt. Theoretisch ist wohl eine schlechte Mechanik sehr schnell verbessert, es lässt sich sehr schnell sagen, so und so wird es gemacht, so soll es sein und nicht so, allein, wenn das praktische Spiel beginnt, tritt die Macht der Gewohnheit mit ihrer ganzen Kraft auf.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Solchen Schülern, die Fehler im Anschlag besitzen, ist das Spielen der früheren mit schlechter Mechanik gespielten Tonstücke gänzlich zu verbieten, denn nicht nur würden die alten Fehler alle wieder erscheinen, auch das Bessere und Gute könnte nicht Eingang finden.

Bei solchen Schülern muss mit dem Vergangenen gänzlich gebrochen, und ein ganz neuer Bau aufgeführt werden.

Unter neuen Schülern gibt es oft solche, die alle möglichen Tonstücke schon durchgespielt haben, ohne etwas Gutes an ihrem Spiele erkennen zu lassen. Sie haben eben Alles gespielt, aber nicht gelernt! Blos blattgespielt könnte man sagen, ohne auch nur etwas davon studirt zu haben, wozu auch noch — und das ist bei solchen gewöhnlich der Fall — eine schlechte Mechanik kommt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das erste, was da der Lehrer zu erforschen hat, ist die Ausbildungsstufe. Aus dem Herunterspielen mehrerer solcher Tonstücke kann der Lehrer ungefähr schliessen, bei welchen Etuden, Sonaten mit dem Lernen anzufangen wäre. Ist das bestimmt, so ist dem Schüler zu sagen, welche Sonaten und Etuden geübt werden müssen, ohne Rücksicht darauf zu nehmen, ob dieselben von ihm schon gespielt wurden oder nicht.

Zeigt der Schüler keine Lust, solche schon einmal gespielte, aber nicht studirte Tonstücke zu üben, und hält sie der Lehrer für den Schülerstandpunkt für wichtig, so ist es besser, bei so einem Schüler den Unterricht gar nicht zu beginnen, da die Lust zum Studiren fehlt, und jede weitere Mühe vergebens ist.

Lehrplan

eines methodischen Klavierlehrer-Bildungs-Curses.

a. Vorbemerkungen.

Wer den Inhalt dieses Werkes mit unparteiischen Blicken beurtheilt und selbst Fachmann im Klavierunterricht ist, wird mir gewiss beistimmen, wenn ich sage, dass alles hier Geschriebene zu den Fachkenntnissen eines Klavierlehrers gehört.

Wie schon früher bemerkt, ist die Aneignung dieser Kenntnisse bisher nicht auf dem kürzesten, sondern sogar auf dem längsten und unsichersten Wege geschehen: Jeder angehende Klavierlehrer war gezwungen, sich selbst eine Methode zu erfinden.

Die Klavierlehrer glauben für ihre Zöglinge als werdende Klavierlehrer schon genug gethan zu haben, wenn sie dieselben korrekt und schulgemäss spielen lehren; sie glauben, mit dem Spieler auch schon den Lehrer fertig zu haben,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

was sie doch aus eigener Erfahrung verneinen sollten! Nur wenn der Unterricht von einer ganz einseitigen Richtung ertheilt wird, mögen sie Recht haben! Allein, was für Lehrer werden aus solchen Schülern?

Da der Klavierunterricht seine Lehrer vollständig ernährt, so kann unser heutiges Klavierspiel mit Recht von ersterem fordern, dass derselbe nicht blos von einigen denkenden Lehrern richtig erfasst und gelehrt, sondern vom gesammten Lehrpersonale nach wissenschaftlichen Grundsätzen ertheilt werde.

Die Art und Weise, wie Spieler gebildet werden, ist von bedeutenden Klavierlehrern schon richtig erkannt worden; für die Ausbildung und Heranziehung von Lehrern aber geschah bis jetzt noch fast nichts.

Schon an einer anderen Stelle habe ich darauf hingewiesen, dass, wie der Klavierunterricht in zwei grosse Hälften, auch die Klavierlehrer in zwei Kategorien eingetheilt werden sollten, in solche, die den Anfangsunterricht und die mittlere Ausbildung (jedenfalls die grössere Hälfte) und 2. in solche, die den Virtuosen bilden.

Die Unterrichtsthätigkeit des Virtuosen-Lehrers unterscheidet sich von der des Anfangsunterrichtes und der mittleren Ausbildung wesentlich. Während der letztere Lehrer das Technische und Rhitmische des Klavierspieles bis zu jener Stufe ausbildet, wo dem Schüler die weitere Ausbildung in diesen Fächern überlassen werden kann, während er den mechanischen Vortrag vollendet und den geistigen anbahnt, (lauter Gegenstände, für die in methodischer Beziehung eine Anleitung gegeben werden kann), ist die Aufgabe des Virtuosenlehrers grösstentheils anderer Natur: er findet die obigen Gegenstände bis zu einer gewissen Stufe schon vollendet und braucht nur noch in den wichtigsten Fällen hie und da eine Nachhilfe zu leisten. Sein Unterricht hängt daher, von seinen musikalischen Talenten abgesehen, grösstentheils nur noch davon ab, wie er die Ton-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

stücke theils durchs Spiel, theils durch das musikalische Denken in sich aufgenommen und geistig verarbeitet hat, und wie er alles dieses auf seine Schüler überträgt. Besitzt er musikalische Auffassungsgabe, und war sein Fleiss und Eifer bei dem Studiren der Tonwerke vom Erfolge gekrönt, so wird auch sein Unterricht segenbringend für seine Schüler sein.

Die Hauptsache des Unterrichtes der höheren Ausbildung hängt daher (abgesehen von dem virtuosen Spiel des Lehrers) grösstentheils von dem geistigen Verständnis der Tonstücke ab.

Das ist aber nicht der Fall bei dem Lehrer, der den Anfangsunterricht und die mittlere Ausbildung lehrt. Nicht nur dass auch er sein Spiel bis zu jener Stufe ausgebildet haben muss, bis zu welcher er unterrichten will, er muss auch die sämmtlichen Unterrichtsgegenstände nicht nur selbst genau verstehen, sondern sie auch methodisch beizubringen im Stande sein. Und dass diese Beibringungsart eine wissenschaftliche sichere Basis habe, ist für diese der methodische Lehrerkurs bestimmt.

Ehe der Candidat (darunter verstehe ich denjenigen, der den methodischen Kurs absolviren will) für denselben aufgenommen wird, muss er früher im Klavierspiel und der Theorie eine Aufnahmsprüfung bestehen, und seine allgemeine Schulbildung — ob er auch der deutschen Sprache in Wort und Schrift mächtig sei — schriftlich nachweisen.

Als Vorlage zur Prüfung des Klavierspieles werden entweder der 1. und 2. Band meiner Klavierschule oder nachstehende Werke genommen: Gradus ad Parnassum von M. Clementi, 4 Hefte Cramer Etuden, Neue Schule der Geläufigkeit von C. Mayer, op. 168, Etuden von J. Moscheles, op. 70; Etuden von St. Heller, op. 16, Rhitmische Studien von F. Hiller und die Sonaten von Haydn, Mozart, Clementi und Beethoven. (Letztere bis zu op. 31.) Dann die accentuirten und unaccentuirten einfachen und doppel-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ten Tonleitern und Akkordzerlegungen. Aus der Theorie die Musik-, Harmonie- und Formenlehre.

Es versteht sich von selbst, dass diese Tonstücke nur mit Auswahl bei der Ueberprüfung genommen zu werden brauchen.

Bei dieser Aufnahmsprüfung ist sehr darauf zu sehen, dass der Candidat auch streng schulgemäss spiele, mit gutem Anschlag, guter Hand- und Fingerhaltung; dass er keine Spielunarten, wie Herumdehnen der Hand und Finger, unruhiges Sitzen und ähnliche Klavierspiel-Untugenden besitze: denn der Lehrer soll auch in dieser Beziehung dem Schüler als Muster dienen, und mit gutem Beispiel vorangehen. Seine geistige Thätigkeit kann wol in der Vorprüfung weniger vollkommen beurtheilt werden, da dazu ein längerer Umgang mit demselben nothwendig ist, jedoch können schon die Schulzeugnisse darüber einigen Aufschluss und Anhaltspunkt geben.

Ebensowenig kann das musikalische Gehör des Candidaten, eigentlich das Heraushören der Fehler beim Spiel im Voraus erkannt werden, und es bleibt dem Methodiklehrer überlassen, nach einiger Zeit zu bestimmen, ob diejenigen Candidaten, die die Fehler des Spielers nicht heraushören, nicht aus dem Kurs auszuscheiden wären.

Wie viele Candidaten an den methodischen Lehrerkurs theilnehmen können, mag der Methodiklehrer bestimmen. Jedenfalls aber ist darauf Rücksicht zu nehmen, dass der praktische Unterricht in der Uebungsschule für den Candidaten nicht zu selten werde.

Ob das weibliche Geschlecht für den Klavierunterricht auch tauglich sei, muss ich entschieden bejahen, besonders, was den Anfangsunterricht betrifft. Dass man aber von Lehrerinnen sehr selten gute Unterrichtsresultate sieht, daran liegt die Ursache weniger in der Weiblichkeit, als in dem bisher gänzlichen Mangel an methodischer Ausbildung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

b. Nähere Erörterungen.

Der methodische Lehrerkurs zerfällt in den theoretischen und praktischen Theil, welche beide unter der Aufsicht und Leitung des Methodiklehrers stehen.

Wie schon bekannt, sind die vier Haupterfordernisse eines methodischen Curses: a) der Methodiklehrer, b) die Candidaten, c) die Uebungsschule, d) eine der Uebungsschule vorzulegende vollständige Klavierschule, und ein für die Candidaten bestimmtes Methodenbuch.

Die nöthigen Eigenschaften des Methodiklehrers und des Unterrichts-Candidaten sind bereits besprochen (Seite 40), ebenso der Zweck der Uebungsschule, wie die Bedingungen zur Aufnahme in den Lehrerkurs bekannt.

Das Methodenbuch, das die allgemeine und spezielle Klavierunterrichts-Methode enthält, soll den Candidaten als Leitfaden, als Anhaltspunkt bei seinem praktischen Unterricht dienen, und bildet der 1. und 2. Theil (nämlich die allgemeine Klavierunterrichts-Methode) den

theoretischen Theil

des methodischen Kurses, der vom Candidaten während seiner Bildungszeit nach und nach sachlich (nicht wörtlich) auswendig zu lernen ist.

Die spezielle Methode (3. Theil) ist für den Candidaten die theoretisch-methodische Erläuterung und Zergliederung des Unterrichtsstoffes, nach welcher er sich bei seinen praktischen Unterrichtsversuchen in der Uebungsschule zu richten hat.

Die spezielle Methode kann wohl als Aufgabe gegeben werden, und hat der Candidat die methodischen Erklärungen des Unterrichtsstoffes bei seinen Unterrichtsversuchen zu benützen, dieselben brauchen aber nicht eigens durchgeprüft zu werden, weil der praktische Unterricht in der Uebungsschule selbst die Prüfung der Leistungsfähigkeit ist.

Dieses Methodenbuch ist für die Heranbildung von Klavierlehrern das unumgänglich Nothwendigste, weil darin

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die gesammte theoretische Klavierlehrerbildung, die sich der Candidat anzueignen hat, enthalten ist, und zum sicheren Erlernen dieselbe eben schriftlich vorhanden sein muss.

Die Uebungsschule, die aus einer Anzahl von 6—8 Kindern, die das Klavierspiel erlernen wollen, zusammengesetzt ist, hat den Zweck, wie früher schon besprochen, dem Candidaten die Möglichkeit zu verschaffen, seine theils im Methodenbuch, theils vom Methodiklehrer erhaltenen theoretisch-methodischen Begriffe durch persönlichen Unterricht unter Aufsicht des Methodiklehrers bei diesen Kindern zu erproben.

Dieser praktische Unterricht bildet den

praktischen Theil

des methodischen Lehrkurses.

Diesem praktischen Unterricht in der Uebungsschule wird der 1. Band meiner Klavierschule zu Grunde gelegt, weil derselbe in sich nicht nur die wichtigsten Gegenstände, des ganzen Klavierunterrichtes, die gesammten Grundspielarten und die Elementarkenntnisse der Musik und Harmonielehre in sich fasst, sondern selbst im 3. Theile dieses Werkes zum theoretischen Erlernen methodisch behandelt wird.

Der Unterricht der Uebungsschule erstreckt sich auch nur auf den 1. Band, weil es eben genügt, dem Candidaten in diesen Grundspielarten gut methodisch zu schulen, da das weitere Spiel nur die Fortsetzung und Erweiterung desselben ist..

Was die Zusammensetzung dieser für die Uebungsschule bestimmten Unterrichtsklasse betrifft, so soll dadurch dem Candidaten nicht nur die Möglichkeit geboten sein, die Gemüthsarten verschiedener Kinder zu behandeln, sondern zugleich auch der Klassenunterricht, aus dem sich leicht der Einzelunterricht herleiten lässt, — aber nicht umgekehrt — vorbereitet und erlernt werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Da aber beim Einzelunterricht der Lehrer nebst dem praktischen Spiel auch noch Theorie vorzutragen, daher Beides im Lehrerkurs methodisch zu erlernen hat, der Klassenunterricht aber beiweitem schwieriger ist, als der Einzelunterricht, und daher im methodischen Kurs eingeführt werden muss, so folgt daraus, dass beim Klassenunterricht das praktische Spiel und die Theorie von ein- und demselben Lehrer, und zwar Beides als zusammenhängendes Ganze nach einem festgeschlossenem Sistem vorgetragen werden muss.

Bei der Zusammensetzung dieser Uebungsklasse muss auch darauf Rücksicht genommen werden, dass die Schüler so ziemlich gleiches Alter haben (so ungefähr das 9. Lebensjahr) und dass kein Schüler musikalische Kenntnisse besitze, daher der Unterricht von dem ersten Anfange an begonnen werden kann.

Da dieser Lehrerkurs ungefähr in einem Jahre vollendet sein kann, die Nothwendigkeit des Unterrichtserlernens sich auf den ganzen 1. Band meiner Klavierschule erstreckt, dieser 1. Band aber unmöglich von einer Klasse in einem Jahre durchgeübt werden kann, so muss neben dieser 1. Klasse, die den Unterricht von der 1. Abtheilung beginnt, und in diesem Jahre bei gehörigem Fleisse die 2. und 3. Abtheilung noch vollenden kann, noch eine 2. Klasse, die solche Vorkenntnisse besitzt, dass sie die 4. Abtheilung beginnen kann, errichtet werden. Diese 2. Klasse würde nun von der 4. Abtheilung beginnen und in diesem Jahre noch die 5. und 6. Abtheilung durchüben. Wie gesagt, müssten diese Klassen sehr fleissig sein, damit jede in einem Jahre drei Abtheilungen durchübe, wenn der Kurs nicht verlängert werden, oder statt zwei Schülerklassen der Uebungsschule deren drei errichtet werden sollen, wo die erste die 1. und 2., die zweite die 3. und 4., und die dritte die 5. und 6. Abtheilung durchüben müsste. Sehr zweckdienlich dürfte es sein, eine Klasse aus Mädchen, die andere aus Knaben zusammenzusetzen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Jede dieser Uebungsschulklasse erhält wöchentlich dreimal, à 2 Stunden Unterricht, und zwar kann die Eintheilung so getroffen werden, dass eine Klasse Montag, Mittwoch und Freitag, die andere Dienstag, Donnerstag und Samstag an die Reihe kommt.

Der jedesmalige Unterricht in einer Lektion besteht im Einzelvorspielen der Aufgaben jedes Schülers, zu dem ungefähr eine Stunde verwendet werden kann, in dem Zusammenspielen der bereits vollständig erlernten auf mehreren Instrumenten und in der musikalischen Theorie.

Der Unterricht wird unter Aufsicht des Methodiklehrers von den Candidaten ertheilt, und ist dabei besonders darauf zu sehen, dass die Schüler immer auf gleicher Stufe bleiben, dass keiner im Lernen zurückstehe, und dass weniger Talentirte durch Fleiss ersetzen, was ihnen an Talent abgeht.

Während ein Schüler seine Aufgaben vorspielt, müssen die anderen aufmerksam die Noten mitlesen, so dass sie jederzeit wissen, wo der Spielende spielt, und wenn möglich, was er für Fehler gemacht. Auf diese Art gehört das Verbessern auch für die Zusehenden, und die Letzteren lernen eben dadurch die Fehler vermeiden. Da das Zusammenspiel und die Theorie auch gemeinschaftlich vorgenommen werden, so geht bei dieser Klassenzusammensetzung für die Schüler keine Zeit verloren, und ich empfehle dieselbe für jeden Klassenunterricht.

Für die Candidaten dürfte es nicht unvortheilhaft sein, in der Uebungsklasse mitunter einen Schüler aufzunehmen (wenn er auch nicht zur Klasse passt), der früher recht schlecht unterrichtet wurde, der schlechte Handhaltung hat, der sozusagen recht „verputzt“ ist.

Bei solchen Schülern gibt es für den Candidaten viel zu lernen, indem mit dem Aneignen des Guten zugleich das Schlechte verlernt werden muss.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

c. Der Unterricht in der Uebungsschule.

Es ist bereits gesagt worden, dass der Methodiklehrer den theoretischen und praktischen Kurs zu leiten habe, dass alles unter seiner Aufsicht geschehen müsse.

Nachdem nun die zwei Klassen Schüler der Uebungsschule nach obiger Angabe zusammengestellt sind, die Unterrichtsstunden derselben festgesetzt, ein Lehrzimmer mit mehreren Klavieren, des Zusammenspieles der bereits einzeln erlernten Aufgaben wegen, bestimmt, darin eine hölzerne, mit Notenlinien versehene Tafel zu theoretischen Arbeiten in Bereitschaft ist, kann also der praktische Unterricht des methodischen Kurses begonnen werden.

Wie schon gesagt, ertheilt der Candidat in der Uebungsschule den Unterricht, und der Methodiklehrer, der bei jeder Lektion gegenwärtig sein muss, ist blosser Zuhörer, zugleich aber auch Beurtheiler und Verbesserer des Unterrichtes.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Für den praktischen Unterricht in der Uebungsschule hat sich der Candidat aus der speziellen Methode (von Seite 126 angefangen) auf die jedesmalige Unterrichtsstunde und den vorzutragenden Unterrichtsstoff vorzubereiten, und hat der Methodiklehrer darüber zu wachen, dass nicht nur der sistematische Gang der vorgelegten Klavierschule eingehalten, sondern auch die Art und Weise der Beibringung die richtige sei.

Die jedesmalige Unterrichtslektion zerfällt in das Einzelvorspielen der Aufgaben jedes Schülers, dann in das Zusammenspielen einer bestimmten schon vollendeten Aufgabe auf mehreren Klavieren und in die Bearbeitung der musikalischen Theorie.

Bei dem Einzelvorspielen der Aufgaben kann bei jedem Schüler auch der Candidat wechseln, der sich die Aufgaben vorspielen lässt, dieselben verbessert und neue gibt. Dass aber jeder Candidat auf die Lektion gut vor-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

bereitet sei, darf der Wechsel, den der Methodiklehrer zu bestimmen hat, nicht eine bestimmte Ordnung haben.

Während nun ein Schüler seine Aufgaben vorspielt, haben die anderen sich so um den Spielenden herumzustellen, ohne demselben im Spiele hinderlich zu sein, dass sie die Noten mit lesen, und die Fehler beobachten können.

Der unterrichtende Candidat setzt oder stellt sich neben dem Spieler, und die zusehenden Candidaten rück- oder seitwärts der Schüler, so dass sie Handstellung und Anschlag beobachten, und den Vortrag des Candidaten hören können.

Der Methodiklehrer hat seinen Standpunkt so zu wählen, dass er das Ganze beobachten und übersehen kann.

Macht der Candidat im Unterricht Fehler, so muss der Methodiklehrer auf eine dem Candidaten sehr schonende *Weise in den Unterricht eingreifen, so, als wenn er ganz zufällig* den Unterricht aufnähme. Der Methodiklehrer spricht da nur zum Schüler, indirekt aber weiss der Candidat doch, dass er gefehlt, und jetzt seine Fehler verbessert werden. Ist der Unterricht wieder in das rechte Geleise gebracht, so kann der Candidat den Unterricht wieder fortsetzen.

Der Methodiklehrer behandle den Candidaten in Gegenwart der Schüler mit jener Rücksicht in Sprache und Geberde, die nothwendig ist, um ihm die Achtung der Kinder zu erhalten und zu erwerben.

Ist die bestimmte Unterrichtszeit der Uebungsschüler vorüber, haben die Schüler ihre Aufgaben vorgespielt, neue erhalten, so können sie entlassen werden, der Methodiklehrer und die Candidaten aber bleiben noch beisammen, und dieses ist eben die rechte Zeit, den Unterricht der Letzteren zu verbessern, dieselben auf die begangenen Unterrichtsfehler aufmerksam zu machen und die Gemüthsbeschaffenheiten, Talente und Fähigkeiten der Kinder und deren Behandlung näher zu besprechen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wohlgemerkt! nicht während der Candidat unterrichtet, darf derselbe auf seine begangenen Fehler aufmerksam gemacht werden, sondern erst nach Entfernung der Schüler, und muss dieses Verbessern für denselben mit Nachsicht und Aufmunterung verbunden sein. Er darf nicht muthlos und verzagt gemacht werden, es muss selbst bei einem ganz schlecht ausgefallenem Unterrichtsversuch der Lernende angeeifert, das Bessermachen und Besserwerden in Aussicht gestellt, und so das moralische Bewusstsein des „Ich will es besser machen," aufrecht erhalten werden.

Auch zu grosses Lob vermeide der Methodiklehrer, selbst bei eminenten Leistungen, da dieses leicht Uebermuth und Ueberschätzung hervorrufen könnte. Er gebe wohl seine Zufriedenheit kund, lasse aber immer durchhören, dass selbst die besten Leistungen mit einem fortwährenden Streben nach noch Besserem verbunden sein müssen, dass selbst die grössten Meister des Unterrichtes ruh- und rastlos bestrebt sind, durch fortwährendes Nachdenken und Studiren über Methode die möglichste Vollkommenheit zu erreichen.

Der Methodiklehrer lasse keine Gelegenheit vorübergehen, belehrend und bildend für seine Candidaten zu wirken, denselben gute Rathschläge zu ertheilen, den verschiedenen Gemüthsgattungen derselben für das Lehramt die rechte und angemessene Richtung zu geben, damit Jeder bei Zeiten lerne, sein Erkanntes und vom Verstande geleitetes Innere dem Bedürfnisse des Kindes anzupassen.

Zwischen dem Methodiklehrer und den Candidaten muss dasselbe belehrende Prinzip obwalten, wie zwischen Lehrer und Schüler. Das gute Beispiel des Ersteren, seine wohlgemeinten Rathschläge und Mittheilungen bewährter Unterrichtsgrundsätze bleiben stets in der Erinnerung des Zöglings, und wirken in den meisten Fällen für seine ganze Unterrichtspraxis.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Was den theoretischen Theil des methodischen Kurses betrifft, so sind dem Candidaten aus der allgemeinen Methodik (den 1. und 2. Theil, von Seite 47 bis 118 dieses Werkes) Aufgaben zu geben, die er (nicht wörtlich, sondern dem Sinne nach) auswendig zu lernen hat.

Sehr vortheilhaft dürfte es für den Candidaten sein, wenn er aus dieser allgemeinen Methode Auszüge machte, dieselben mit seinen eigenen Worten niederschriebe und diese dann studierte. Nicht nur ist dies eine sehr gute Sprachübung, sondern Selbstgearbeitetes ist nicht nur verständlicher, sondern bleibt auch besser im Gedächtnis. Der Methodiklehrer bestimme immer selbst, was und wie viel von der allgemeinen Methodik zu erlernen, im Auszuge zu bearbeiten sei, und überzeuge sich von diesem Erlernten dadurch, dass er bei einer dazu bestimmten Zeit dasselbe durchprüfe. Dieses Durchprüfen kann entweder nach Beendigung der Lektion der Uebungsschulklasse sein, oder es kann auch eine eigene Stunde dazu bestimmt werden.

Noch folgerichtiger könnte der methodische Kurs durchgeführt werden, wenn der theoretische Theil desselben noch vor dem praktischen erlernt, d. h. durch einige Wochen oder Monate der 1. und 2. Theil der Methodik erlernt, und dann erst der praktische Kurs mit der Uebungsschule begonnen würde.

Beim Zusammenspiel der Aufgaben auf mehreren Klavieren hat der leitende Candidat vor Beginn desselben immer vorauszuzählen, und auch durch leises, aber doch hörbares Klopfen mit dem Finger am Klavier anzugeben, wie schnell er das Tempo haben will. Fängt z. B. das Stück, das $^4/_4$ Takt hat, mit vollem Takte an, so zähle er das 3. und 4. Viertel voraus, und die Schüler beginnen bei Anfang des ersten Viertels (wenn das Stück damit anfängt) das Spiel, dass jeder Schüler, ehe zusammengespielt wird, seine Partie gut spielen könne, versteht sich von selbst.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der Methodiklehrer hat während dem Unterrichte dafür zu sorgen, dass von keiner Seite eine Störung geschehe, am wenigsten aber dulde er das Lachen über den Unterricht.

Der Methodiklehrer führe über die erlernten Aufgaben, aus der allgemeinen Methodik, über den Fortschritt des an Zöglingen ertheilten Unterrichtes, und über die Verwendbarkeit im Unterricht u. s. w. für jede Lektion ein Klassenverzeichnis, damit am Ende des ganzen Kurses jeder Candidat ein Zeugnis nach Verdienst erhalte.

Sehr vortheilhaft dürfte es für die Candidaten noch sein, wenn dieselben ausserdem noch solche Unterrichtsklassen besuchen, (z. B. jene, wo der Methodiklehrer selbst Kinder unterrichtet), wo der Unterricht rationell betrieben wird, der dem Candidaten als Muster dienen kann. Denn, indem sie da dem Unterricht beiwohnen, denselben hören, sehen, beurtheilen, werden sie sehr an Vollkommenheit gewinnen.

Da vorauszusetzen ist, dass der eine oder der andere der Candidaten seine Unterrichtsthätigkeit in Instituten fortsetzen wird, wo für öffentliche Produktionen die Nothwendigkeit des Arrangirens von Tonstücken für mehrere Klaviere eintritt, so sind die Candidaten auch mit diesen Kenntnissen betraut zu machen.

Dieses Arrangiren der Tonstücke, bei dem dasselbe Princip wie beim Orchestriren obwaltet, besteht darin, dass die Melodien und Bässe, wo es räthlich erscheint, mit Oktaven, die Begleitung entweder auch so, oder durch andere passende Begleitung verstärkt und auf mehrere Klaviere vertheilt wird, so dass z. B. ein für zwei Klaviere arrangirtes Stück in geeigneten Stellen über die ganze Klaviatur sich erstreckt.

Zu diesem Arrangiren taugen am Besten die 4händigen Stücke, weil sie volltöniger geschrieben sind, und der Arrangeur zum Tonstück nicht so viel Zugabe erfinden und anpassen muss, um dasselbe vollstimmig, dem Orchester

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ähnlich, das durch das Zusammenspiel repräsentirt werden soll, zu gestalten.

Durch diese Oktavengänge und Zuthat in der Begleitung darf aber nicht das Stück leiden, und es muss dem Arrangeur das richtige Verständnis des Tonstückes und der gute musikalische Geschmack für das Treffen dieser Arbeit überlassen bleiben.

Sehr ist darauf zu achten, dass ein Klavier seine angefangene Melodie auch vollende und nicht dieselbe von einem andern übernehmen lasse, ausser es sprechen Gründe für das letztere.

Viele Versuche, schriftliche und dann gespielte, werden zum Ziele führen.

Ueber die Vertheilung der Schwierigkeiten in Kürze Folgendes:

Wird ein 4händiges Stück, z. B. für zwei Klaviere, (die letzteren gewöhnlich jedes 4händig) arrangirt, so übernimmt der Primo des ersten Klavieres nebst den Schwierigkeiten auch noch das Spiel in den oberen Oktavenfächern, so wie die Begleitung und der Bass (Secund) sich mehr der Mitte der Klaviatur nähert, wenn dieses dem Zweck des Stückes entspricht, wohingegen das zweite Klavier die leichtere Partie übernimmt, und der Primo sich mehr in der Mitte der Klaviatur der Secund in den unteren Oktavenfächern beschäftigt.

Das ist aber, wie gesagt, nur allgemeines Princip, nicht Regel, und muss von Fall zu Fall der Einsicht des Lehrers überlassen bleiben.

Ist das Arrangement für 3 Klaviere, so kann entweder eins oder auch zwei davon die leichtere Partie erhalten.

Wird für vier Klaviere arrangirt, so kann das dritte dem ersten, das vierte dem zweiten Klaviere gleichen, mit dem Unterschiede, dass das dritte und vierte vielleicht etwas leichter arrangirt werde, als das erste und zweite.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Beim Zusammenspiel der vier Klaviere kann das 3. dem 1., das 4. dem 2. gegenübergestellt werden.

Wird für mehr als 4 Klaviere geschrieben, so kann das eine oder das andere, bei 8 Klavieren aber alle vier verdoppelt und so aufgestellt werden, dass die Klaviere 5, 6, 7, 8, den ersten vier gegenüber stehen.

Zu den ersten Versuchen dieses Arrangirens sind ganz leichte 4händige Stücke zu wählen, die erst in Partitur-Form gesetzt und dann für einzelne Klaviere ausgeschrieben werden.

Bei der Partiturbearbeitung wird das erste Klavier obenan, das zweite darunter u. s. w. geschrieben, und die Taktstriche über das Ganze gezogen.

Sind vor dem Arrangiren schon die Schüler bestimmt, die die Partien zu spielen haben, so kann schon bei der Bearbeitung auf die Spielkenntnisse derselben Rücksicht genommen werden.

Auch sind die Candidaten mit der jetzt folgenden Institutseinrichtung bekannt zu machen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Lehrplan

für den Klassenunterricht in Klavier-Instituten.

Da die Uebungsschule zugleich als Muster, wie der Klassenunterricht in Instituten ertheilt werden soll, zu gelten hat, so will ich hier als Ergänzung, da sich dieselbe nur über einen kleineren Theil des gesammten Klavierunterrichtes erstreckt, die ganze weitere Eintheilung des rationell betriebenen Klassenunterrichtes vorführen.

Die Schülerklassen sollen so zusammengestellt werden, dass Lehrer und Schüler dabei ihre Vortheile finden: der Lehrer seine Rechnung, die Schüler aber den nothwendigen Unterricht; und es ist daher nichts weniger als gleich-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

giltig, wie viele Schüler zu einer Klasse zusammengenommen werden.

Ehe ich aber auf diese Klassenzusammenstellung näher eingehe, muss ich erst eines anderen Umstandes erwähnen, der nicht weniger wichtig ist. Es betrifft nämlich den getheilten Klavierunterricht, d. h. jenen Klassenunterricht, in welchem Theorie und praktisches Spiel ohne einheitliches Sistem von verschiedenen Lehrern vorgetragen wird.

Dass aus einem getheilten Klavierunterricht, wenn die zwei Hälften nicht zusammenpassen, nichts Vollkommenes, nichts Ganzes erwachsen kann, ist begreiflich. Nach meiner Ueberzeugung ist jeder Klassenunterricht, wo das praktische Spiel nicht zur Theorie, die Theorie nicht zur Praxis passt; wo Beide von verschiedenen Lehrern und auch gesondert gelehrt werden, und kein zusammenhängendes Ganze bilden, noch weniger als Halbheit, und muss, da der Schüler den Unterricht seines Lehrers bei seiner Unterrichtspraxis gewöhnlich als Muster, als Vorlage betrachtet, sogar noch in zweiter Linie unbedingt unvollkommene Resultate hervorbringen.

Es kann nur derjenige Klassenunterricht als mustergiltig bezeichnet werden, wo neben anderen Vollkommenheiten die Theorie und Praxis, als einheitliches, zusammengehöriges Ganzes von ein- und demselben Lehrer vorgetragen werden.

Dieses vorausgesetzt, gehe ich zu der eigentlichen Eintheilung des Klassenunterrichtes über. Da dieser letztere aber, wenn Theorie sich mit dem praktischen Spiel vereinigt, mehr Zeit beansprucht, so folgt daraus, dass die jedesmalige Lektionszeit von einer Stunde zu wenig ist: denn der vollkommene Klassenunterricht besteht, wie schon an einer anderen Stelle gesagt:

a) im Einzelvorspielen der Aufgaben jedes Schülers, b) im Zusammenspiel des schon

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

erlernten Uebungsstoffes der ganzen Klasse auf mehreren Klavieren, und c) in der musikalischen Theorie,

an welchen Gegenständen jeder Schüler bei jeder Lektion theilnimmt.

Da jeder Klassenschüler seine erhaltenen Aufgaben zu Hause einzuüben hat, so ist die beste Unterrichtseintheilung die, wo jede Klasse wöchentlich 3mal Unterricht erhält, so dass immer ein Tag zum Aufgabenlernen dazwischen bleibt.

Die jedesmalige Unterrichtszeit einer Klasse, die aus 8 Schülern bestehen kann (für Lehrer und Schüler die beste Zahl) hat immer 2 Stunden zu dauern, in welcher das oben erwähnte Einzel- und Zusammenspiel und Theorie vorgenommen wird. Die erste Stunde wird zum Einzelvorspielen der Aufgaben, die nächste zum Zusammenspiel und der Theorie verwendet.

Bei diesem Klassenunterricht muss das Princip aufrecht erhalten bleiben, dass der Schüler nur die Aufgaben vorspielt, verbessert erhält, dieselben aber zu Hause studirt. Von einem öfteren Durchspielen oder Einüben der Aufgaben bei der Unterrichtslektion kann da nicht die Rede sein.

Spielt ein Schüler seine Aufgabe vor, so haben die anderen, wenn sie auch dieselbe zu lernen haben, dem Vorspielenden zuzusehen, d. h. die Noten mitzulesen, auf die gemachten Fehler und die Verbesserungen acht zu geben. Dadurch lernt der Zusehende nicht nur die Noten lesen und die Fehler vermeiden, sondern es geht für ihn auch keine Zeit unnütz verloren. Stehen aber die Schüler nicht auf gleicher Ausbildungsstufe, so nützt auch das Zusehen wenig, und es müssen da die nichtspielenden Schüler mit theoretischen Aufgaben beschäftigt werden.

Bei solchen ungleichen Klassen entfällt natürlich der grosse Vortheil des Zusammenspielens der Aufgaben und der einheitliche Vortrag der Theorie.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es ist daher diejenige Klasseneintheilung die beste, wo die Schüler auf gleicher Ausbildungsstufe stehen und erhalten werden, denn der Unterricht vertheilt sich da durch aufmerksames Zusehen auf die ganze Klasse. Das Zusammenhalten einer Klasse auf gleicher Ausbildungsstufe ist nicht so schwer, als es den Anschein hat, weil der Ehrgeiz zum Lernen angeregt wird, die etwas Schwächeren durch Fleiss ersetzen, was ihnen an Talent abgeht, und die auffallend Vorauseilenden entweder Fleissaufgaben zum Alleinlernen bekommen oder in eine höhere Klasse versetzt werden können.

Zur Rechtfertigung des Lehrers, des Schülers und zur Kontrole für die Eltern gebe der erstere jedem Schüler einen Klassenzettel, in welchem er jede neue Aufgabe, sowie die Fortschrittsklasse der schon erlernten bei jeder Lektion das Datum und auch noch andere nothwendige Bemerkungen einschreiben kann.

Besitzt ein Institut mehrere Lehrzimmer und geordnete Klassen, so müssen in einem derselben zum Zusammenspiel mehrere Klaviere stehen, und zwar so viele, als Schüler zusammenspielen werden. Kann die ganze Klasse zusammenspielen, was dann das vortheilhafteste ist, so müssen also 8 Klaviere vorhanden sein, die so ineinander gestellt sein müssen, dass die Spieler sich gegenüber sitzen, und der Lehrer in der Mitte das Ganze übersehen und dirigiren kann.

In jedem anderen Unterrichtszimmer braucht nur ein Klavier zu stehen, und haben die Klassen das Zusammenspiel abwechselnd durchzuführen.

Zum Zusammenspiel werden die bereits vollkommen erlernten Themen, Etuden, Uebungen der Schule und später auch die Sonaten genommen. Jede neue Zusammenspielnummer muss anfangs ganz langsam mit den vom Lehrer

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

durch leisen Schlag am Klavier angegebenen Takt- oder Zeittheilen gespielt werden.*)

Das Zusammenspiel ist der Probirstein der Taktfestigkeit.

Das Taktgeben des Lehrers beim Zusammenspielen halte ich desshalb nicht für gut, weil die Schüler noch nicht so taktfest sind, um durch sichtbare Zeichen dirigirt werden zu können. Viel besser ist, wenn der Lehrer, wie gesagt, durch einen leisen, doch hörbaren Schlag mit der Hand am Klavierdeckel die Takttheile angibt, das wirkt viel besser. Erst bei vollkommener Taktfestigkeit und sehr entwickeltem Spiel ist das Taktgeben wegen der etwaigen Orchesterbegleitung zu empfehlen.

Sehr viel Zeit für die Fingerausbildung kann erspart werden, wenn auch die kleinen Uebungen der 5 Töne (man sehe Seite 212 und 213 dieses Werkes) die Tonleitern und Akkordzerlegungen (wenn sie schon erlernt sind, zusammengespielt werden.)

Die bereits erklärte Theorie, die als Aufgabe vom Schüler zu Hause auszuarbeiten ist, muss in ein Reinheft eingetragen und zur gelegentlichen Wiederholung aufbewahrt werden.

Die Theorie wird von dem Klassenlehrer vorgetragen, zu welchem Behufe entweder in jedem Unterrichtszimmer eine hölzerne, mit Notenlinien versehene Schreibtafel (grosse Holztafel) vorhanden sein muss, oder es kann auch ein eigenes Theoriezimmer, wo die Klassen nach und nach ihre Theorie abhalten, vorhanden sein.

Auch könnte die Theorie von einem eigenen, dazu bestimmten Theorielehrer vorgetragen werden, der aber zur bestimmten Zeit in der Klasse dieselbe vorzunehmen hat,

---

*) Beim Zusammenspiel von Sonaten muss auf gleiche Noten-Ausgabe gesehen werden, weil beinahe jede Ausgabe leider andere Verzierungen vorgeschrieben hat.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

was ich aber für überflüssig halte, da jeder Klavierlehrer auch seine Theorie vortragen soll, weil er am besten den Standpunkt der jedesmaligen Theorie und Praxis wissen muss, wenn nämlich der theoretisch-praktische Unterricht ein einheitliches Sistem präsentirt. Ist das letztere nicht der Fall, passt eines nicht zum andern, so ist es auch ganz gleichgiltig, wie, wann, wo und von wem die Theorie vorgetragen wird, da dann der ganze Unterricht ohnehin keinen Anspruch auf Vollkommenheit hat.

Das Weitere über theoretische Arbeiten enthält die spezielle Methode.

Am Ende eines jeden Monates wird mit sämmtlichen Klassen im Beisein der Lehrer über das in diesem Monat Erlernte, im Institut eine Prüfung abgehalten, wobei das Einzel- und Gesammtspiel, sowie die Theorie vorgenommen werden. Vortheilhaft ist, wenn auch die Eltern an diesen Prüfungen theilnehmen, damit sie sich von dem jedesmaligen Fortschritte ihrer Kinder überzeugen.

Ob auch Fremde einzuladen sind, mag der Institutsvorsteher entscheiden; doch ist dabei zu berücksichtigen, dass diese Prüfungen nicht Unterhaltungen, sondern blos eine Aneiferung, eine Anregung zum Fortschritte für den Schüler sein sollen.

Ob zu diesen monatlichen Prüfungen die gewöhnlichen Unterrichtsstunden benützt, oder für sämmtliche Schüler zusammen eine gewisse Zeit bestimmt wird, bleibt dem Institutsvorsteher anheimgestellt.

Sollen auch öffentliche Produktionen mit Schülern abgehalten werden? Im Interesse des Instituts-Inhabers liegt es jedenfalls, solche Schaustellungen zu veranstalten, indem sie als Lockspeise eine Anziehungskraft für neue Schüler sind. Andere Vortheile aber haben sie nur dann, wenn sie aus instruktiven Tonstücken zusammengesetzt sind, wo die Anregung des Lerneifers dem eigentlichen Studium,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nicht aber der ganz verwerflichen, wenn auch pecuniär vortheilhaften Effekthascherei gilt.

Höchst schädlich für die Schüler sind die vielen Produktionen, weil sie da immer aus ihrem eigentlichen Lernen herausgerissen, und das Unterrichtssistem unterbrochen wird. Eine halbjährige und eine ganzjährige Produktion mit sämmtlichen Schülern sind hinreichend, um die Leistungsfähigkeit derselben darzuthun.

Eine weitere Aufgabe haben die öffentlichen Produktionen, indem sie bildend auf das Publikum wirken sollen. Der musikalische Geschmack soll geläutert, veredelt und für bessere Musik empfänglich gemacht werden, und das wird vorzüglich durch klassische und in dieser Richtung geschriebene Musik bewirkt, obwohl auch gutgeschriebene moderne Musik nicht auszuschliessen ist.

Diese öffentlichen Produktionen können sowohl im Solo, 4händig, wie auch im Zusammenspiel auf mehreren Klavieren bestehen. Zum Zusammenspiel auf mehreren Klavieren, für welches die Tonstücke vom Lehrer, da unsere musikalische Literatur dafür nur wenige Werke aufzuweisen hat, erst arrangirt werden müssen, können sowohl ganz kleine, leichte Stücke für Anfänger, als auch grössere Werke benützt werden, je nachdem es die Spielfähigkeit des Schülers erfordert. Der Lehrer hüte sich aber, für Produktionen zu schwere Stücke, sei es für das Einzel- oder Zusammenspiel, aus Gründen, die in der allgemeinen Methode schon erörtert wurden, zu benützen.

(Man sehe über Arrangiren Seite 350 dieses Werkes.)

Wegen einer gewissen Schuldisciplin kann zur Darnachrichtung für die Schüler eine Instituts-Ordnung verfasst und an einem geeigneten Orte sichtbar gemacht werden.

So viel über einen mustergiltigen Lehrplan für den Klassenunterricht in Klavierspiel-Instituten. Ich sage absichtlich mustergiltigen, weil diese Eintheilung unter

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

allen bis jetzt bekannten die vortheilhafteste ist, und sich in einer langen Reihe von Jahren auch bewährt und Anerkennung gefunden hat. Sie stammt von einem grossen Denker im Klavierunterrichtsfache, von Josef Proksch in Prag her, der sie in seinem Musterinstitute auch durchführte.

Ehre, dem Ehre gebührt.

MR 570

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Inhalt.

Einleitung.

Seite

1. Der gegenwärtige Klavierunterricht 1
2. Unsere jetzigen Klavierspiel-Lehrbücher 5
3. Welche Grundlagen sind für den Schüler zum Klavierspiellernen in Bezug des Unterrichtsstoffes nothwendig? 6
4. Welche musikalische Bildung muss der Klavierlehrer besitzen? . 9
5. Beweis, dass ein Klavierlehrer nicht nur Spieler, sondern auch Methodiker sein muss 10
6. Prospekt und Durchführung einer vollständigen Klavierschule . . 15
7. Die Mechanik des Klavierspieles 21
   a. Das Sitzen vor dem Klaviere 23
   b. Die Arme, Hände, Finger und ihre Gelenke 23
   c. Die Haltung der Arme, Hände und Finger bei der ersten Handstellung 25
   d. Der Anschlag 28
   e. Der Knöchelgelenk-Anschlag 29
   f. Der Handgelenk-Anschlag 30
   g. Der Fingergelenk-Anschlag 33
   h. Der Ellbogengelenk-Anschlag 34
   i. Eine andere Anschlagsgattung 35

Die Clavierunterrichts-Methode.

1. Hauptbedingungen zur vollständigen Erlernung der Klavierunterrichts-Methode 39
   a. Der Methodiklehrer 40
   b. Der Unterrichts-Candidat 41
   c. Die Uebungsschule 44
   d. Eine vollständige theoretisch-praktische Klavierschule . . . 44
2. Was kann von der Klavierunterrichts-Methode in einem Buche gelehrt werden? 45

Erster Theil.

Die allgemeine Klavierunterrichts-Methode in Bezug auf die Behandlung der Kinder, ihrer Talente, Gemüthsbeschaffenheiten der Fragen und Antworten

   a. Wichtigkeit der richtigen Behandlung der Kinder beim Klavierunterricht 47
   b. Die Gemüthsarten und Fähigkeiten der Kinder, das Erkennen und die Behandlung derselben 49
   c. Lust und Liebe zum Klavierspiel zu erwecken 52
   d. Gehorsam und Fleiss 56
   e. Aufmerksamkeit beim Unterricht 56

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Seite
f. Der Vortrag des Lehrers 58
g. Die Fragen des Lehrers 59
h. Die Antworten des Schülers 62

Zweiter Theil.

Die allgemeine Klavierunterrichts-Methode in Bezug auf pädagogisch-methodische Erfahrungen, Forschungen, Ansichten über Unterricht, erprobte Grundsätze und allgemeine Anordnungen des Unterrichtes u. s. w.

Guter Fingersatz 66
Fingersatz suchen 68
Vorgeschriebener Fingersatz 68
Viel geschriebener Fingersatz 68
Mehrfacher Fingersatz 70
Nicht auf die Finger sehen 70
Aufgaben geben 71
Aufgaben üben 71
Fehlerhaftes Spiel 84
Klassifikation der Aufgaben 92
Der Lehrer 93
Selbstsändigkeit des Schülers 103
Beurtheilung anderer Schüler 103
Laut zählen 104
Taktfest 106
Tonleiter üben 107
Schnelles Spiel 107
Missmuth über schwere Stellen 107
Unruhige Hand 108
Ordnung 108
Gutes Gedächtniss 109
Nachlässiges Ueben 110
Müdigkeit 110
Klavierspiellernen als Erholung 111
Die Tongebung bei Anfängern 112
Das Instrument 112
Voraussehen 113
Notenlesen 113
Tägliche Fingerübungen 113
Wann das Klavierspiel erlernen? 114
Andere Spieler anhören 114
Zu schwere Stücke 115
Viele Fingerübungen 115
Wiederholungen 115
Klavierschule 115
Gewohnheiten 116
Kein Virtuos werden 116
Wunderkinder 116

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dritter Theil.

Seite
Einleitung zur speziellen Klavierunterrichts-Methode 119
Spezielle Klavierunterrichts-Methode zur 1. Abth. des 1. Bandes . . . 126
Theorie zur 1. Abtheilung 148
Praktisches Spiel der 1. Abtheilung 157
Spezielle Methode zur 2. Abtheilung des 1. Bandes (Allgemeines) . . 175
Theorie zur 2. Abtheilung 179
Praktisches Spiel der 2. Abtheilung 182
Spezielle Methode zur 3. Abtheilung des 1. Bandes (Allgemeines) . 197
Theorie zur 3. Abtheilung 198
Praktisches Spiel der 3. Abtheilung 202
Spezielle Methode zur 4. Abtheilung des 1. Bandes (Allgemeines) . 215
Theorie zur 4. Abtheilung 218
Praktisches Spiel der 4. Abtheilung 220
Spezielle Methode zur 5. Abtheilung. 1. Heft, 1. Band (Allgemeines) 232
Praktisches Spiel der 5. Abtheilung 1. Heft 234
Zweites Heft der 5. Abtheilung (Allgemeines) 241
Praktisches Spiel des 2. Heftes 242
Spezielle Methode zur 6. Abtheilung des 1. Bandes. 250
Eine andere Ausführung der Verzierungen 254
Theorie zur 5. Abtheilung des 1. Bandes und aller weiteren Abtheilungen der ganzen Schule 262
Spezielle Methode zur 1. Abtheilung des 2. Bandes (Allgemeines) . 287
Praktisches Spiel der 1. Abtheilung 296
Spezielle Methode zur 2. Abtheilung des 2. Bandes (Allgemeines) . 301
Praktisches Spiel der 2. Abtheilung 301
Spezielle Methode zur 3. Abtheilung des 2. Bandes (Allgemeines) . . 306
Praktisches Spiel der 3. Abtheilung 307
Spezielle Methode zur 4. Abtheilung des 2. Bandes (Allgemeines) . 311
Praktisches Spiel der 4. Abtheilung 311
Spezielle Methode zur 5. Abtheilung des 2. Bandes (Allgemeines) . . 315
Praktisches Spiel der 5. Abtheilung 317
Spezielle Methode zur 6. Abtheilung des 2. Bandes (Allgemeines) . 325
Praktisches Spiel der 6. Abtheilung 326
Spezielle Methode zur Virtuosenschule, 3. Band 331

Anhang.

Aufnahme neuer Schüler 335
Lehrplan eines methodischen Klavierlehrer-Bildungs-Kurses.
a. Vorbemerkungen 338
b. Nähere Erörterungen 342
c. Der Unterricht in der Uebungsschule 346
Lehrplan für den Klassenunterricht in Klavierspiel-Instituten 352

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Fig. 2.

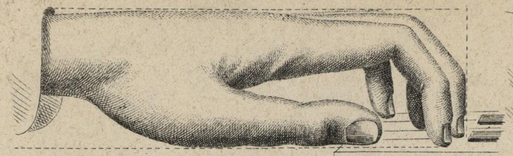


Fig. 3.

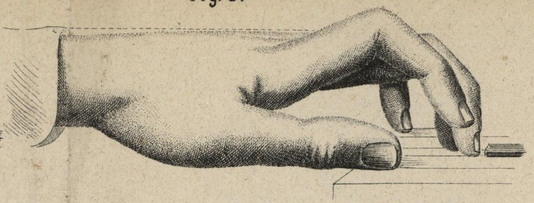


Fig. 4.

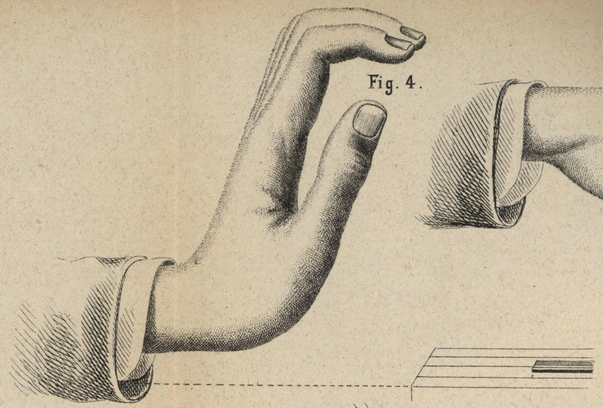


Fig. 1.

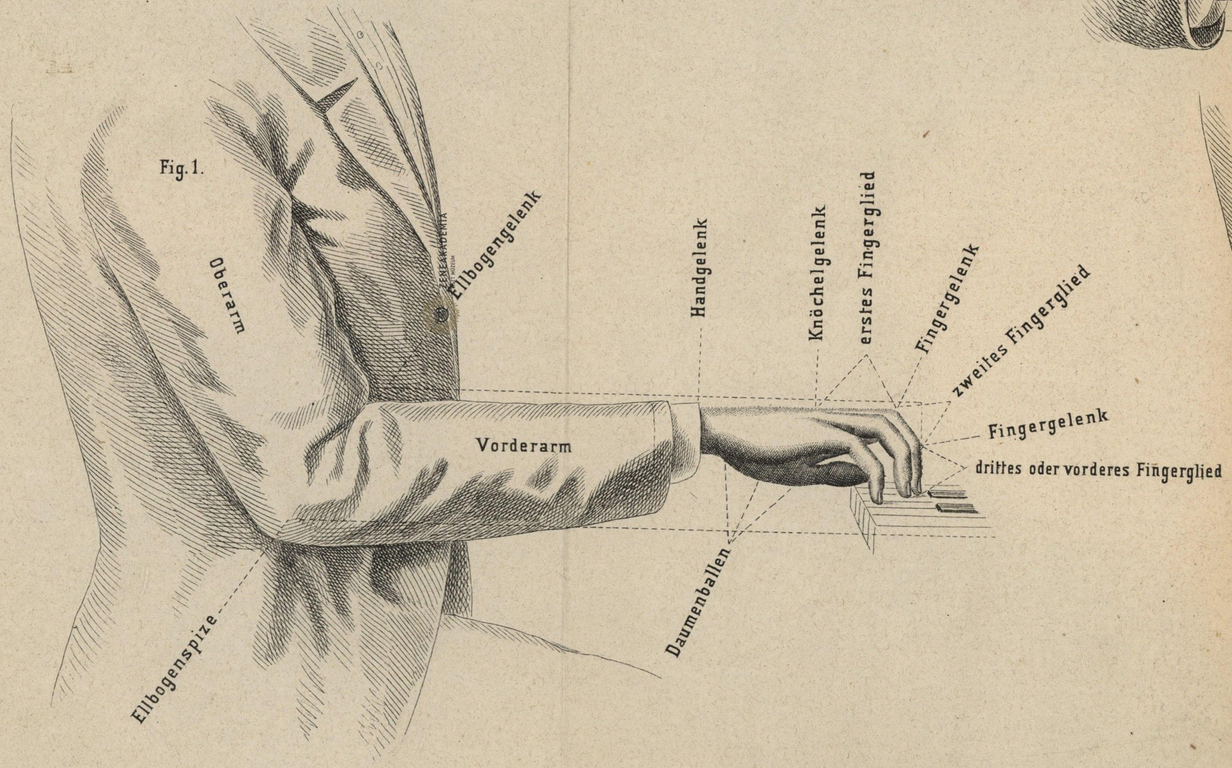


Fig. 7.

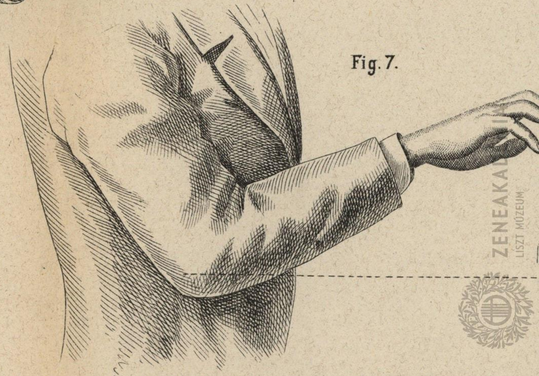
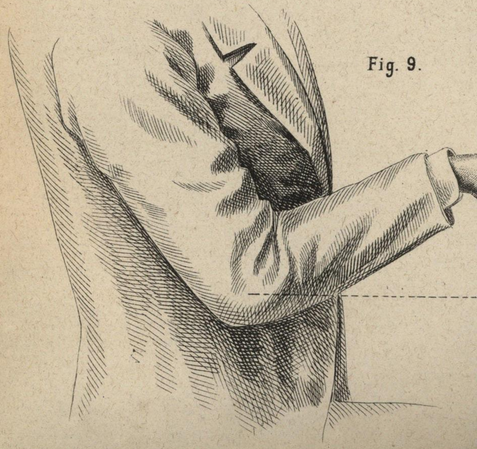


Fig. 9.



Handzeichnungen nach L. Köhler.

K.k. Hoflith. & Steindr. v. G. Wegelein Wien.

Fig. 2.

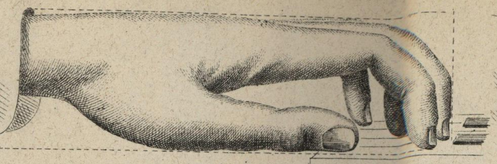


Fig. 3.

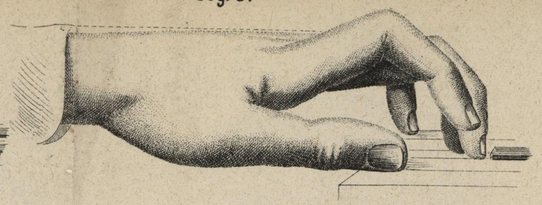


Fig. 4.

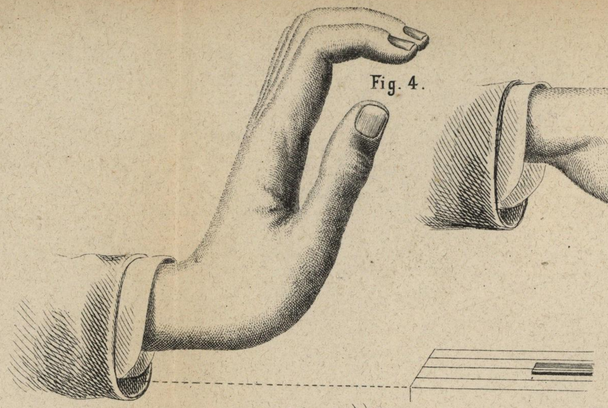


Fig. 5.

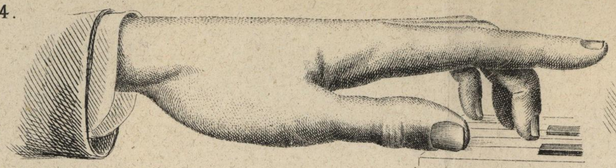


Fig. 6.

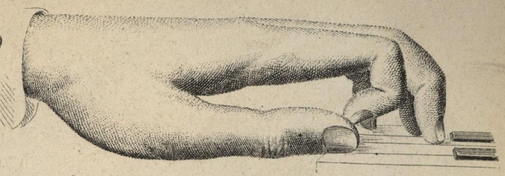


Fig. 1.

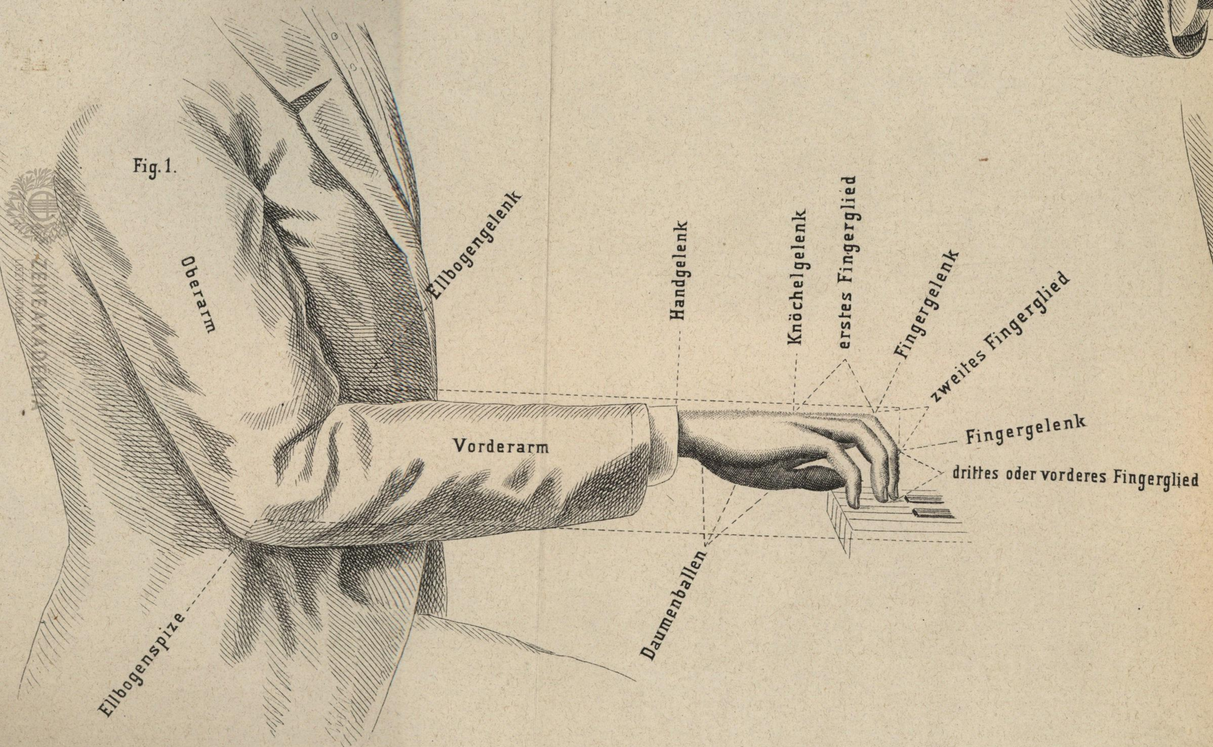


Fig. 7.

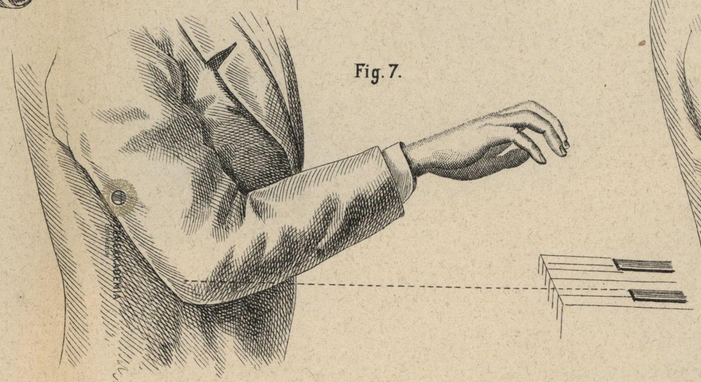


Fig. 8.

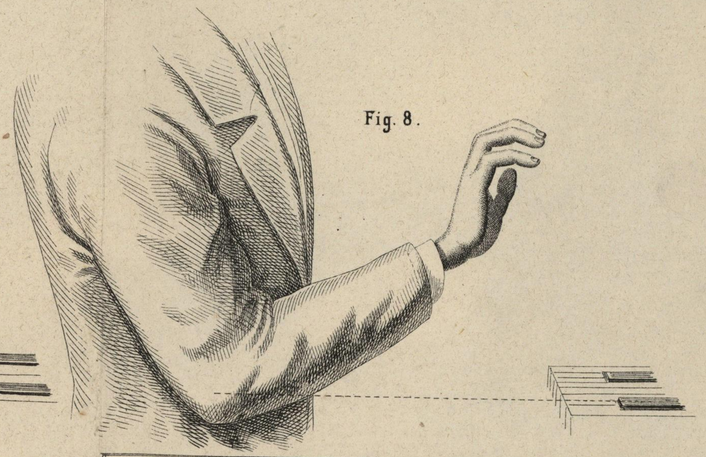
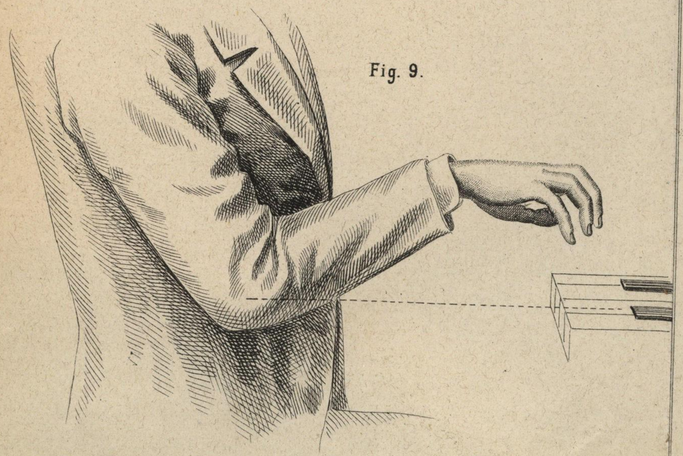
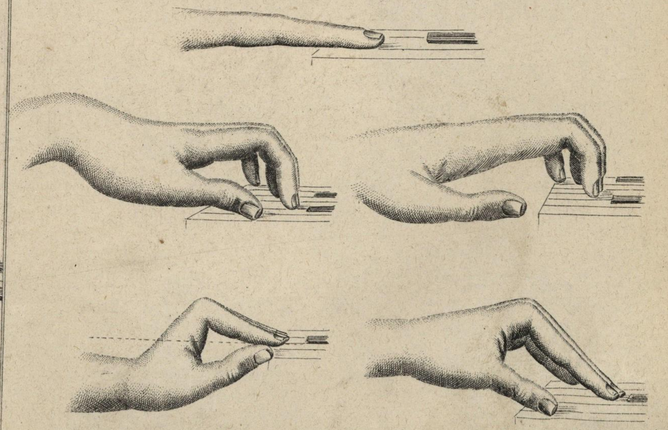


Fig. 9.



Handzeichnungen nach L. Köhler.

Fehlerhafte Hand-u. Fingerstellungen.



K.k. Hofl.th. & Steindr. v. G. Wegelein Wien.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1982

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZEF'EAKADÉMIA