

ALFRED CORTOT

Grundbegriffe der Klaviertechnik

Autorisierte deutsche Übertragung von

FRANZ JOSEF HIRT



ÉDITIONS SALABERT

22, rue Chauchat - PARIS

PRINTED IN FRANCE

ALFRED CORTOT

Grundbegriffe der Klaviertechnik

Autorisierte deutsche Uebersetzung von Franz Josef Hirt

VORWORT

Zwei Faktoren liegen jeglichem Instrumentalstudium zu Grunde. — Ein seelischer Faktor, der sich in Geschmack, Fantasie, Urteilkraft, Sinn für Nuance und Klang, mit einem Wort : im Stil äussert. — Ein physiologischer Faktor : Gewandtheit von Hand und Finger, absolute Beherrschung von Muskel und Nerv zwecks instrumentaler Anwendbarkeit.

Für die seelischen Fähigkeiten, die in erster Linie Ausfluss der Persönlichkeit sind, findet die Pädagogik kaum andere Entwicklungsmöglichkeiten als in einer Vertiefung der allgemeinen Kultur, der Förderung imaginärer und analytischer Fähigkeiten, durch Musik ausgelösten seelischen Vorgängen interpretativen Ausdruck zu verleihen. Auf diesem Gebiet gibt es keine guten oder schlechten Unterrichtsmethoden, es gibt nur gute oder schlechte Lehrer.

Dafür existieren unendlich viel Klavierschulen, die dem Streben der Pianisten nach technischer Meisterschaft entsprechen wollen.

Man kann buchstäblich von einer verwirrenden Fülle sprechen. Wir haben sicherlich nicht daran gedacht, die durch die grosse Reihe sich widersprechender Theorien erschwerte Orientierung um ein neues Werk zu vermehren. Wir wollen vereinfachen, klären.

Einer der wichtigsten instrumentalpädagogischen Fortschritte der letzten Zeit besteht darin, dass geist-

loses, unendliches Wiederholen einer zu üben, schweren Passage durch ein überlegtes Studium der ihrinnewohnenden Schwierigkeit und Zurückleitung auf ihr Elementarprinzip abgelöst wird.

Wir haben auf dieser Basis eine Arbeitsmethode aufgestellt, welche die bei unserer Ausgabe der Klavierwerke von Chopin angewandten Richtlinien systematisch auszubauen versucht.

Wir wollen eine durch viele Jahre erprobte Methode verallgemeinern, wenden sie auf sämtliche spieltechnischen Probleme an und führen dieselben auf fünf Grundfunktionen zurück, deren jede in einem eigenen Kapitel behandelt wird. Wir wollen nicht die Virtuosität auf zweifelhafte Wege übermässiger technischer Komplikationen leiten, sondern das Studium der zu einer wirklichen, technischen Durchbildung unerlässlichen Grundbewegungen durchführen, von wertvollen Gesichtspunkten eines sportlichen Trainings ausgehend.

Auf diese Weise dürfte es möglich sein, jeden Morgen in ungefähr einer Stunde die gesamte Klaviertechnik zu durchgehen.

Man wird wahrscheinlich diese täglichen pianistischen Uebungen mit Turnen und Atemgymnastik vergleichen. Aber selbst ironisch gemeint, wird uns dieser Vergleich nicht missfallen. Er bestimmt am besten Sinn und Zweck dieser Arbeit.

STUDIENPLAN

1) Eine Frist von sechs Monaten ist für ein erstes gründliches Studium dieser Sammlung erforderlich, bei dreiviertelstündlicher Uebzeit täglich; ein Monat ungefähr, oder genauer 36 Tage, für die Vorbereitung eines Kapitels. — Das «tägliche Klavierymnastik» bezeichnete Kapitel, das eine logisch durchdachte Trainierung des gesamten Muskelsystems des Spielers bezweckt: Finger, Hand, Handgelenk und Vorderarm, soll täglich eine Viertelstunde regelmässig durchgearbeitet werden, neben jeder andern Uebungskategorie. Man erhält somit eine nur technischer Arbeit gewidmete tägliche Uebungsstunde.

Während diesem ersten Durcharbeiten vermeide man einen verfrühten Uebergang von einem Kapitel zum andern, jedes Abweichen vom vorgesehenen Arbeitsplan ist in schärfstem Widerspruch zur Grundidee dieses Werkes, die in einer logischen Verbindung jeder einzeln behandelten technischen Form besteht.

2) Die Arbeitsverteilung jedes Kapitels auf 36 Tage ist nicht willkürlich. Sie ist durch täglichen Wechsel der Uebungstonart bestimmt, was gleichbedeutend ist — die chromatische Tonleiter besteht bekanntlich aus zwölf Stufen, — mit dreimal zwölf Arbeitsetappen.

In den ersten zwölf Tagen übt man Serie A des zu studierenden Kapitels (erster Tag: C-Dur und C-Moll, zweiter Tag: Cis-Dur und Cis-Moll u.s.w.), in den zwölf folgenden Tagen Serie B gleicherweise, in den letzten zwölf Tagen Serie C. Die tägliche Transposition bezweckt stetigen Lagenwechsel der Finger auf der Klaviatur; der C-Dur Fingersatz, auf welchem alle Uebungen aufgebaut sind, soll in allen Tonarten beibehalten werden. Dieses tägliche Modulationsprinzip ist obligatorisch.

3. Vom sechsten Monat an möge man die Schwierigkeiten kombinieren, indem man entweder täglich die gleichen Buchstaben tragenden Serien der einzelnen die Kapitel verbindet, oder die Reihenfolge wechselt, um eine mechanische Gewöhnung der Finger an sich in unveränderter Folge abspielende Uebungen zu vermeiden.

Die Kenntnis sämtlicher Kategorien zu diesem Zeitpunkt, die ein Durchspielen ohne häufiges Anhalten gestattet, wird ein Durchgehen aller pia-

nistischen Schwierigkeiten in ungefähr einer Stunde ermöglichen, einschliesslich der täglichen Repetition des Kapitels Klavierymnastik, das unter gar keinem Vorwande vernachlässigt werden darf.

Man wird natürlich bei dieser Neuordnung der Uebungsfolge das Prinzip der täglichen Transposition beibehalten.

Bei einem täglichen Wechsel der Tonart wird es wieder zwölf Tage dauern, bis der Modulationszyklus jeder Uebungsgruppe durchlaufen ist. Man kann auch diese Arbeitsweise mit der Wiederholung auf sämtlichen Stufen der chromatischen Tonleiter abwechseln, was zwölf Wiederholungen für jede Uebung ergibt. Wir denken dabei speziell an die mit Buchstaben versehenen Uebungen, deren Bedeutung wir später erklären werden. Ebenso können Fingersätze, Rythmen und die harmonische Basis jeder Uebung unendlich erneuert werden, nach den Beispielen der Tabelle, auf welche diese Buchstabenzeichen hinweisen. Wir können nicht genug eine Pause von 10 Minuten nach dem Studium der technischen Uebungen empfehlen, bevor man eine neue Arbeit beginnt. Eine physische Anstrengung, die nicht von vollständiger Entspannung begleitet wird, ist jeder Art Training nachteilig.

So wird sich also die technische Arbeitsform, gestalten, deren regelmässige Anwendung den Unterhalt einer geschmeidigen und jeglichen Spielforderungen gewachsenen Mechanik sichert.

4. Aber jetzt, auf diesem Punkt, tritt, unter der Kontrolle des Lehrers, die persönliche Mitarbeit des Schülers hinzu.

Indem wir uns vollständig über die rein physiologische Seite unserer Arbeit Rechenschaft geben, können wir ein Fehlen von bewusster Ueberlegung und geistiger Erkenntnis nicht zulassen. Wir fügen deshalb am Schluss jedes Kapitels zwei SeitenNotenpapier bei zur Notierung neuer Uebungstypen, die in Zusammenhang mit dem im vorhergehenden Kapitel behandelten technischen Problem sein sollen, und die vom Schüler oder Lehrer gebildet sind.

Letzterer wird nach den sechs Monaten erster Durcharbeit dieses Heftes mit Bestimmtheit erkennen, welches die schwachen Punkte der seiner Aufsicht unterstellten Technik sind. Er wird somit die Möglichkeit haben, später mit

einer Art wissenschaftlicher Sicherheit an den Ausbau gewisser technischer Einzelheiten zu schreiten, die eines besondern Studiums bedürfen. Wir halten es nicht für unnütz, auf eine leider viel zu wenig angewandte Lehrmethode hinzuweisen, die in einer, durch die verschieden gebauten Hände bedingt, differenzierten instrumentalischen Ausbildung bestehen soll. Eine summarische Einteilung der verschiedenen Handtypen in Kurzfingerhand und Langfingerhand diene als Ausgangspunkt für die individuelle Orientierung der Studien. Die Anwendung eines so spezialisierten Unterrichtes gestattet ein relativ rasches Verbessern gewisser Fehler, die scheinbar hartnäckigste Arbeit nicht zu beseitigen vermochte. Man kann tatsächlich sagen, dass es im Klavierspiel keine physischen Hemmnisse gibt, die nicht durch eine klare Erkenntnis ihrer Ursache, durch logisches Denken beseitigt werden könnten.

Um ein in diesem Sinne orientiertes Arbeiten auf richtige Wege zu führen, erwähnen wir am Ende jedes Kapitels diejenigen Uebungen, deren Wirksamkeit bei einem sich nach den natürlichen Dispositionen der Hand richtenden Spezialverfahren sich erhöht. Wir fügen ferner am Ende dieses Werkes zur Orientierung ein Verzeichniss speziell klassischer Klavierwerke bei, deren Studium die sofortige praktische Anwendung des in jedem Kapitel analysierten technischen Problems gestattet. Der Lehrer möge entscheiden, wann diese Ergänzungsstudie zu beginnen hat. Man handle wie jene weitsichtigen Aerzte, die, der Konstitution ihrer Klienten Rechnung tragend, nicht in zwei scheinbar analogen Krankheitsfällen gleiche Therapie anwenden.

5. Eine letzte Bemerkung noch über die Anwendung der Tabelle, die Dienste leistet beim systematischen Durcharbeiten jedes Kapitels und die neben die zu studierende Seite gelegt werden soll.

Wir haben auf dieser Tabelle dargestellt:

1. Eine Aufstellung der zwölf Dur- und Molltonleitern, die als Richtlinie für die täglichen Transpositionen dienen; die Anfangsstufe jeder Uebung wird täglich um eine chromatische Fortschreitung erhöht. Da diese Arbeitsweise bei allen Uebungen dieselbe ist, haben wir von einem Versehen mit Spezialzeichen, wie die folgenden, Abstand genommen.

2. Beispiel einer chromatischen Fortschreitung die, bei allen Uebungen mit vorgedrucktem C angewendet werden soll (tägliche Transposition auf den zwölf Stufen der chromatischen Tonleiter).

3. Modulationsschema, nach welchem der Reihe nach sämtliche mit vorgedrucktem M bezeichneten Uebungen studiert werden sollen, ebenso ein Beispiel der dadurch entstehenden Varianten.

4. Tabelle verschiedener Rythmen, die bei den mit vorgedrucktem R bezeichneten Uebungen anzuwenden sind, ferner auch ein Beispiel rythmischer Kombinationen.

5. Tabelle verschiedener Fingersätze, die der Reihe nach für die mit vorgedrucktem F bezeichneten Uebungen anzuwenden sind, ferner auch ein Beispiel für die Anwendbarkeit verschiedener Fingersätze auf eine einzige Uebungsformel.

Wenn zwei oder mehrere Buchstaben einer Uebung vorgedruckt sind, so bedeutet das, dass diese Uebung ohne Unterschied nach sämtlichen durch die Buchstaben näher bezeichneten Tabellen durchgearbeitet werden kann, gleichzeitig oder der Reihe nach.

Wir erinnern zum Schluss, dass, ohne Gegenweisung, sämtliche Uebungen für beide Hände anwendbar sind; die Fingersätze für die rechte Hand sind oberhalb, die Fingersätze für die linke Hand unterhalb der Noten angegeben.

Die Uebungen für die linke Hand sind im allgemeinen im Violinschlüssel notiert, um die Anwendung der Transpositionstabelle zu ermöglichen. Sie werden eine Oktave tiefer als notiert gespielt. Immerhin empfehlen wir, und das für sämtliche Uebungen dieser Sammlung, ein Arbeiten mit häufigem Oktavwechsel. Es ist dies für ein Vertrautwerden der Hand mit sämtlichen Lagen auf der Klaviatur von Vorteil. Die Mehrzahl der Uebungen dieses Werkes können umgekehrt werden. Man braucht bloss den Fingersatz der rechten Hand auf die Linke zu übertragen und umgekehrt und die durch die Uebung gegebene Reihenfolge der einzelnen Finger innezuhalten, um eine neue Disposition zu erhalten.

Man wird im Verlauf des Studiums einer derartigen Modifikation bemerken, dass sie eine fortwährende Variierung einer ganz unpersönlichen Formel gestattet und dadurch Interesse erweckt.

Wir suchten nicht durch Schaffung dieser Uebungen Neues zu sagen, sondern vielmehr auf einfachstem Wege, kraft eines methodischen Vorgehens, ein Maximum an technischem Gewinn zu erzielen. Die Art und Weise ihres Studiums wird ihren speziellen Wert darstellen und ihren Horizont erweitern.

Tägliche Klavierymnastik

Vorbereitende Bewegungsstudien von Finger, Hand und Handgelenk

Die in diesem Kapitel vereinigten Uebungen bezwecken Geschmeidigkeit von Finger, Hand und Handgelenk für jegliche Art Klaviertechnik.

Sie sind Instrumentalgymnastik und wir dringen auf ihr tägliches Durcharbeiten, eine Viertelstunde, vor jeglichem andern Studium.

Die Metronomangaben und die Zahl der Wiederholungen jeder Uebung sind auf diese Zeitangabe eingestellt.

Uebung Nr. 1. (*Unabhängigkeit der Finger. Kontrolle ihrer Eigenbewegungen.*)

Uebung Nr. 1. Metr. ♩ = 60 à 80

The musical score for Exercise No. 1 consists of four systems, each with a right-hand (r. H.) and left-hand (l. H.) part. The exercises are written in treble and bass clefs with a key signature of one flat (B-flat). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include *stumm* (piano) and *staccato* (staccato). Articulation marks like accents (>) and slurs are used throughout.

System 1: r. H. starts with a half note G4, followed by eighth notes. l. H. starts with a half note F4, followed by eighth notes. Both hands end with a half note.

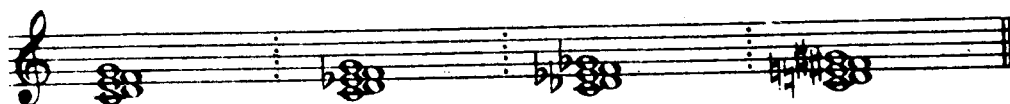
System 2: r. H. starts with a half note A4, followed by eighth notes. l. H. starts with a half note E4, followed by eighth notes. Both hands end with a half note.

System 3: r. H. starts with a half note B4, followed by eighth notes. l. H. starts with a half note D4, followed by eighth notes. Both hands end with a half note.

System 4: r. H. starts with a half note C5, followed by eighth notes. l. H. starts with a half note C4, followed by eighth notes. Both hands end with a half note.

Finger auf die durch ganze Noten bezeichneten Tasten legen, sodann Anschlag des die Sechzehntel spielenden Fingers, vier Zählzeiten auf eine Viertelnote; die nicht spielenden Finger bleiben stumm, in leichtem Kontakt mit ihrer Taste, ohne sie niederzudrücken: 1, Anschlag; 2, Finger fasst Stützpunkt

auf Tastensohle (die unbeteiligten Finger nicht versteifen und verziehen); 3, Taste langsam sich wieder heben lassen; 4, Druck auf Taste aufheben. Diese Übung ist immer auf folgenden vier Lagen zu studieren (jeden Tag eine andere Lage wählen):



in alle Tonarten
zu transponieren

(Gleiche Arbeitsweise für die Übungen Nr. 2, 3, 1a, 2a, 3a.)

Übung Nr. 2. (Kräftigung der Fingermuskeln.)

Diese Übung wird auf den gleichen Tasten wie die vorige unter Beibehalten der stummen Griffe auf den ganzen Noten studiert. Der die Sechzehntel spielende Finger führt folgende Bewegungen aus, immer vier Zählzeiten auf eine Viertelnote und gleichbleibende Metronomisierung:

1, Anschlag; 2, Gleitung des spielenden Fingers unter das Niveau der stummen Finger und Streckung senkrecht zur Aussentaste, letzteres so tief wie möglich; 3, Finger wieder auf Tastenniveau heben; 4, Finger strecken und vertikal so hoch wie möglich heben.

Bei dieser Übung ist also der spielende Finger nur beim ersten Sechzehntel jeder Zählzeit in Kontakt mit seiner Taste.

Übung Nr. 3. (Seitenbewegung der Finger. Stärkung des Beugemuskels.)

Gleiche Lagen, gleiche Metronomisierung, gleiche Anzahl Wiederholungen..

Der spielende Finger führt folgende Bewegungen aus: 1, Anschlag; 2, Linksstreckung, so weit wie möglich, die andern Finger überkreuzend; 3, gleiche Bewegung nach rechts; 4, Vertikalhebung über der Taste. Nur der Daumen führt infolge seiner anatomischen Beschaffenheit die Bewegung anders aus. Er führt nach links und rechts einen Untersatz, nicht einen Uebersatz aus. Diese drei ersten Übungen werden ausnahmslos p gearbeitet.

Übung Nr. 1a, 2a, 3a,

Gleiches Vorgehen wie bei Übung 1, 2, 3. Aber die stummen Tasten werden niedergedrückt. mf und f spielen.

Übung Nr. 4. (Seitenbewegungen des Handgelenks.)

Metr. ♩ = 60

auf vier zählen

1-2-3-4

1-2-3-4 simile



Jeden Akkord stark anschlagen, auf Gleichzeitigkeit des Anschlages achten, sodann mit lockerem Handgelenk eine kombinierte Beuge und Drehbewegung ausführen, rechte Hand: hoch-tief-links-rechts; linke Hand: hoch-tief-rechts-links. Eine Vollbewegung auf

ein Viertel, also vier Vollbewegungen auf einen Takt.

Griff festhalten und mit Handgelenk eine weit ausholende, kreisförmige Bewegung beschreiben.

Sodann Bewegung umkehren, d. h. von links nach rechts rechte Hand, von rechts nach links linke Hand.

Uebung Nr. 5. (Horizontalbewegungen des Handgelenks, Biagsamkeit der Hand.)

Gleiche Akkordfolgen. Nach Anschlag jeden Akkordes Handgelenk Richtung Klavierdeckel vorschieben, bis die Finger nach vorwärts umgekippt sind; das Handgelenk steht höher als das Grundgelenk. Sodann Handgelenk zurückziehen, bis die Finger wieder flach auf den Tasten liegen.

Diese Bewegung soll geschmeidig und bestimmt ausgeführt werden, die Fingerspitzen verlassen ihre Anfangsstellung auf der Taste nicht. Eine ganze Bewegung auf eine Achtelnote ausführen. Tempo: ♩ = 60
Die Taste unter ständigem Druck halten.

Uebung Nr. 6.

Dieselbe Uebung umgekehrt, d. h.: Handgelenk gleitet Richtung Hintertaste, die Finger so hoch wie möglich heben und strecken, so dass ihre Innenfläche gegen die Innenwand des Klavierdeckels sich legt;

dann Zurückführen der Hand in Anfangsstellung, die Finger nehmen ihre Normalstellung wieder ein.

Handgelenk tief halten beim Vorgleiten der Hand; Handgelenk hoch bei Zurückführung in Anfangsstellung. Es empfiehlt sich, bei dieser Uebung abwechselnd einen Finger als Stützpunkt in Normalstellung auf seiner Taste zu lassen.

Uebung Nr. 7. (Geschlossener, gleichzeitiger Anschlag bei entspanntem Handgelenk.)

Gleiche Akkordverbindungen wie bei Uebung Nr. 4. Gleichzeitiger Anschlag aller Finger, sodann einen Finger in Kontakt mit seiner Taste lassen und die übrigen in geschlossene Fauststellung unterhalb der Klaviatur, so tief wie möglich, führen.

Alle Finger der Reihe nach als Stützpunkt auf allen Akkordfolgen gebrauchen, vier Bewegungen auf einen Fingerwechsel

Beispiel Uebung Nr. 7.

Metr. ♩ = 60
zählen

The musical notation shows three measures of chords. Above the first measure, the counts '54 1 - 2 - 3 - 4' are written. Above the second measure, the counts '5 3 4' and '1' are written. Above the third measure, the counts '54' and '21' are written. Below the first measure, the fingerings '12 34' and '5' are written. Below the second measure, the fingerings '1 2' and '3 4 5' are written. Below the third measure, the fingerings '12' and '3 4 5' are written. The notation ends with 'etc.'.

Uebung Nr. 8. (Geschmeidigkeit von Handgelenk und Vorderarm.) (Vertikälbewegungen.)

Hände auf Schulterhöhe halten, sodann rascher und bestimmter Wurf gegen die Klaviatur, die berührt wird, (keine Tonbildung!). Rückschwung in Anfangsstellung, kleines Anhalten. Zwanzig Wiederholungen, Metronom 60 für jede Bewegung.

Uebung Nr. 9. (Rasche und geschmeidige Seitenbewegungen des Vorderarms. — Beugungen des Ellenbogengelenks.)

Diese Uebung bezweckt die Entwicklung der Seitenbewegungen des Vorderarms, anwendbar bei raschem Lagenwechsel der Hand. Ausführung: rechten Arm soweit wie möglich nach links führen, leichter Wurf der Hand durch den Vorderarm nach rechts gegen die letzten Tasten der Klaviatur, zurück in Anfangsstellung. Kurzes Anhalten bei den jeweiligen Endpunkten. Linke Hand umgekehrt wie rechte.

Gleiche Metronomisierung wie bei Uebung Nr. 8. Jede Bewegung 20 mal wiederholen.

Mit Ausnahme von Uebung 9 sollen diese Uebungen mit beiden Händen zugleich gearbeitet werden. Tägliche Transposition und häufigen Oktavenwechsel anwenden.

Da diese Uebungen von einer nur physiologischen Betrachtung der Klaviertechnik ausgehen scheint es uns wichtig, eine vollkommene Körperhaltung auch für ihre Ausführung zu fordern. Es ist dies die natürliche Folgerung und ermöglicht erst die richtige Ausführung der einzelnen Bewegungen.

Wir lenken die Aufmerksamkeit der Lehrer auf die Notwendigkeit, die Sitzhöhe des Schülers seiner Grösse entsprechend anzupassen. Die Höhe einer Flügelklaviatur (wir sprechen nur von Flügeln, denn

grosse Willkürlichkeit herrscht bei den Klavieren) ist vom Boden aus gerechnet normalerweise ungefähr 70 Centimeter. Die Sitzhöhe für eine mittlere Figur soll demnach 40-45 Centimeter betragen. Die Länge der Arme, mehr noch wie die eigentliche Körperhöhe, möge den Sitz bestimmen. Der Arm soll in einer natürlichen Beugung liegen, ohne jene fatale Winkelbildung, die ein normales Arbeiten der Hand- und Vorderarmmuskulatur lähmt. Im allgemeinen soll das Handgelenk tiefer gehalten werden als die Hand. Die natürlich gerundete Stellung des Zeigefingers auf der Taste bestimme die Stellung der andern Finger, die,

soweit es bei ihrer verschiedenen Länge ohne schädliche Verkrampfungen möglich ist, alle die Tasten aus gleicher Höhe und auf gleichen Druckpunkten anschlagen sollen. Man vermeide übertriebene Artikulation und Steifheit. Der Kontakt mit der Taste sei durch möglichst breiten Aufsatz der Fingerkuppe vermittelt. Gewisse Lehrer fordern von ihren Schülern beim artikulierten Spiel für die Fingerhebung einen grössern Kraftaufwand als für den Niederdruck der Taste. Wir bezweifeln den Erfolg einer so antiphysiologischen Schulung.



Grundbegriffe der Klaviertechnik

Wir haben am Anfang dieses Werkes schon gesagt, dass es uns möglich scheint, die gesamte Klaviertechnik auf fünf Grundformen zurückzuführen :

1. Gleichmässigkeit, Unabhängigkeit und Beweglichkeit der Finger.
2. Daumenuntersatz-Tonleitern-Arpeggien.
3. Doppelgriffe und polyphones Spiel.
4. Spannungen.
5. Handgelenktechnik-Akkordspiel.

Wir glauben nicht, dass in der gesamten Klavierenlitteratur ein technisches Problem existiert, das ausserhalb dieser fünf Grundformen liegt.

Wir sind auch überzeugt, dass ein aufmerksames Durcharbeiten dieses Heftes zu genauer Erkenntnis von Arbeitsmethoden führen wird, die jede technische Schwierigkeit individuell behandeln. So wird es möglich sein, eine allen Ansprüchen gewachsene Technik in den Dienst des Kunstwerkes zu stellen, um einen vollkommenen Ausdruck der künstlerischen Idee zu erzielen.

Dies kann aber nur erreicht werden, wir wiederholen dies aufs Eindringlichste, bei genauester Durchführung des von uns aufgestellten Arbeitsplanes. Keine ungestüme Hast auf Kosten technischen Gewinnes! Auch glaube man nicht, durch abwechselndes Arbeiten am einen oder andern Kapitel raschere oder überzeugendere Fortschritte zu verwirklichen. Man gebe nicht die Arbeit an einem Kapitel verfrüht auf unter dem Vorwande, die darin enthaltenen technischen Probleme leicht gelöst zu haben und überschreite keinesfalls in lobenswertem, aber sehr unangebrachtem Eifer die von uns angegebene tägliche Uebzeit.

Den Erfolg, der die Frucht einer so geduldigen, von uns geforderten Arbeit sein soll, definieren wir am besten mit den Worten der Garcia, mit denen sie die junge Malibran aus der langen und strengen Schule ihrer Vocalisten entlässt : « Und jetzt gehe, und singe wie es Dein Herz Dir befiehlt. Du kannst jetzt Dein Handwerk. »

KAPITEL I

Gleichmässigkeit, Unabhängigkeit und Beweglichkeit der Finger (ohne Daumenuntersatz)

Die in diesem Kapitel vereinigten Uebungen verfolgen den Zweck, diejenige Art Virtuosität zu entwickeln, auf welcher sich die Klaviertechnik bis zum Einbruch der Romantik Beethovens aufbaute. Es ist die leichte und spielerische Virtuosität der Clavecinisten, wollüstig erschauernd in ihrer beschwingten Welt der Triller, Mordente, Rouladen und Gruppetti. Virtuosität der Couperin, Scarlatti und Rameau. Besinnlicher, auch von glühenderer Ausdruckskraft, bleibt selbst der Styl eines Bach, Haydn oder Mozart einer Klangwelt tributpflichtig, die durch die besonderen Eigentümlichkeiten des Instrumentes dieser Epoche bestimmt ist. Es ist die Zeit des fließenden, egalten Spieles, in wel-

chem sich der Wille des Virtuosen durchbricht, die liebenswürdig-verbindlichen « Manieren » des Sängers, seine erstaunliche Kehlfertigkeit und die Grazie seiner Ornamente nachzuahmen.

Im 19. Jahrhundert weist der Klaviersatz eines Clementi, Mendelssohn oder Chopin noch oft Einflüsse einer so beschwingten Tradition auf, und selbst in unsern Tagen, wo doch eine mehr schlagzeughafte Behandlung des Klaviers und eigenwilligste Rythmik sich Bildungen einer melodischen Linie aus dem Geiste alter Formen scheinbar widersetzt, stellen die atonalen Tendenzen der jungen Komponisten die Vorzüge einer Klaviertechnik, der nahezu fast ein Jahrhundert

vertikaler Musik den Todesstoss scheinbar versetzt hat, wieder unerwartet in den Vordergrund.

Damit ist die grosse Wichtigkeit dieses Studiums, dessen Elemente man in den nachfolgenden Uebungen finden wird, erwiesen. Gebundene oder ungebundene Spielweise, martellato oder portato, gleichmässiges Fingerspiel oder Erzeugung feinsten Abschattierungen durch verschiedenen Anschlag: so viele Ausdrucksmöglichkeiten liegen darin und finden sofort ihre praktische Anwendung im Studium der Werke der soeben erwähnten, grossen Meister. Es ist notwendig, darauf hinzuweisen, dass Ornamentik, Arabesken und Fiorituren, überhaupt verzierte Melodik der Musik des 18. Jahrhunderts, auf unsern Klavieren von schwererer Gangart als die Instrumente, für die sie geschaf-

fen wurde, nicht ohne Schwierigkeit auszuführen ist, selbst für denkbar gelöste Fingertechnik.

Da Gleichmässigkeit des Anschlages das Prinzip der in diesem Kapitel behandelten Technik ist, wird man darauf achten, den verschiedenen Handformationen entsprechend, die Finger so zu biegen, dass sie die Tasten alle am gleichen Druckpunkt fassen. Es ist dies absolute Voraussetzung für eine gleichmässige Hammerauslösung gegen die Saiten und dadurch für ein vollendetes Klangverhältnis zwischen verschiedenen, in melodischer Führung sich folgenden Tönen.

Man möge sich über die scheinbare Leichtigkeit der in diesem Kapitel enthaltenen Uebungen nicht täuschen. Eine Illusion, die beim Studium sich bald verflüchtigen wird.

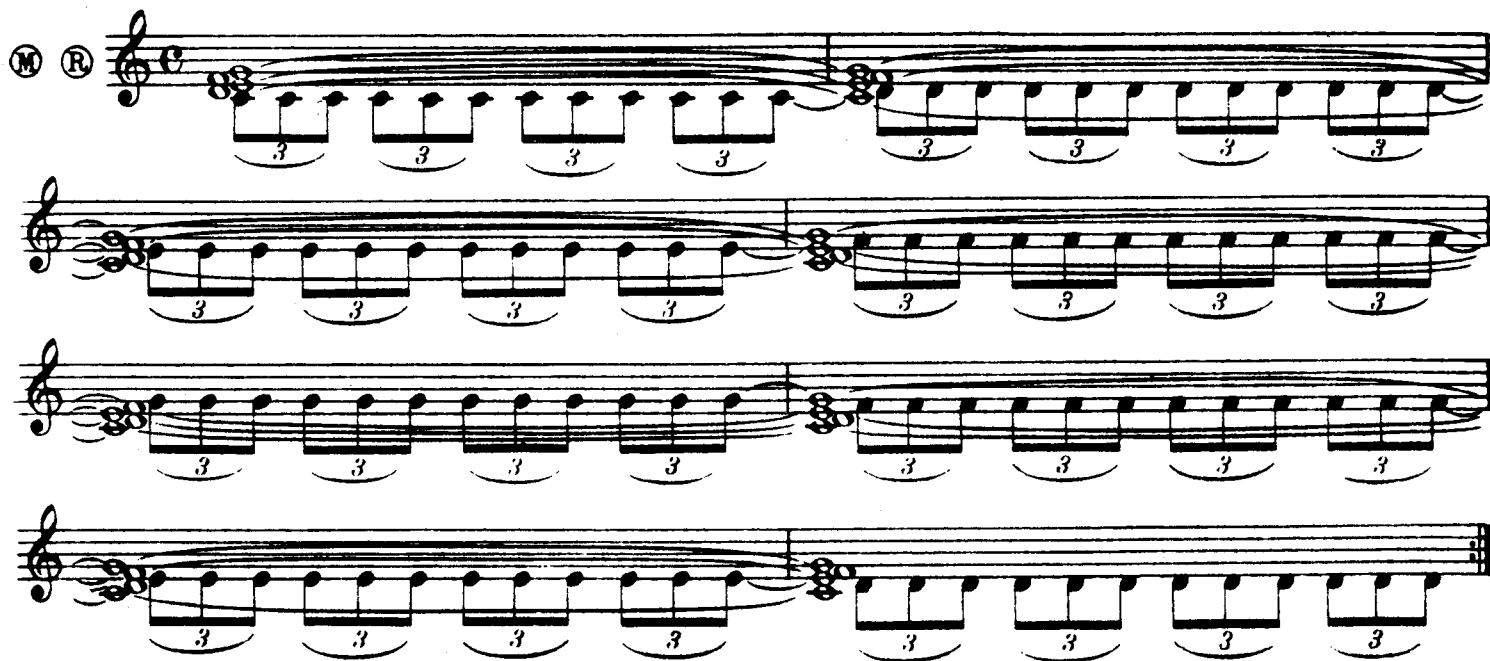
SERIE A

Uebungen mit Stützfinger

(Da die Lage der Finger für alle Uebungen dieser Serie und aller nach den Beispielen der Tabelle gebildeten Akkorde gleich bleibt, halten wir eine Finger-

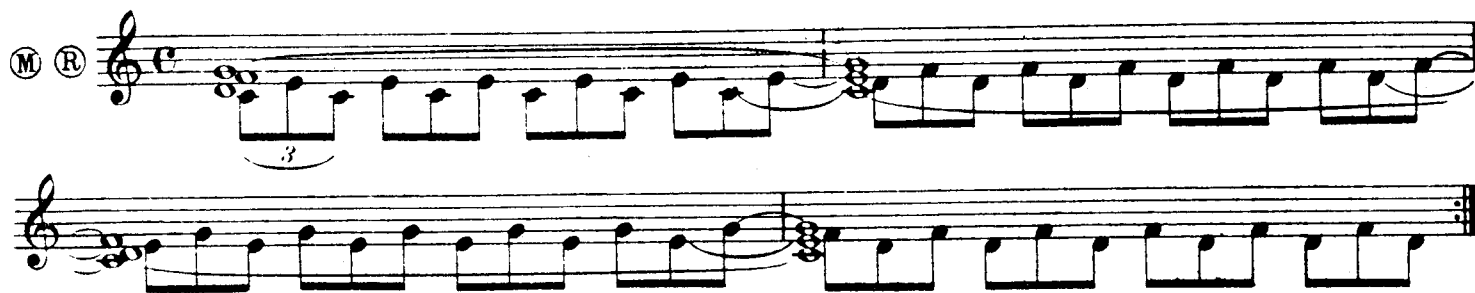
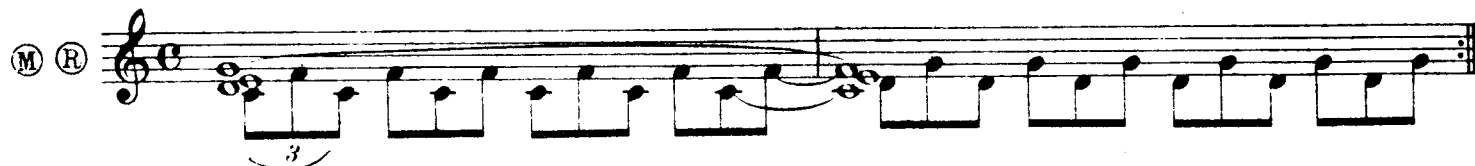
satzbezeichnung für überflüssig. Die Reihenfolge der Finger ist für die rechte Hand immer : 5, 4, 3, 2, 1, und für die linke 1, 2, 3, 4, 5).

Uebung Nr. 1a. (Einzelfingeranschlag.)



Uebung Nr. 1b. (Abwechselnder Anschlag zweier Finger.)



Uebung Nr. 1c. (*idem*)Uebung Nr. 1d. (*idem*)Uebung Nr. 1e. (*Zwei sich abwechselnde Finger.*)Uebung Nr. 1f. (*Mit drei Fingern.*)

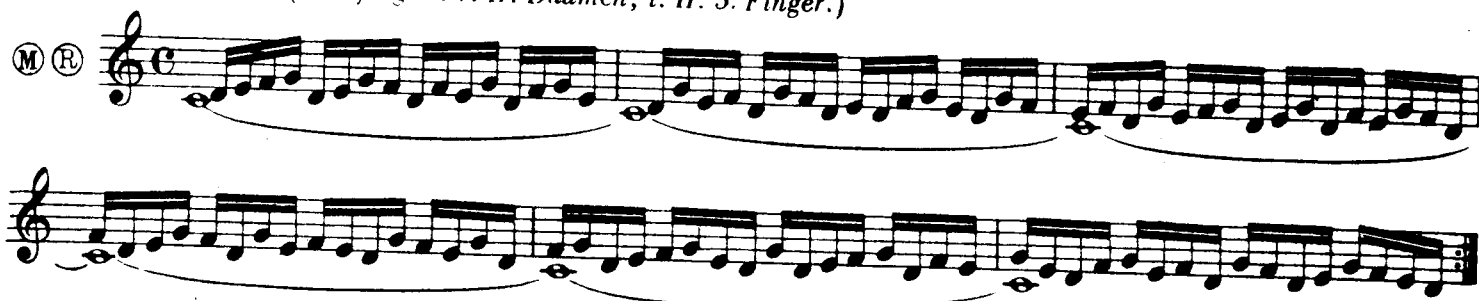


Mit Ausnahme der gehaltenen Noten, die immer *p* gespielt werden sollen, übe man diese Studien legato und Fingerstaccato, martellato und portato, in Klangstärke *p*, *mf*, *F*. Metronom : eine Viertelnote 60-144

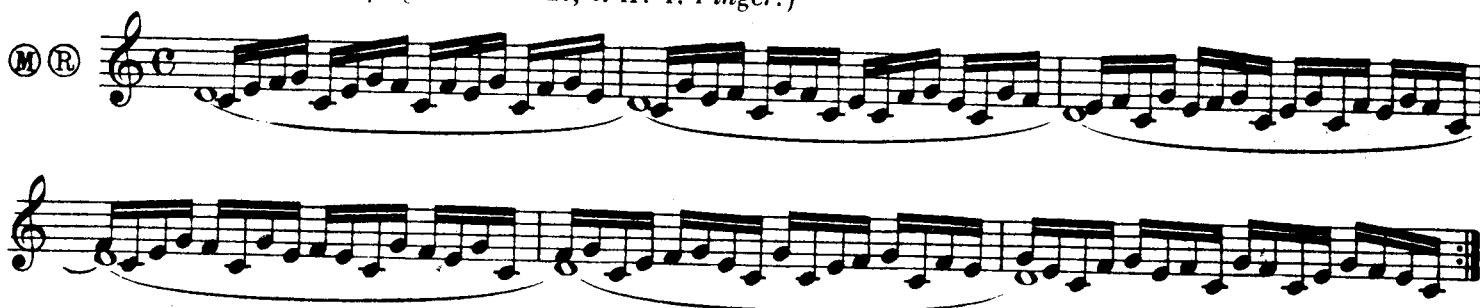
Uebung zu vier Fingern mit einem Stützfinger
(Gleichmässigkeit und Unabhängigkeit.)

Die Anwendung eines Stützfingers erlaubt nur minimales Mitwirken der Hand bei der Tonbildung und begünstigt desshalb einen individuellen Anschlag jedes Fingers, was allmählich zu grosser Gelöstheit führt.

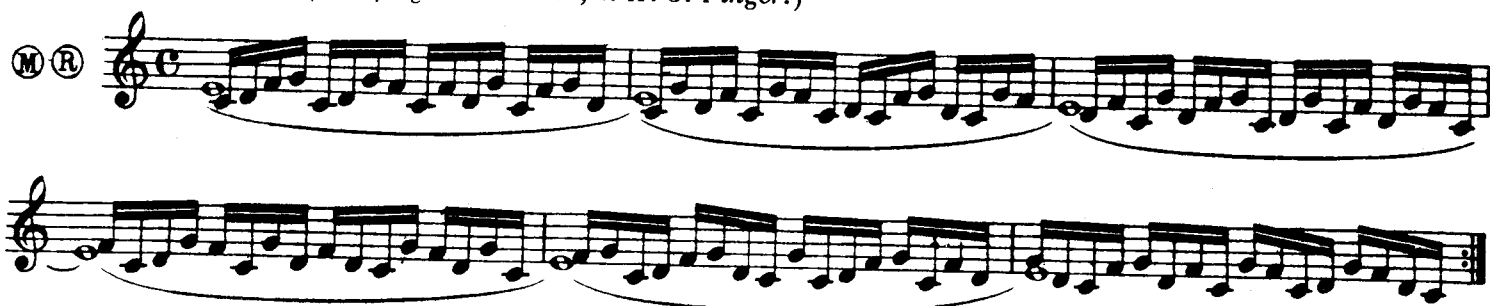
Uebung Nr. 2a. (Stützfinger : r. H. Daumen; l. H. 5. Finger.)



Uebung Nr. 2b. (Stützfinger : r. H. 2.; l. H. 4. Finger.)



Uebung Nr. 2c. (Stützfinger : r. H. 3.; l. H. 3. Finger.)



2 Uebung Nr. 2d. (Stützfinger : r. H. 4.; l. H. 2. Finger.)



Uebung Nr. 2e. (Stützfinger : r. H. 5.; l. H. Daumen.)



Die Sechzehntel sollen abwechselnd legato und Fingerstaccato gespielt werden.

Die Anwendung des Modulationsschemas der

Tabelle führt zu Neubildungen, deren Studium wir nicht genug empfehlen können, es ist vielleicht das wirksamste der ganzen Serie.

SERIE B.

Uebungen mit freien Fingern (ohne Daumenuntersatz)

Uebung Nr. 1a. (rechte Hand beginnt mit Daumen; linke mit 5. Finger.)



Uebung Nr. 1b. (r. H. beginnt 2.; l. H. 4. Finger.)

Uebung Nr. 1c. (beide Hände beginnen mit 3. Finger.)

Uebung Nr. 1d. (r. H. beginnt mit 4.; linke mit 2. Finger.)



Uebung Nr. 1e. (r. H. beginnt mit 5. linke mit Daumen.)



Wir erinnern daran, dass, wie wir schon im Uebungsstudienplan sagten, der Buchstabe C das Zeichen für tägliche chromatische Transposition der zwischen Doppelstrich stehenden und mit Repe-

titionszeichen versehenen Uebungen ist. Wir führen hier als Beispiel Uebung Nr. 1a an, ihr Studium gestaltet sich also folgendermassen:



Ebenso die andern Formeln, abgesehen von den durch die Tabelle gegebenen harmonischen und rythmischen Varianten, auf die die Buchstaben M und R hinweisen.

Wir empfehlen ein Durchspielen aller Uebungen

täglich von einer andern Tonart ausgehend, dynamische und Geschwindigkeitsgrade sich kontrastieren lassend, bald legato, bald Fingerstaccato spielend. Bei letzterem führt Tonrepetition durch ein und denselben Finger zu sehr guten Resultaten.

Beispiel

Man achte auf vollkommene Entspannung der nicht aktiven Finger, die Anschlagsenergie soll nur auf den spielenden Finger konzentriert werden.

Uebung Nr. 2a. (gleichmässiger Anschlag bei verschieden rythmisierten Tonfolgen.)

Metr. ♩ =

Uebung Nr. 2b.

Uebung Nr. 2c.

Uebur

2d.

Musical notation for 'Uebur 2d.' consisting of three staves. The first staff contains a sequence of eighth notes with fingerings: 3, 3/8, 2, 4, 2, 1, 3, 1, 2, 4, 2, 8, 5. The second and third staves show ascending and descending scales with slurs and fingerings 5, 6, 7.

Uebung Nr. 2c.

Musical notation for 'Uebung Nr. 2c.' consisting of three staves. The first staff contains a sequence of eighth notes with fingerings: 1, 3/5, 2, 5, 3, 5, 4, 5, 3, 5, 2, 5. The second and third staves show ascending and descending scales with slurs and fingerings 5, 6, 7.

Uebung Nr. 2/.

Musical notation for 'Uebung Nr. 2/.' consisting of three staves. The first staff contains a sequence of eighth notes with fingerings: 5, 1, 5, 4, 1, 4, 3, 1, 3, 2, 8, 4, 5. The second and third staves show ascending and descending scales with slurs and fingerings 5, 6, 7.

Um diese Uebungen in Gegenbewegung zu spielen braucht die linke Hand nur den für die rechte Hand fixierten Fingersatz und umgekehrt die Rechte den

Fingersatz der Linken zu spielen, da ja die Lage der Finger auf den Tasten gegeben ist.

Beispiel :
Gemeinsamer
Fingersatz
für beide Hände

Musical notation for 'Beispiel' showing three measures of eighth-note patterns for right hand (r. h.) and left hand (l. h.).
Measure 1: r. h. 1 2 3 2 3 4 3 4 5 4 3 2; l. h. 1 2 3 2 3 4 3 4 5 4 3 2
Measure 2: r. h. 5 3 2 4 2 1 3 1 2 4 2 3; l. h. 5 3 2 4 2 1 3 1 2 4 2 3
Measure 3: r. h. 1 5 2 5 3 5 4 5 3 5 2 5; l. h. 1 5 2 5 3 5 4 5 3 5 2 5

Alle Uebungen der Serie B können auch mit Ueberkreuzen der Hände gespielt werden ; die linke Hand

spielt eine Oktave höher als die rechte, bald durch Ueberwurf, bald durch Unterführung.

Uebung Nr. 1a. (Seitenbewegung der Finger. enge Intervalle.)

Handwritten musical notation for Uebung Nr. 1a. The first staff is marked with a circled 'M' and a circled 'R'. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with fingerings indicated below. The second staff continues the exercise with similar notation and fingerings.

Uebung Nr. 1b. (dasselbe. weite Intervalle.)

Handwritten musical notation for Uebung Nr. 1b. The first staff is marked with a circled 'M' and a circled 'R'. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with wider intervals than in 1a, with fingerings indicated below. The second staff continues the exercise.

Uebung Nr. 2. (chromatisches Gleiten desselben Fingers.)

Handwritten musical notation for Uebung Nr. 2. The first staff is marked with a circled 'C' and a circled 'R'. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with chromatic gliding, with fingerings indicated below. The second staff continues the exercise.

Uebung Nr. 3a. (Fingerwechsel auf gleicher Taste.)

Handwritten musical notation for Uebung Nr. 3a. The first staff is marked with a circled 'C' and a circled 'R'. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with finger changes on the same key, with fingerings indicated below. The second and third staves continue the exercise, with some staves marked 'simile'.

Uebung Nr. 3b. (dasselbe. mit Stützfinger.)

Handwritten musical notation for Uebung Nr. 3b. The first staff is marked with a circled 'R'. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with finger changes on the same key, with fingerings indicated below. The second staff continues the exercise, with some staves marked 'simile'.

Uebung Nr. 3c. (dasselbe mit zwei Stützfingeru.)

Uebung Nr. 3c. (dasselbe mit zwei Stützfingeru.)

Uebung Nr. 4a. (Diatonischer Uebersatz.)

Uebung Nr. 4a. (Diatonischer Uebersatz.)

Uebung Nr. 4b. (Chromatischer Uebersatz.)

Uebung Nr. 4b. (Chromatischer Uebersatz.)

ebenfalls mit den Fingersätzen 2 3 4, 2 4 3, 2 3 4 5, 2 4 3 5, etc. zu üben

Uebung Nr. 5a. gebundener Fingerwechsel (Gleiten der Finger auf derselben Taste ohne Tonbildung.)

Uebung Nr. 5a. gebundener Fingerwechsel (Gleiten der Finger auf derselben Taste ohne Tonbildung.)

Die gleichen Fingersätze für beide Hände.

Uebung Nr. 5b. (Artikulierter Fingerwechsel auf denselben Tasten.)

Uebung Nr. 5b. (Artikulierter Fingerwechsel auf denselben Tasten.)

Uebung Nr. 6b. *idem* (mit drei Fingern.)

Uebung Nr. 6c. idem (mit 4 Fingern.)

Uebung Nr. 6d. *idem* (mit 5 Fingern.)

Uebung Nr. 7a. (Mordente und Doppelmordente.)

S. 7740

Uebung Nr. 7b. (*Doppelschläge mit fallender Endung.*)

1 3 2 1 2 8 1 2 4 3 2 3 4 2 3 5 4 3 4 5 3 1 4 3 2 3 4 1 2 3 2 1 2 4 3 2 3 4 3 2 3 5 4 3 4 5 4 2 3 5 4 3 3 4 3 1 2 4 3 2
 2 3 2 1 2 3 2 3 4 3 2 3 4 3 4 5 4 3 4 5 4 3 4 3 2 3 4 3 3 4 3 2 3 4 3 2 3 4 3 2 3 5 4 3 2 1 2 3 2 1 2 3 3 2 3 1 2 4 3 2
 4 3 4 5 4 3 4 3 2 3 4 3 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2 3 4 3 2 3 4 3 4 5 4 3 4 3 2 3 4 3 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2 3 4 3 2 3
 5 3 4 5 4 3 5 4 2 3 4 3 2 4 3 1 2 3 2 1 3 4 2 3 5 3 2 4 3 2 3 4 3 2 3 3 2 3 4 3 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2 3 4 3 2 3

Uebung Nr. 7c. (*Doppelschläge mit steigender Endung.*)

©

Uebung Nr. 8a. (Triller.)

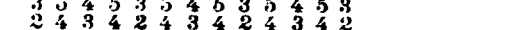
4 5 4 5
 3 4 3 4
 2 3 2 3
 1 2 1 2

3 5 3 5
 2 4 2 4
 1 3 1 3

2 1 2 1
 3 2 3 2
 4 3 4 3
 5 4 5 4

3 1 3 1
 4 2 4 2
 5 3 5 3

3 5 4 5 3 5 4 5 3 5 4 5 3
2 4 3 4 2 4 3 4 2 4 3 4 2
1 3 2 3 1 3 2 3 1 3 2 3 1



3 2 3 1 3 2 3 1 3 2 3 1 3
4 2 3 2 4 2 3 2 4 2 3 2 4
5 3 4 3 5 3 4 3 5 3 4 3 5

in allen Lagen zu üben, jeder Takt Fingersatzwechsel (trotz der Analogie des letzten Taktes dieser Uebung mit Nr. 3 von Serie C ist ein erneutes Studium hier gerechtfertigt.)

Uebung Nr. 8b. (Triller mit Stütz fingern.)

Uebung Nr. 8c. (Trillerketten.)

(C) Musical notation for Exercise C, featuring treble clef, common time signature, and various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes). The exercise includes fingerings (e.g., 12, 23, 34, 45) and articulation marks (accents, slurs). It consists of two systems of music.

(in andern melodischen Figuren weiterzuführen.)

Die Uebungen dieses ersten Kapitels entsprechen unterschiedslos beiden Handtypen, deren Eigentümlichkeiten wir mit der Bezeichnung Langfingerhand oder Kurzfingerhand bestimmt haben. Immerhin wird der letztere Typus ein ausgedehnteres Studium der Uebungen mit Stützfinger vermeiden und es

dürfte sich empfehlen, täglich zwischen den Uebungen der Serien A und B abzuwechseln. Für die Langfingerhand ist ein Legatostudium der meisten Uebungen von Serie B von besserem Resultat als das Staccatospiele.

KAPITEL II

Daumenuntersatz - Tonleitern - Arpeggien

Wir haben schon an anderer Stelle (Studienausgabe der Chopinetüden, Kommentar Nr. 8, op. 10) auf die fundamentale Bedeutung des Daumens in der Klaviertechnik hingewiesen und einige Uebungen angegeben, die einer Entwicklung dieses Fingers zu Geschwindigkeit und Leichtigkeit seiner Bewegungen hinführen sind.

Man wird, in erweiterter Form, diese Uebungen in diesem Kapitel wiederfinden, da die Erfahrung uns von der Wirksamkeit dieser Arbeitsmethode überzeugte.

Wir halten es nicht für überflüssig, bei Beginn dieser Spezialstudie einen kurzen historischen Ueberblick über das Prinzip des Fingersatzes zu geben, der so sehr die Klavierschule von der Clavecinistenschule unterscheidet und dessen relativ noch nicht weit zurückliegende allgemeine Einführung, es mögen kaum hundertfünfzig Jahre her sein, mit einer absolut neuen Orientierung der Virtuosität und damit auch des musikalischen Schaffens zeitlich zusammenfällt.

Man weiss, dass bis Ende des 18. Jahrhunderts der Gebrauch des Daumens in der Technik der Tasteninstrumente wenn auch nicht untersagt, so doch vollständig verpönt war. Man begnügte sich, vielleicht aus ästhetischen Gründen — und auch weil die melodischen Formungen, die beschränkte Zahl der Tonarten und der begrenzte Umfang der Instrumente keine grossen Versetzungen der Hand erforderten, — mit dem Gebrauch der vier andern Finger, die sich in natürlicher Weise auf die Tasten legten; man liess den Daumen lässig unter der Hand mitgleiten oder auf der äussern Leiste der Klaviatur (Schlossleiste) sich aufstützen.

Auf- und abwärtsschreitende Fortrückungen wurden durch Uebersatz ausgeführt, doch scheinen diesbezüglich keine festen Regeln geherrscht zu haben. Immerhin scheint es, dass man in den meisten Fällen den Uebersatz des zweiten und dritten Fingers bevorzugthat.

Aber zur Zeit Purcell's und Couperin's, also zur Glanzzeit des Clavecin, ist der Gebrauch des Daumens ganz zufällig und fast ausschliesslich auf das Auflegen der Hand auf die erste Taste einer Tonleiter beschränkt. Daraus folgert, dass es eine Seltenheit bedeutet, wenn wir den Daumen für die Ausführung irgend einer melodischen Formel bezeichnet finden, was aus einzelnen Fingersatzbezeichnungen damaliger Ausgaben etwa ersichtlich ist.

Bach verdanken wir nicht nur das temperierte, d. h. je nach Tonart äquivalent gestimmte Klavier, sondern auch, wie es scheint, das richtig befingerte Klavier. Sein Stil, edler und reicher ausgestattet als der seiner französischen und italienischen Nachahmer,

verlangte eine besondere Virtuosität, für welche ein Gebrauch sämtlicher Finger gegeben war.

In der Interpretation seines Klavierwerkes lernen wir den Gebrauch des Daumens auf allen Tasten und in allen Lagen, um eine klare Gegenüberstellung der melodischen Linien, — so häufig bei Bach, — zu verwirklichen.

Seinem berühmten Sohne, Ph. E. Bach, blieb es vorbehalten, eine Art Regel für den neuen Fingersatz aufzustellen, den regelmässigen Daumenuntersatz in der Tonleiter einzuführen und damit die Technik von Mozart und Haydn vorzubereiten.

Aber noch macht er betreff der Legitimität dieser Applikatur in einzelnen Fällen Einschränkungen und unterwirft sie Erwägungen musikalischer Opportunität eher als Erwägungen technischer Erleichterung. Um 1800 präzisiert und verallgemeinert Clementi die Formel seiner Vorgänger in seinem bewunderungswürdigen Gradus ad Parnassum. Tatsächlich verbreitet sich erst seit ihm die Gewohnheit, zweimal in der Oktave im Verlauf einer Tonleiter den Daumen einzuschalten und ihn als Angelpunkt der Hand zu gebrauchen, um letztere mit Leichtigkeit in Form von Arpeggien oder kombinierten Formen mehrere Oktaven durchlaufen zu lassen.

Das zeitliche Zusammenfallen mit einem erweiterten, reichen und in gewisser Hinsicht dramatisierten Stil, der sich nicht mit einer auf naive Weise komplizierten Nachahmung der Kunstformen der Sänger begnügt, sondern die Ausdruckskraft des Orchesters anstrebt, ist auffallend.

Es dürfte nicht nötig sein darauf hinzuweisen, dass in der Musikausübung die Verdrängung des Clavecintones durch den Klavierklang, die Erweiterung der Klaviatur nach den hohen und tiefen Lagen hin, von rein ästhetischen Erwägungen ganz abzusehen, genügt hat, um die vollständige Umwälzung in der Kompositionsweise am Ende des 18. Jahrhunderts zu begründen.

Aber eine neue Klangwelt verlangt auch, um sich vollständig auswirken zu können, eine entsprechend umgeformte technische Basis.

Wir glauben uns nicht zu täuschen, wenn wir gerade in der allgemein anerkannten Einführung des Daumenuntersatzes, dem « Vermehrer » der Finger und Geschwindigkeitsfaktoren, den Urgrund der eigentlichen Revolution erblicken, die in weniger denn vierzig Jahren alle Ueberlieferungen pianistischer Satzweise umstürzte, um schliesslich zu den prachtvollen instrumentalischen Kühnheiten eines Liszt oder Thalberg hinaufzuführen.

SERIE A

Beweglichkeit des Daumens (Tonleitern und arpeggien)

Uebung Nr. 1a. (Ungebundene Seitenbewegungen des Daumens bei stillstehender Hand und einem Stützfinger.)

(gleiche Fingersätze für beide Hände)



(nur für Langfingerhand)



(nur für Langfingerhand)

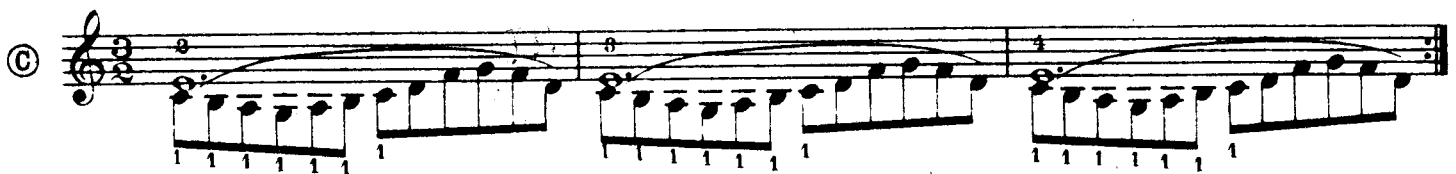
Uebung Nr. 1b. (idem, mehrere Stützfinger.)



Uebung Nr. 1c. (idem, gebundene Daumenbewegungen.)



Uebung Nr. 1d.



(gleiche Fingersätze für beide Hände)

Uebung Nr. 2a. (idem, bewegte Hand, ein Stützfinger.)



(gleicher Fingersatz für beide Hände, abwechselnd 2. 3. 4. 5. Finger als Stützfinger gebrauchen.)

Uebung Nr. 2b. (idem.)



(gleiche Arbeitsweise wie für Uebung Nr. 2a.)

Man studiere ebenso die linke Hand. Man wird bemerken, dass aus anatomischen Gründen und der Stellung der Hand auf der Klaviatur der Daumenuntersatz sich beim Aufstieg anders gestaltet als beim Abstieg. Seine Tätigkeit ist im Aufstieg der rechten

Hand und im Abstieg der Linken erschwert. Eine vollkommene Bindung lässt sich in beiden Fällen durch die Vorbereitung des Daumenuntersatzes und ein rasches seitliches Versetzen der Hand erzielen.

Übung Nr. 1a. (Vorbereitung des Daumenuntersatzes.)

© *r. h.*

(idem)

l. h.

Mit dem Daumen dicht an der Klaviatur vorbeigleiten und ihn so früh wie möglich an die anzuschlagende Taste heranzuführen.

Minimales Mitwirken der Hand bei dieser Bewegung die durch ein leichtes Biegen des Handgelenkes erleichtert wird.

Uebung Nr. 2a. (*Lagenwechsel der Hand bei stillstehendem Daumen.*)

©

Exercise 10, Op. 10, No. 1

Handwritten musical notation for Exercise 10, Op. 10, No. 1. The notation is on a grand staff (treble and bass clefs) with a 3/2 time signature. The melody is in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The piece is marked 'r. h.' and 'l. h.'.

Uebung Nr. 2b. (ident.)

Uebung Nr. 3a. (Steigende und fallende Versetzungen der Hand ohne Daumengebrauch. Jede Hand einzeln üben.)

Bei dieser Übung seitliche Versetzung dicht an Tasten bewerkstelligen.
(idem, leichter D.)

Uebung Nr. 3b. (*idem, leichter Daumenanschlag, jede Hand einzeln.*)

[illegible]

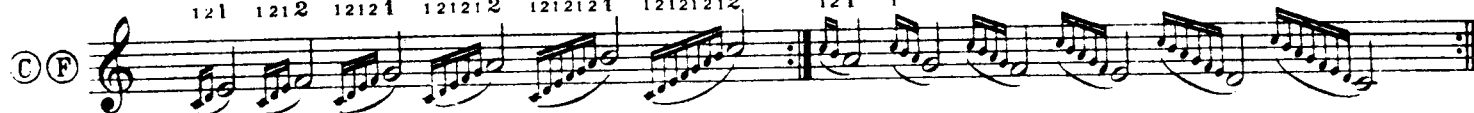
Bei dieser letztern Uebung streift der Daumen nur die Tasten und gleitet unmittelbar unter den andern Finger an seine Anschlagestelle durch. Gleichzeitiger Anschlag der Viertel'

Uebung Nr. 4a. (leichtbeschwingter Daumenuntersatz bei Mitwirkung aller Finger, gleiche Fingersätze in

beiden Händen.)

151 1515 1
141 1414 1
131 1313 1
121 1212 12121 121212 1212121 12121212

151 1
141 1
131 1
121 1



Haltepunkte auf den halben Noten gut markieren, kleingedruckte Noten leicht anschlagen.

Uebung Nr. 4b. (vermischte Fingersätze.)



Uebung Nr. 5.

A Tonleitern mit
drei Fingern

Ⓡ ⓕ



E Tonleitern mit vier Fingern



C Tonleitern mit fünf Fingern



Mit dem Daumen auf sämtlichen Stufen der Tonleiter beginnen. Ebenso folgende kombinierte Fingersätze : ebenso

: 1 2 1 2 3, 1 2 1 2 3 4, 1 2 1 2 3 4 5, 1 2 3 1 2 3 4, 1 2 3 1 2 3 4 5,

auch die Kombinationen der Tabelle.

Uebung Nr. 6. (Unter dieser Nummer studiere man täglich eine Tonleiter in einer andern Tonart; mit dem üblichen Fingersatz, in der Oktave, in Terzen, Sexten, Dezimen, Gegenbewegung, auf zwei Hände verteilt, in verschiedenen Zeitmassen, Klangstärken und Rythmen und abwechselnd legato und Fingerstaccato.

Arpeggien. Der Daumenuntersatz bei Arpeggien erfordert eine etwas ausgesprochenere Biegung des Handgelenkes als bei den Tonleitern, infolge der Spannungen zwischen den Fingern, die die Zurückleitung der Hand in die Normalstellung vorbereiten.

(Darstellung der idealen Fingerstellung beim Arpeggienspiel.)

arme Vorbereitung
des Anschlages

m.d.

gespielte Noten



Uebung Nr. 7b. (*Lagenwechsel der Hand bei unbewegtem Daumen.*)

Uebung Nr. 8. (*idem*, leichter Daumenanschlag (siehe Anmerkung Uebung Nr. 3b.))

Uebung Nr. 9a. (leichtbeschwingter *Daumenuntersatz*, in Kombination mit allen Fingern.)

Gleicher Fingersatz für beide Hände. Die Haltepunkte auf den halben Noten gut markieren. Die kleingedruckten Noten leicht anschlagen.

Uebung Nr. 9b. (*vermischte Fingersätze.*)

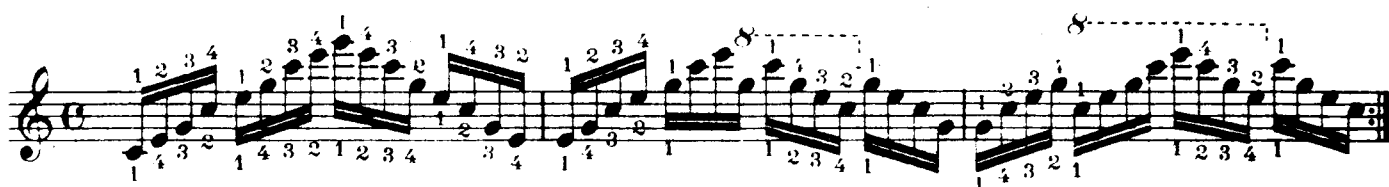
S. 7740

Uebung Nr. 10a.

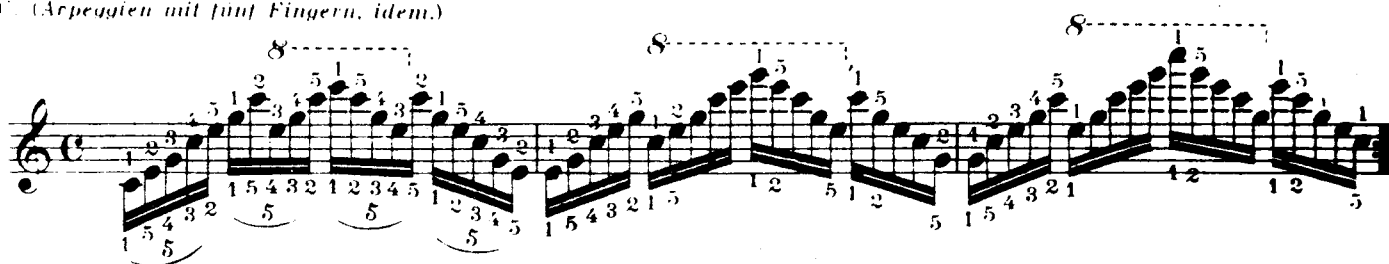
A. (Arpeggien mit drei Fingern auf vollkommenen Dreiklängen.)



B. (Arpeggien mit vier Fingern, idem.)

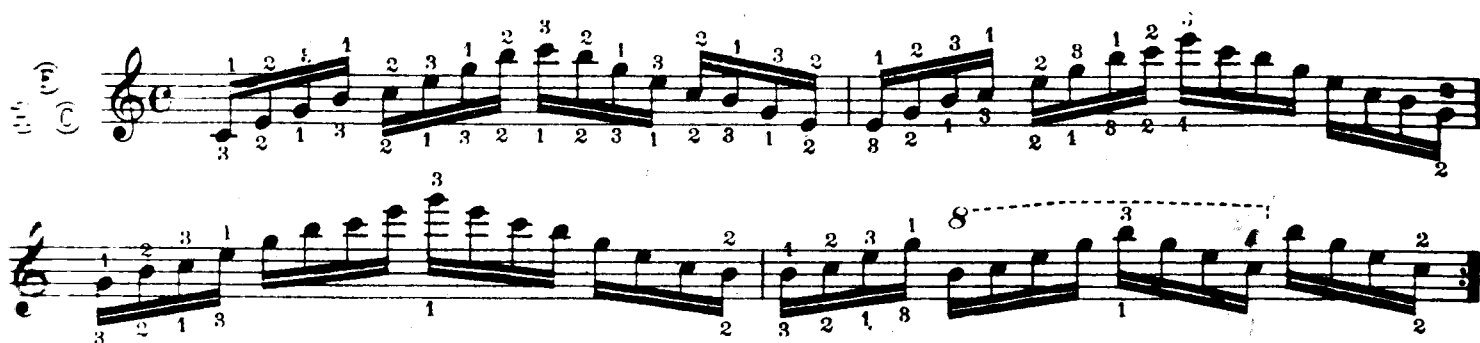


C. (Arpeggien mit fünf Fingern, idem.)



Uebung Nr. 10b.

A. (Arpeggien mit drei Fingern auf Septimenakkorden.)



b) Arpeggien mit 4 Fingern : gleiche Lagen. Rechte Hand Fingerfolge 1234, linke 4321 anwenden.

c) Arpeggien mit 5 Fingern : gleiche Lagen. Rechte Hand Fingerfolge 12345, linke 54321 anwenden.

Ebenfalls die Kombinationsfingersätze von Uebung Nr. 5.

Uebung Nr. 11. Diese Uebung umfasst das tägliche Studium einer Arpeggie im Normalfingersatz in allen Lagen, Umkehrungen, etc. Jeden Tag Tonart wechseln. Man halte sich an die Anmerkungen von Uebung Nr. 6 und wende abwechselnd vollkommene Dreiklänge und alle Arten Septimenakkorde an.

Die chromatische Tonleitern - Gebrochene Akkorde

Kombinierte Passagen

Die chromatische Tonleiter.

(Wir legen das Studium der chromatischen Tonleiter in unserm Arbeitsplan geflissentlich zwischen

das Studium von Arpeggien und gebrochenen Akkorden, um dem durch letzteres sehr beanspruchten Muskelsystem (Spannungen) die notwendige Entspannung durch geschlossene Handstellung zu verschaffen.)

Uebung Nr. 1a. (Vorbereitung der chromatischen Tonleiter. Daumenuntersatz abwechselnd unter sämtliche Finger.)

1 5 1 5
1 4 1 4
1 3 1 3
1 2 1 2

1 5 1 5
1 4 1 4
1 3 1 3
1 2 1 2

gleicher Fingersatz für beide Hände

Uebung Nr. 1b. (mit 3 Fingern.)

r. h. 1 4 5 1 4 5 1
1 3 5 1 3 5 1
1 3 4 1 3 4 1
1 2 4 1 2 4 1
1 2 3 1 2 3 1

l. h. 1 4 5 1 4 5 1
1 3 5 1 3 5 1
1 3 4 1 3 4 1
1 2 4 1 2 4 1
1 2 3 1 2 3 1

Uebung Nr. 1c. (mit 4 Fingern.)

r. h. 1 3 4 5 1 3 4 5 1 3
1 2 4 5 1 2 4 5 1 2
1 2 3 5 1 2 3 5 1 2
1 2 3 4 1 2 3 4 1 2

l. h. 1 3 4 5 1 3 4 5 1
1 2 4 5 1 2 4 5 1
1 2 3 5 1 2 3 5 1
1 2 3 4 1 2 3 4 1

Uebung Nr. 1d. (mit 5 Fingern.)

r. h. 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3
1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2
4 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3
3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3 2

l. h. 1 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5
5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4
4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5
3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4

Die wechselnden Rythmen und Fingersätze bezwecken ein Ausmerzen der Daumenakkzentuierung, die ein egales Spiel verhindert.

Uebung Nr. 2. Unter dieser Nummer studiere man

die chromatische Tonleiter nach Anmerkung von Uebung 6 Serie B dieses Kapitels. Nachfolgend die 3 gebräuchlichsten Fingersätze nebst Angabe ihrer speziellen Verwendbarkeit.

r h (3) 3 4 5 3 4 5 4 5 3 5 3 4 5 5 4 3 5 4 5 4 5 4 3 4 3 5
 (2) 2 3 4 5 1 2 3 1 2 3 4 5 1 1 5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1
 (1) 2 3 1 3 1 2 3 1 3 1 3 1 2 etc. 2 1 3 1 3 1 3 2 1 3 1 3 1

Beispiel

l h (1) 3 2 1 3 2 1 3 1 3 1 3 2 1 1 2 3 1 3 1 2 3 1 3 1
 (2) 5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 5 2 1 2 3 4 1 2 3 2 2 3 4
 (3) 4 3 4 2 5 4 3 5 4 5 4 5 4 4 5 4 5 4 5 3 4 5 3 4 3 4

(1) Brio, Geschlossenheit — (2) Leichtigkeit, Geschmeidigkeit — (3) ohne Daumen, äusserste Weichheit, legato.

Gebrochene Akkorde.

Der gebrochene Akkord ist nichts anderes als eine Arpeggienbildung, deren regelmässige Intervallfolge umgekehrt ist. Der Fingersatz wird in den meisten Fällen auf rythmische Akkzentuierung angelegt, dadurch unterliegt der Daumenansatz grossen Abwei-

chungen. Die folgenden Beispiele tragen diesem Umstand Rechnung. Sie können durch Anwendung der verschiedenen Rythmen, Fingersätze und Modulationen der Tabelle variiert werden. Jede Note dieser Uebungen kann als Ausgangspunkt einer neuen Uebung benutzt werden, nach folgenden Formeln:

Uebung Nr. 3. (Elementarformen und Normalfingersatz.)

Beispiel A

Beispiel B

Beispiel C

Beispiel D

Varianten : gebrochene Akkorde zu 3 Tönen.

gebrochene Akkorde zu 4 Tönen.

gebrochene Akkorde zu 5 Tönen.

Wir wiederholen, dass diese Übung unter Anwendung der 2, 3, 4 und 5 Fingerkombinationen der Tabelle und täglicher Transposition durchgearbeitet werden soll. Die obigen Finger-sätze dienen nur als Beispiel.

Beispiel einer chromatischen Ergänzungsstudie mit wechselnden Fingersätzen.

[illegible]

Unter dieser Bezeichnung versteht man eine Verbindung verschiedener Elemente zu einer meist sehr brillant und rasch geführten melodischen Formel in gleichen Notenwerten, die jeglicher Kompositionstechnik zu Grunde liegen. Es sind verbundene und unverbundene Fortschreitungen, mit andern Worten: einfach Tonleitern und Arpeggien.

Wir treten aus bestimmten Gründen nicht näher in die unabsehbaren Einzelheiten derartiger Kombinationen ein.

Obwohl jede Epoche dieser Art Virtuosität ihren individuellen Stempel aufdrückte, so vermochten mehrere Jahrhunderte doch nicht, ihre unendlichen Möglichkeiten zu erschöpfen.

Wir beschränken uns auf die Aufstellung einzelner täglicher Uebungen, die auf den fast schematischen Regeln der Gegenüberstellung beider Elemente aufgebaut sind. Fleiss des Schülers und kluge Führung des Lehrers mögen dieses Studium dann praktisch im Durcharbeiten von Werken ähnlicher Schreibweise betätigen. Man findet am Ende dieses Heftes eine summarische Liste solcher Kompositionen zur Orientierung.

© ® Übung Nr. 1a.

2 verbundene Noten

g. Nr. 1a.

2 verbundene Noten
3 unverbundene Noten

Nr. 1b.

1 2 1 2 3 5 4 2 1 3

1 2 4 1 3 5 4 3 1 3

Uebung Nr. 1c.

2 verbundene Noten
 3 unverbundene Noten



Uebung Nr. 1d.

2 verbundene Noten
 3 unverbundene Noten



Uebung Nr. 2a.

3 verbundene Noten
 2 unverbundene Noten



Uebung Nr. 2b.

2 verbundene Noten
 2 unverbundene Noten



Uebung Nr. 2c.

3 verbundene Noten
 2 unverbundene Noten



Uebung Nr. 2d.

2 verbundene Noten
 3 unverbundene Noten



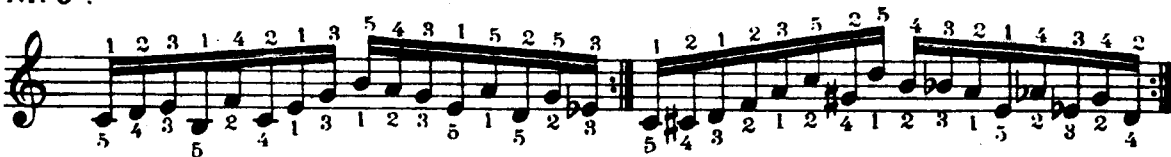
Uebung Nr. 3a.

4 verbundene Noten
 2 unverbundene Noten



Uebung Nr. 3b.

4 verbundene Noten
 3 unverbundene Noten



Uebung Nr. 3c.

4 verbundene Noten
 4 unverbundene Noten



Uebung Nr. 3d.

4 verbundene Noten
 5 unverbundene Noten



Uebung Nr. 4a.

5 verbundene Noten
 2 unverbundene Noten



Uebung Nr. 4b.

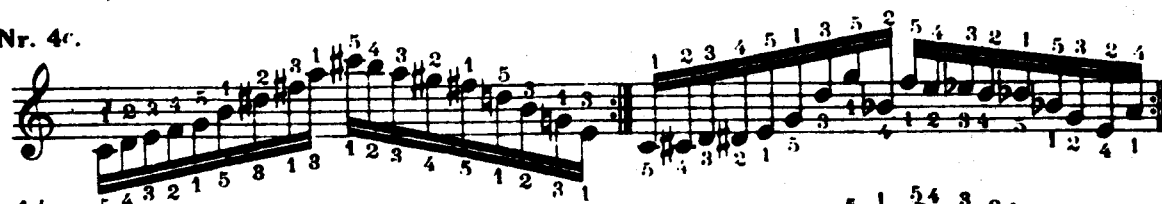
5 verbundene Noten

3 unverbundene Noten

**Uebung Nr. 4c.**

5 verbundene Noten

4 unverbundene Noten

**Uebung Nr. 4d.**

5 verbundene Noten

5 unverbundene Noten



Unabhängig von den Varianten der Tabelle, auf welche die Zeichen C und R hinweisen, empfehlen wir Variantenbildung durch Daumenbeginn auf jeder Note dieser Uebung, die dabei ausgefallene Note wird

am Schluss der Uebung angefügt. Ferner spiele man die 32 Uebungen in einem Zuge durch. Tägliche Transposition.



KAPITEL III

Doppelgriffe und polyphones Spiel

Man findet in diesem Kapitel zwei Elemente der Klaviertechnik vereinigt, die, obgleich sie ganz verschiedenen musikalischen Tendenzen entsprechen, durch gemeinsame physiologische Voraussetzungen verwandt sind.

Eines dieser Elemente, das polyphone Spiel, bezweckt vom instrumentalen Gesichtspunkt aus wenigstens, und nur dieser beschäftigt uns hier, die Ausführung zweier oder mehrerer melodischer Stimmen, deren jeder ihre rythmische Eigenbewegung und Führung inneohnt, durch eine einzige Hand. Im allgemeinen versteht es aus fugierter Schreibweise oder imitierendem Stil und unterliegt gern kontrapunktischen Gesetzen. Es ist die Interpretationsbasis der grossen Bach-Beethoven und Schumannwerke, ganz abgesehen von Komponisten unserer Zeit, wie Brahms, Franck, Fauré.

Das andere Element, das Doppelgriffspiel, unterscheidet sich im Gegenteil durch die rythmische Gleichheit beider Stimmen, die zusammenwirken. Die Ausführung liegt in einer Hand allein.

In den meisten Fällen ist die melodische Führung in der Oberstimme, während die untere Stimme sich entweder in Parallel-oder Gegenbewegung anschliesst.

Sein Wesen ist ornamentale Virtuosität, stützt sich auf eine absolut harmonische Satzweise und äussert sich besonders in den Werken von Liszt, Chopin und Komponisten, die ihrerseits wieder aus dieser Hochblüte romantischer Klaviertechnik ihre Anregungen schöpfen.

Man täusche sich nicht in der anscheinenden Gleichheit der in beiden Fällen anzustrebenden Ziele.

Beim polyphonen Spiel ist ein Herausarbeiten zweier nebeneinander geführten Stimmen, deren jede ihr eigenes Klangkolorit oder rythmisches Leben besitzt, erforderlich. Beim Doppelgriffspiel ist im Gegenteil klangliche und ausdruckshafte Ausgeglichenheit Gesetz. Das leichte klangliche Hervortreten, das im allgemeinen in der Behandlung der Oberstimme angewandt wird, darf nur als ein instrumentaler Kunstgriff betrachtet werden, der ein Gefühl von Klarheit und Präzision auslösen soll. Das Studium der Doppelgriffe soll als beste technische Vorstufe zum polyphonen Spiel aufgefasst werden. Wir dringen darauf, den Arbeitsplan in diesem Kapitel aufs strikteste einzuhalten und die Uebungen in der angegebenen Reihenfolge durchzuarbeiten.

Die zahlreichen und exponierten Probleme des mehrstimmigen Spieles können nur dann in nutzbringender Weise in Angriff genommen werden, wenn die Finger zuerst durch die diversen Kombinationen der Serien A und B genügend eingearbeitet sind.

Wir haben die Uebungsformeln für die Doppelgriffe auf die Oktave beschränkt, in der Erwägung, dass von dem Augenblick an, wo eine Befingerung von Intervallfolgen im Hinblick auf eine gute Bindung beider Stimmen schwierig wird, das Handgelenk einzugreifen hat.

Wir behalten uns demnach für Kapitel 5, das diese Fragen behandelt, das Studium der Oktaven oder noch grösserer Intervalle vor, und beabsichtigen, in Kapitel 4 durch eine Spezialarbeit über Spannungen eine leichte Ausführbarkeit dieser einzeln behandelten Intervalle vorzubereiten.

SERIE A

Doppelgriffe in Parallelbewegungen

(Tonleitern und Arpeggien)

Da der Daumenuntersatz und das Gleiten eines Fingers auf die Nebentaste früher studiert wurde, bleibt als einzige Vorübung, um den Doppelgriff auf seinen Wesenskern zurückzuführen, die Gleichzeitigkeit des Anschlages der mit der Ausführung verschiedener Intervallfolgen betrauten Finger. Die

Uebungstypen, die wir nachstehend anführen, können durch den Schüler erweitert werden. Aber selbst die besten Schüler mögen sich zuerst geduldig dem textgetreuen Studium unterwerfen, ohne sich durch die Monotonie der langen Wiederholungen ein und desselben Beispiels entmutigen zu lassen.

Uebung Nr. 1a. (Präzision gleichzeitigen Anschlages : Sekunden.)

stummer Griff

Varianten

sodann die rythmischen Varianten der Tabelle

(Diese Uebung, ebenso die folgenden, werden folgendermassen studiert : man lege die Finger auf die Tasten, ohne diese niederzudrücken ; sodann schlage man der Reihe nach jedes Intervall an ohne die Stellung der stummen Finger zu verändern. Auf die vierte

Zählzeit jeden Taktes lasse man die Finger wieder Kontakt nehmen mit der Taste, wodurch sie im nächstfolgenden Takt ihrerseits nun stumm werden, während andererseits die aktiv werdenden Finger über ihrer Taste hängen, bereit zum Anschlag.)

Uebung Nr. 1b. (dasselbe in Terzen.)

stummer Griff

Uebung Nr. 1c. (dasselbe in Quartan.)

stummer Griff

Uebung Nr. 1d. (dasselbe in Quinten.)

Uebung Nr. 1e. (dasselbe in Sexten.)

Uebung Nr. 1f. (dasselbe in Septimen.)

stummer Griff

Sekunden

Terzen

Quarten

Quinten

Sexten

Septimen

Uebung Nr. 3. (Sekunden ohne Daumenuntersatz.)

Sekunden

Terzen

Quarten

Quinten

Sexten

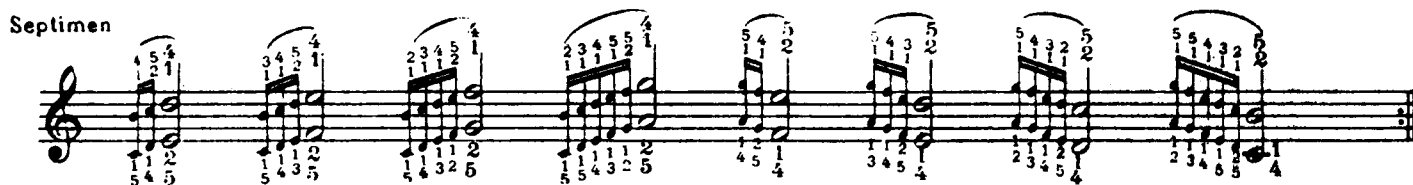
Septimen

Uebung Nr. 4a. (Fingerwechsel.)

Uebung Nr. 4b. (Daumenuntersatz und Versetzen der Hand bei sämtlichen Doppelgriffolgen.)

Sekunden

Terzen



Kurzfingerhände sollen bei den Sexten vier Intervallfolgen nicht überschreiten und die Septimen überhaupt weglassen.

Man studiere diese Übung gleich wie Übung 4a, Serie B, Kapitel 2.

Diatonische Tonleitern. Wir beginnen das Studium der diatonischen Doppelgriftonleitern im Bewusstsein ihres häufigen Auftretens in der Klavierliteratur. Die von uns gewählte Reihenfolge: zuerst Terzen, Sexten und Quarten, weil am meisten gebräuchlich, sodann Quinten, Septimen und Sekunden, bis jetzt weniger häufig auftretend aus harmonischen Traditionsgründen, vor welchen unsere zeitgenössischen Komponisten aber weniger zurückschrecken als ihre Vorgänger.

Wir führen nicht nur die üblichen Fingersätze der Tonleitern an, sondern auch Varianten, die sich

musikalisch-interpretativen Forderungen gut anpassen.

Die Terzentonleitern haben den unangenehmen Vorrang weitgehendster Kombinationsmöglichkeiten. Sie erfordern deshalb ein besonders sorgfältiges Arbeiten, da sich ihre Anwendung in Werk und Wiedergabe fast ununterbrochen ergibt.

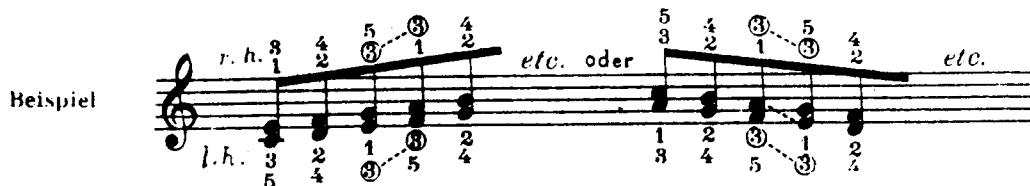
Wir haben also nicht die Absicht, eine «Tonleiterschule» zu schreiben, sondern vielmehr eine Studie über alle Fingersätze, die ihre Ausführung gestatten.

1. Vorstudie für gutes Zusammenspiel der Finger bei der Ausführung von verbundenen Terzen



Man wird beim Arbeiten an den vorhergegangenen Übungen schon bemerkt haben, dass das Spiel von Terzenfolgen, bei Verbindung zweier nebeneinander lie-

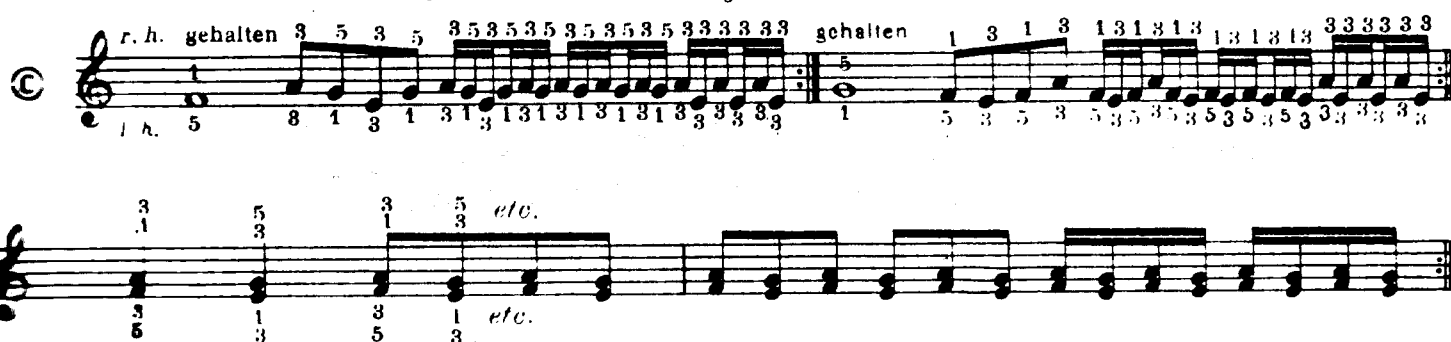
gender Intervalle, eine rasche Versetzung des dritten Fingers erfordert, da er von der untern Note des ersten Intervalls auf die obere des zweiten übersetzt:



Dieser Fingersatz, leider unvermeidlich in vielen Fällen (wir sagen leider, weil er eine nur annähernde Bindung beider Stimmen gestattet) wird Gegenstand

eines Spezialstudiums bieten, zu welchem man anschließend das erforderliche Material vorfinden wird:

2. Vorstudie für den Uebersatz des dritten Fingers

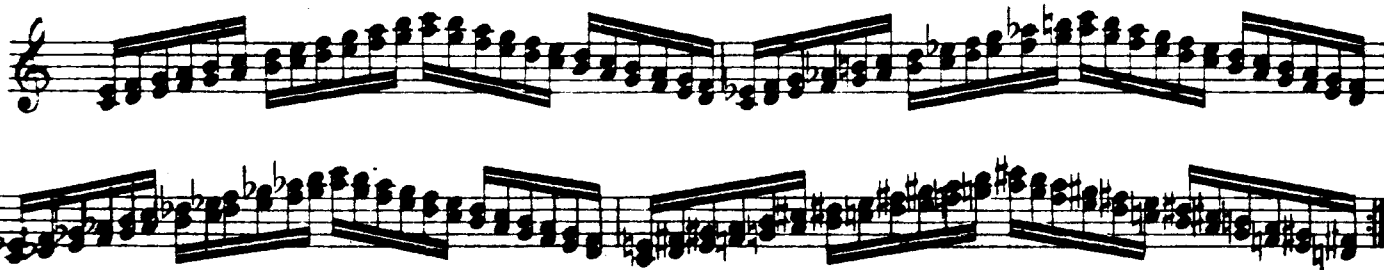


Übung Nr. 5a. (Terzentonleitern.)

Man wende folgende Fingersätze auf folgende Tonleitern an:

Fünferfolgen	4 5 3 4 5 4 2 3 4 5 5 2
Viererfolgen	4 5 4 3 4 3 4 5 5 3 2 3 4 5 2
Dreierfolgen	4 5 3 4 3 4 5 3 3 4 5 3 2 3 4 2
Zweierfolgen	4 5 4 5 4 5 4 5 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 2 3 2 3

Diese Fingersätze sind für aufsteigende Terzen vorgesehen. Ihre Umkehrung ergibt die Fingersätze für die absteigenden Terzen.



Fünferfolgen	4 3 2 1 1 4 2 1 1 2 1 2
Viererfolgen	3 2 1 1 3 4 3 2 1 4 2 1 2 1 2
Dreierfolgen	2 1 1 2 3 2 1 3 3 1 2 3 2 1 2 2
Zweierfolgen	1 1 1 1 2 1 2 1 1 1 1 1 1 2 1 2 1 2 1 2 3 2 3 2

				5 4 5 2 3 4 5	
	1)	3	Finger + 4	= 1 2 3 1 1 2 3	etc.
				2 3 4 5 3 4 5	
	2)	4	" + 3	= 1 1 2 3 1 2 3	etc.
				3 4 3 4 3 4 5	
r. h.	3)	5	" + 5 + 3	= 1 2 1 2 1 2 3	etc.
				3 4 5 3 4 3 4	
	4)	3	" + 5 + 5	= 1 2 3 1 2 1 2	etc.
				3 4 3 4 5 3 4	
	5)	5	" + 3 + 5	= 1 2 1 2 3 1 2	etc.
Kombinationen					
				3 2 1 3 2 1 1	
	1)	3	" + 4	= 5 4 3 5 4 3 2	etc.
				3 2 1 1 3 2 1	
	2)	4	" + 3	= 5 4 3 2 5 4 3	etc.
				2 1 2 1 3 2 1	
l. h.	3)	5	" + 5 + 3	= 4 3 4 3 5 4 3	etc.
				3 2 1 2 1 2 1	
	4)	3	" + 5 + 5	= 5 4 3 4 3 4 3	etc.
				2 1 3 2 1 2 1	
	5)	5	" + 3 + 5	= 4 3 5 4 3 4 3	etc.

Umgekehrte Fingersätze für den Abstieg!
Fingersätze 1 und 2 sind die gebräuchlichen Fingersätze der Tonleiter

etc.

Umgekehrte Fingersätze für den Abstieg

Umgekehrte Fingersätze für den Abstieg!

etc.

Diese beiden letztern Fingersätze werden mit Vorliebe für C-Dur angewendet, aber wir empfehlen ihr Studium auch in allen Tonarten.

Uebung Nr. 6. (Sextentonleitern.)

r. h.

3	4	5	4	5	3
1	1	2	1	2	1
4	5	4	3	4	5
1	2	1	1	2	1
5	3	4	5	3	4
2	1	1	2	1	1
5	4	5	4	5	3
2	1	2	1	2	1
4	5	3	4	5	4
1	2	1	1	2	1
2	3	4	5	2	
1	1	1	2	1	
3	4	5	3		
1	1	2	1		
4	5	4			
1	2	1			

l. h.

2	1	2			
5	4	5			
1	1	1	2		
5	4	3	5		
2	1	1	1		
5	4	3	2		
2	1	1	2	1	2
5	4	3	5	4	5
2	1	1	2	1	2
5	4	3	5		
2	1	1	1	2	1
5	4	3	5		
2	1	1	1	2	1
5	4	3	5		
2	1	1	1	2	1
5	4	3	5		

r. h.

2	3	4	5	5	2
1	1	2	3	4	1
2	3	4	5	5	2
1	1	2	3	1	
3	4	5	3		
1	2	1	1		
3	4	5	3		
1	2	3	1		
4	3	4	3	4	
2	1	2	1	2	
5	4	5			
2	1	2			

l. h.

1	2	1			
4	5	4			
1	2	1			
2	4	3			
3	2	1	3		
5	4	3	5		
1	2	1	1		
5	4	3	5		
3	2	1	1	3	
5	4	3	2	5	
4	3	2	1	1	4
5	5	4	3	2	5

Wir machen darauf aufmerksam, dass ausser obigen Fingersätzen alle früher für die Terzen (Uebung Nr. 5 und Varianten) angegebenen Fingersätze auch für die Quartentonleitern anwendbar sind, mit Aus-

nahme einiger Uebungen, die für die Kurzfingerhand eine forcierte Spannung verursachen würden. Der Lehrer möge über die zu treffende Auswahl entscheiden.

Uebung Nr. 8. (Quintentonleitern.)

r. h.

2	3	4	5	2
1	1	1	2	1
3	4	5	3	
1	1	2	1	
5	4	5		
2	1	2		

l. h.

1	2	1			
4	5	4			
2	1	1	2		
5	4	3	5		
2	1	1	1	2	
5	4	3	2	5	

Uebung Nr. 9. (Septimentonleitern.)

r. h.

5	4	5	4		
2	1	2	1		
3	4	5	3	4	5
1	1	1	1	1	1
4	5	4	5		
1	1	1	1		

l. h.

1	1	1	1		
5	4	5	4		
1	1	1	1	1	1
5	4	3	5	4	3
2	1	2	1		
5	4	5	4		

Der mit diesem Zeichen bezeichnete Fingersatz soll nur von der Langfingerhand gearbeitet werden.

Uebung Nr. 10. (Sekundenleiterlern.)

r. h. $\begin{Bmatrix} 3 & 4 & 5 & 3 \\ 1 & 2 & 3 & 1 \\ 3 & 4 & 3 & 4 \\ 1 & 2 & 1 & 2 \\ (1 & 3 & 1 & 3 \\ 1 & 2 & 1 & 2 \end{Bmatrix}$
 l. h. $\begin{Bmatrix} 1 & 2 & 1 & 2 \\ (1 & 3 & 1 & 3 \\ 2 & 1 & 2 & 1 \\ 4 & 3 & 4 & 3 \\ 3 & 2 & 1 & 3 \\ 5 & 4 & 3 & 5 \end{Bmatrix}$

Man wird beim ersten Fingersatz für die Sekundenleiter bemerken, dass der Daumen jedesmal zwei Tasten anschlägt. Dieser Fingersatz ist entschieden von den drei erwähnten der geeignetste, aber er ist nur in C-Dur anwendbar.

Alle diese Tonleiterübungen sollen auch in gebrochener Form mit den soeben angegebenen Fingersätzen durchgearbeitet werden (dieser Hinweis gilt besonders für die Kurzfingerhand).

Beispiel

Doppelgriffe bei unverbundenen intervallen Arpeggien und gebrochene Akkorde

Uebung Nr. 2.

A. mit Sekunden

r. h. $\begin{Bmatrix} 3 & 5 & 3 & 5 & 3 & 5 & 3 & 5 & 3 & 5 & 3 & 5 \\ 2 & 4 & 2 & 4 & 2 & 4 & 2 & 4 & 2 & 4 & 2 & 4 \\ 2 & 5 & 2 & 5 & 2 & 5 & 2 & 5 & 2 & 5 & 2 & 5 \\ 1 & 4 & 1 & 4 & 1 & 4 & 1 & 4 & 1 & 4 & 1 & 4 \\ 11 & 2 & 4 & 11 & 2 & 4 & 11 & 2 & 4 & 11 & 2 & 4 \end{Bmatrix}$
 l. h. $\begin{Bmatrix} 4 & 2 & 11 & 4 & etc. \\ 5 & 3 & & 5 & \\ 4 & 1 & 4 & 1 & \\ 5 & 2 & 5 & 2 & \\ 4 & 2 & 4 & & \\ 5 & 5 & 5 & & \end{Bmatrix}$

oder $\begin{Bmatrix} 11 & 3 & 11 & 3 \\ 2 & 2 & 2 & 2 \end{Bmatrix}$ für beide Hände

B. mit Terzen

r. h. $\begin{Bmatrix} 4 & 5 & 4 & 5 \\ 2 & 3 & 2 & 3 \\ 3 & 4 & 3 & 4 \\ 1 & 2 & 1 & 2 \\ 3 & 4 & 3 & 4 \\ 1 & 2 & 1 & 2 \end{Bmatrix}$
 l. h. $\begin{Bmatrix} 2 & 1 & 2 & 1 & 3 & 2 & 1 & 2 & 1 \\ 4 & 3 & 4 & 3 & 5 & 4 & 3 & 4 & 3 \\ 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 \\ 4 & 3 & 4 & 3 & 4 & 3 & 4 & 3 & 4 \\ 3 & 2 & 3 & 2 & & & & & \\ 5 & 4 & 5 & 4 & & & & & \end{Bmatrix}$

C. mit Quarten

r. h.

4	5	4	5
3	4	3	4
1	2	1	2
3	4	5	4
1	2	1	2

l. h.

2	1	2	1
4	3	4	3
2	1	2	1
4	3	4	3
3	2	1	2
5	4	3	2

etc.

D. mit Quinten

D. mit Quinten

r. h.

5	4	5	4
2	1	2	1
3	4	3	4
1	2	1	2
3	4	5	3
1	2	1	1

l. h.

1	2	1	3
5	4	3	5
1	2	1	2
3	4	3	4
2	1	2	1
5	4	5	4

etc.

E. mit Sexten

E. mit Sexten

r. h.

5	4	5	1
2	1	2	4
3	4	5	3
1	1	2	1
4	5	4	5
1	2	1	2

l. h.

2	1	2	1
5	4	5	4
2	1	1	2
5	4	3	5
1	2	1	2
4	5	4	5

etc.

F. mit Septimen

F. mit Septimen

r. h.

3	5
4	1
4	5
1	2

l. h.

2	1	2
5	4	5
2	1	2
5	4	5

etc.

Wir empfehlen für diese Übung, ebenso für die folgende, eine vorbereitende Studie, such Beispiel Übung Nr. 4. Serie A desselben Kapitels.

Uebung Nr. 3a. (vermischte Intervalle in Form von Doppelgriffurpeggien.)

© ®

Sekunden
und Terzen

4 3 4 3
2 1 2 1
3 4 3 4
1 2 1 2

1 2 1 2
3 4 3 4
2 1 2 1
4 3 4 3

Sekunden
und Quartan

3 4 3 4
2 1 2 1
3 4 3 4
1 2 1 2

1 2 1 2
3 4 3 4
2 1 2 1
3 4 3 4

Sekunden
und Quinten

3 4 3 4
2 1 2 1
3 5 3 5
1 2 1 2

1 2 1 2
3 5 3 5
2 1 2 1
3 4 3 4

Sekunden
und Sexten

4 5 4 5
3 2 3 2
3 4 3 4
2 1 2 1

1 2 1 2
3 5 3 5
2 1 2 1
3 4 3 4
3 2 3 2
4 5 4 5

Sekunden
und Septimen

3 5 3 5
1 2 1 2
3 5 3 5
2 1 2 1

3 1 3 1
4 5 4 5
3 1 3 1
5 4 5 4

Terzen
und Quartan

4 5 4 5
2 3 2 3
3 4 3 4
1 2 1 2

2 1 2 1
4 3 4 3
3 2 3 2
5 4 5 4

Terzen
und Quinten

4 5 4 5
2 3 2 3
3 5 3 5
1 2 1 2

2 1 2 1
4 3 4 3
3 2 3 2
5 4 5 4

Terzen
und Sexten

4 5 4 5
2 1 2 1
3 5 3 5
1 2 1 2

2 1 2 1
4 3 4 3
2 1 2 1
4 5 4 5

Terzen
und Septimen

3 5 3 5
1 2 1 2
3 5 3 5
2 1 2 1

2 1 2 1
4 5 4 5
3 1 3 1
5 4 5 4

Quarten
und Quinten

4 5 4 5
1 2 1 2
3 4 3 4
1 2 1 2

2 1 2 1
4 3 4 3
2 1 2 1
5 4 5 4

Quinten
und Sexten

5 4 5 4
2 1 2 1
3 5 3 5
1 2 1 2

2 1 2 1
5 4 5 4
1 2 1 2
4 5 4 5

Quinten
und Septimen

5 4 5 4
2 1 2 1
3 5 3 5
1 2 1 2

2 1 2 1
5 4 5 4
1 2 1 2
4 5 4 5

Sexten
und Septimen

5 4 5 4
2 1 2 1
4 5 4 5
1 2 1 2

1 2 1 2
4 5 4 5
2 1 2 1
5 4 5 4

Uebung Nr. 3b. Verschiedene Intervallfolgen in Parallelbewegung, alle Fingersatzkombinationen zusammenfassend.)

Wir empfehlen für diese Studie nachfolgende Varianten :

Kurzfingerhand
(Terzen und Quartlen)

Langfingerhand
(idem)

SERIE B

Doppelgriffe in Parallelbewegungen (Fortsetzung)

Chromatische Fortschreitungen. Der Umstand, dass den chromatischen Tonleitern in Doppelgriffen stets ein gleichbleibendes Intervall zu Grunde liegt, erfordert eine von der Technik der diatonischen Doppelgriff-tonleitern etwas abweichende Spielweise. Die diatonische Tonleiter mit ihre Dur und Mollharmonik verändert gleiche Intervallfolgen nach der jeweiligen Stufe bekanntlich in Dur- oder Mollintervalle.

Im allgemeinen bieten die chromatischen Doppelgriffe weniger Schwierigkeiten wie die diatonischen; die Unveränderlichkeit des Intervalls, auf die wir soeben hinwiesen, und das Fortgleiten von Finger zu Finger über nebeneinander liegende Tasten scheidet viele früher erwähnte Schwierigkeiten aus. Aber die Gleitung auch anderer Finger als nur des Daumens von einer schwarzen Taste nach einer weissen, der Uebersatz der äusseren Finger beider Hände, die Anwendung verschiedener Fingersätze je nachdem die Intervallfortschreitungen Dur oder Moll,

vermindert, rein oder übermässig sind: dies alles bedingt ein ganz besonders sorgfältiges und zielbewusstes Arbeiten. Wir haben für jede Tonleiterart **drei** Fingersätze notiert: zwei Studienfingersätze und einen Gebrauchsingersatz.

Der erste vereinigt gleiche Intervallwiederholungen mit einer streng identischen Fingerkombination. Dieses systematische Prinzip, im allgemeinen für den praktischen Gebrauch nicht zu empfehlen, trägt hingegen viel zur Unabhängigkeit der Finger und geschmeidigem Lagenwechsel der Hand bei. Der zweite Fingersatz entwickelt das Gleiten eines Fingers von Taste zu Taste und verschiedene Uebersatzarten. An dritter Stelle bringen wir nicht nur die üblichen Fingersätze, sondern auch die meisten durch die pianistische Entwicklung der letzten Jahre gezeitigten, die im Aufbau einer umfassenden Technik nicht fehlen dürfen.

Uebung Nr. 1. (chromatische Doppelgrifftonleitern in sämtlichen Intervallen.)

Ein Transponieren der chromatischen Tonleiter kommt natürlich nicht in Frage, da sich alle Stufen in sämtlichen Tonarten gleich bleiben.

A. kleine Sekunden

®



aufsteigend

r. h.	systematischer Fingersatz	$\begin{bmatrix} 3 & 4 & 3 & 2 \\ 1 & 2 & 1 & 2 \end{bmatrix}$ etc. oder $\begin{bmatrix} 4 & 3 & 2 & 1 \\ 2 & 1 & 2 & 3 \end{bmatrix}$ etc. oder $\begin{bmatrix} 3 & 1 & 3 & 1 \\ 2 & 4 & 2 & 4 \end{bmatrix}$ etc. oder $\begin{bmatrix} 4 & 5 & 4 & 3 \\ 2 & 3 & 2 & 3 \end{bmatrix}$ etc.
	mit Gleitung	$\begin{bmatrix} 3 & 8 & 8 & 3 \\ 1 & 2 & 1 & 2 \end{bmatrix}$ etc. oder $\begin{bmatrix} 4 & 4 & 4 & 5 \\ 1 & 2 & 1 & 2 \end{bmatrix}$ etc.
	Gebrauchfingersatz	$\begin{bmatrix} 3 & 4 & 3 & 2 & 1 & 2 & 3 & 4 & 3 & 2 & 1 & 2 & 3 & 4 & 3 & 2 & 1 & 2 & 3 & 4 & 3 & 2 & 1 & 2 & 3 & 4 & 3 & 2 & 1 & 2 \end{bmatrix}$
l. h.	systematischer Fingersatz	$\begin{bmatrix} 2 & 1 & 2 & 1 \\ 4 & 3 & 4 & 3 \end{bmatrix}$ etc. oder $\begin{bmatrix} 1 & 2 & 1 & 2 \\ 4 & 3 & 4 & 3 \end{bmatrix}$ etc. oder $\begin{bmatrix} 2 & 1 & 2 & 1 \\ 3 & 4 & 3 & 4 \end{bmatrix}$ etc.
	mit Gleitung	$\begin{bmatrix} 1 & 2 & 1 & 2 \\ 3 & 4 & 3 & 4 \end{bmatrix}$ etc. oder $\begin{bmatrix} 1 & 2 & 1 & 2 \\ 4 & 3 & 4 & 3 \end{bmatrix}$ etc.
	Gebrauchfingersatz	$\begin{bmatrix} 1 & 2 & 1 & 2 & 3 & 4 & 3 & 2 & 1 & 2 & 3 & 4 & 3 & 2 & 1 & 2 & 3 & 4 & 3 & 2 & 1 & 2 & 3 & 4 & 3 & 2 & 1 & 2 & 3 & 4 & 3 & 2 & 1 & 2 \end{bmatrix}$

B. grosse Sekunden



r. h.	systematischer Fingersatz	$\begin{bmatrix} 3 & 4 \\ 1 & 2 \end{bmatrix}$ ou $\begin{bmatrix} 4 & 3 \\ 1 & 2 \end{bmatrix}$
	mit Gleitung	$\begin{bmatrix} 3 & 4 & 4 & 5 \\ 1 & 2 & 2 & 3 \end{bmatrix}$ ou $\begin{bmatrix} 3 & 4 & 5 & 5 \\ 1 & 2 & 3 & 4 \end{bmatrix}$ etc. ou $\begin{bmatrix} 3 & 2 & 3 & 2 \\ 1 & 1 & 1 & 1 \end{bmatrix}$ ou $\begin{bmatrix} 4 & 3 & 4 & 3 \\ 2 & 2 & 2 & 2 \end{bmatrix}$
	Gebrauchfingersatz	$\begin{bmatrix} 1 & 2 & 1 & 3 & 4 & 1 \end{bmatrix}$ bei diesem Fingersatz schlägt der Daumen gleichzeitig 2 weisse Tasten an.
l. h.	systematischer Fingersatz	$\begin{bmatrix} 1 & 2 & 1 & 3 \\ 3 & 4 & 3 & 2 \end{bmatrix}$ ou $\begin{bmatrix} 4 & 3 & 2 & 1 \\ 5 & 4 & 3 & 2 \end{bmatrix}$
	mit Gleitung	$\begin{bmatrix} 3 & 2 & 2 & 1 \\ 5 & 4 & 4 & 3 \end{bmatrix}$ ou $\begin{bmatrix} 4 & 3 & 2 & 1 \\ 5 & 4 & 3 & 2 \end{bmatrix}$ ou $\begin{bmatrix} 1 & 1 & 1 & 1 \\ 3 & 2 & 3 & 2 \end{bmatrix}$ ou $\begin{bmatrix} 2 & 2 & 2 & 2 \\ 4 & 3 & 4 & 3 \end{bmatrix}$
	Gebrauchfingersatz	$\begin{bmatrix} 1 & 2 & 1 & 2 & 3 & 1 \end{bmatrix}$ gleiche Bemerkung wie für die rechte Hand.

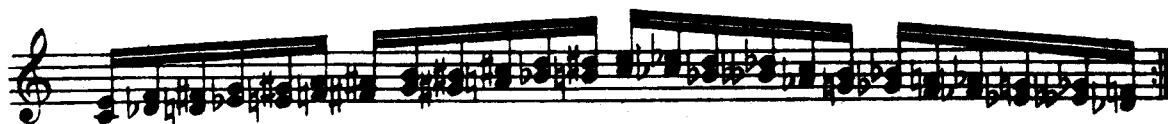


$\begin{array}{r} 3 \\ 1 \end{array} \begin{array}{r} 4 \\ 2 \end{array} \text{ ou } \begin{array}{r} 34 \\ 21 \end{array} \quad \text{ou } \begin{array}{r} 4 \\ 1 \end{array} \begin{array}{r} 5 \\ 2 \end{array} \text{ ou } \begin{array}{r} 45 \\ 21 \end{array} \quad \text{ou } \begin{array}{r} 4 \\ 2 \end{array} \begin{array}{r} 5 \\ 3 \end{array} \text{ ou } \begin{array}{r} 54 \\ 32 \end{array}$

$$\begin{array}{c} 2 \\ 1 \end{array} \begin{array}{c} 3 \\ 1 \end{array} \text{ ou } \begin{array}{c} 34 \\ 11 \end{array} \text{ ou } \begin{array}{c} 35 \\ 11 \end{array} \text{ ou } \begin{array}{c} 45 \\ 11 \end{array} \text{ ou } \begin{array}{c} 45 \\ 22 \end{array} \text{ ou } \begin{array}{c} 34 \ 55 \\ 12 \ 34 \end{array} \text{ ou } \begin{array}{c} 23 \ 4 \ 55 \\ 11 \ 2 \ 34 \end{array} \text{ ou } \begin{pmatrix} 44 & 5 & 34 & 33 & 44 & 5 & 33 \\ 12 & 1 & 22 & 12 & 12 & 1 & 22 \end{pmatrix}$$
[illegible]
$$\begin{array}{ccc} 2 & 1 & 12 \\ 4 & 3 & 43 \end{array} \quad \text{ou} \quad \begin{array}{ccc} 2 & 1 & 12 \\ 5 & 4 & 54 \end{array} \quad \text{ou} \quad \begin{array}{ccc} 8 & 2 & 23 \\ 5 & 4 & 45 \end{array}$$

$\begin{matrix} 1 & 1 \\ 8 & 2 \end{matrix}$ ou $\begin{matrix} \hat{1}1 \\ 43 \end{matrix}$ ou $\begin{matrix} \hat{1}1 \\ 53 \end{matrix}$ ou $\begin{matrix} \hat{1}1 \\ 34 \end{matrix}$ ou $\begin{matrix} \hat{2}2 \\ 54 \end{matrix}$ ou $\begin{matrix} 43 & 21 \\ 55 & 43 \end{matrix}$ ou $\begin{matrix} 43 & \hat{2}1 \\ 55 & 43 \end{matrix}$ ou $\begin{matrix} \hat{2}2 & 12 & 12 & \hat{2}2 & 12 & 1 \\ 43 & 54 & 44 & 34 & 35 & 43 \end{matrix}$

[illegible]

D. *grosse Terzen (enharmonisch : verminderte Quart)*

r. h.

systematischer Fingersatz [wie für die kleinen Terzen]

mit Gleitung [idem. mit Ausnahme des letztern der ersetzt wird durch. $\begin{matrix} 3 & 4 & 5 & 6 & 4 & 4 & 5 & 5 & 3 & 4 & 5 \\ 1 & 2 & 3 & 1 & 2 & 3 & 3 & 4 & 1 & 2 & 2 \end{matrix}$]

Gebrauchsfingersatz

3	4	3	4	3	4	5	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	
1	2	1	2	1	2	3	1	2	1	2	1	2	1	2	1	3	2	1	2	1	2
4	5	4	5	4	5	3	4	5	4	5	4	5	4	5	3	4	5	4	5	3	4
1	2	1	2	2	1	2	1	2	1	2	1	2	2	3	4	5	3	4	5	3	4
3	4	5	5	4	5	2	3	4	5	5	4	5	4	5	3	4	5	4	5	3	4
1	2	2	3	1	3	1	1	2	2	3	1	3	4	5	3	4	5	4	5	3	4
4	5	3	4	3	4	5	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	5	4	5	3	4
2	3	1	2	1	2	3	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	3	4	5	3	4
4	5	3	4	5	3	4	5	3	4	5	3	4	5	3	4	5	3	4	5	3	4
2	3	1	2	1	1	2	3	4	5	3	4	5	3	4	5	3	4	5	3	4	5

l. h.

systematischer Fingersatz [wie für die kleinen Terzen]

mit Gleitung [idem. mit Ausnahme des letztern der ersetzt wird durch. $\begin{matrix} 3 & 2 & 2 & 1 & 2 & 1 & 3 & 3 & 1 & 2 & 1 & 3 \\ 5 & 4 & 5 & 4 & 4 & 4 & 5 & 5 & 4 & 4 & 4 & 5 \end{matrix}$]

Gebrauchsfingersatz

2	1	2	1	2	1	3	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1
4	3	4	3	4	3	5	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3
2	1	2	1	2	1	2	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1
5	4	5	4	5	4	3	4	3	5	4	5	4	5	3	4	5	4	5	3	4	5	4
1	2	1	1	2	1	1	1	2	1	1	3	4	5	3	4	5	4	5	3	4	5	4
5	4	3	2	5	4	3	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	3	2
1	2	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	1
5	4	5	4	5	4	3	5	4	5	4	3	5	4	5	4	3	5	4	5	4	3	5

E. *Reine Quart*

r. h.

systematischer Fingersatz [$\begin{matrix} 3 & 1 & 4 & 5 & 4 & 5 & 5 & 4 & 3 & 4 & 5 & 4 & 5 & 4 & 3 \\ 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 \end{matrix}$]

mit Gleitung [gleiche wie grosse Terzen]

Gebrauchsfingersatz

5	4	5	4	5	4	5	4	5	4	5	4	5	4	5
1	2	1	2	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
					3	4				3				
					1	2				2				
3	4													
1	2													
5	3	5	3	5	3	4	5	3	5	3	4	5	3	5
1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2

l. h.

systematischer Fingersatz [$\begin{matrix} 2 & 1 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 \\ 4 & 3 & 4 & 5 & 4 & 5 & 4 & 5 & 4 & 5 & 4 & 5 & 4 & 5 & 4 \end{matrix}$]

mit Gleitung [gleiche wie grosse Terzen]

Gebrauchsfingersatz

1	2	1	2	1	2	2	1	2	1	2	2	1	2	1
5	4	5	4	5	4	3	5	4	5	4	3	5	4	5
						2	1					1	2	
						4	3					5	4	
3	2													
5	4													
1	2	1	2	1	2	2	1	2	1	2	2	1	2	1
5	3	5	3	5	4	3	5	3	5	4	3	5	4	3

I. Grosse Sexten (enharmonisch : verminderte Septimen)



r. h.

systematischer Fingersatz [5 4 ou 4 5
2 1 ou 1 2]

mit Gleitung [3 4 ou 4 5 ou 4 3 ou 5 4 ou 5 5 ou 2 3 4 ou 3 4 5 ou 2 3 4 5 ou 3 4 5]

Gebrauchsfingersatz [4 5 4 5 4 5 3 4 5 4 5 4 5 ou 5 5 5 5 5
1 2 1 2 1 1 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 1
5 4 5 5 3 4 5 5 3 4 5 4
1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 1
5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 ou 5 3 4 5 4 5 3 4 5 4 5 4 5
1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1]

l. h.

systematischer Fingersatz [2 1 ou 1 2]

mit Gleitung [1 1 ou 1 1 ou 1 1 ou 1 1 ou 1 2 ou 1 1 1 ou 1 1 1 ou 1 1 1 1 ou 2 1 1]

Gebrauchsfingersatz [4 3 ou 5 4 ou 4 5 ou 5 5 ou 4 3 2 ou 5 4 3 ou 5 4 3 2 ou 5 4 3]
1 2 1 1 2 1 1 1 2 1 2 1 1 2 1
5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 4 5 4 5 4
2 1 1 2 1 2 1 1 2 1
5 5 4 5 5 5 4 3 5 4
1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 1 2 ou 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
5 5 5 5 5 4 5 5 5 4 5 5 5 4 5 4 5 4 5 4 5]

J. Kleine Septimen (enharmonisch : übermässige Sexten)



r. h.

systematischer Fingersatz mit obligatorischer Gleitung [4 5 ou 3 4 ou 3 4 5 ou 5 5
1 1 ou 1 1 ou 1 1 ou 1 2]

gebrauchsfingersatz [3 4 5 5 5 3 4 5 5 5 3 4 5
1 1 1 2 1 1 1 2 1 1 1 1 1
5 5 5 5 5 4 5 5 5 5 4 5 4
1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 1 1 1]

l. h.

systematischer Fingersatz mit obligatorischer Gleitung [1 1 ou 1 1 ou 1 1 1 ou 1 2
5 4 ou 4 3 ou 5 4 3 ou 5 5]

gebrauchsfingersatz [1 1 1 2 1 2 1 1 1 2 1 2
5 4 3 5 5 5 5 4 3 5 5 5 5
1 2 1 2 1 1 1 1 2 1 2 1
5 5 5 5 5 4 3 5 5 5 5 5]

K. Grosse Septimen



r. h. [4 5 4 5 3 4 5 4 5 4 5 3 4
1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
(5 5 5 5 4 5 5 5 5 5 5 4 5)
1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 1]

l. h. [1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 4 3 5
(1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 1 2 1)
5 5 5 5 5 4 5 5 5 5 4 5 5]

Die drei Fingersätze verbinden sich zu einem einzigen dem Gebrauchsfingersatz.

Die in Klammer gesetzte Variante übe man mit ausserster Vorsicht, sie ist nur für die Langfingerhand bestimmt.

1. Oktaven (gleiche Bemerkungen)

r. h. $\left[\begin{array}{cccccccccccccccc} 5 & 4 & 3 & 2 & 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 4 & 3 & 2 & 1 & 2 & 3 & 4 & 5 \end{array} \right]$
 $\left[\begin{array}{cccccccccccccccc} 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 \end{array} \right]$
 $\left[\begin{array}{cccccccccccccccc} & & & 4 & 4 & & & & & & & 4 & 4 & & & & & 1 \end{array} \right]$
 $\left[\begin{array}{cccccccccccccccc} & & & 1 & 1 & & & & & & & 1 & 1 & & & & & 1 \end{array} \right]$

l. h. $\left[\begin{array}{cccccccccccccccc} 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 \end{array} \right]$
 $\left[\begin{array}{cccccccccccccccc} 5 & 4 & 3 & 2 & 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 4 & 3 & 2 & 1 & 2 & 3 & 4 & 5 \end{array} \right]$
 $\left[\begin{array}{cccccccccccccccc} & & & 1 & 1 & & & & & & & 1 & 1 & & & & & 1 \end{array} \right]$
 $\left[\begin{array}{cccccccccccccccc} & & & 4 & 4 & & & & & & & 4 & 4 & & & & & 1 \end{array} \right]$

Trotz der früher gemachten, das Studium dieses Intervalles betreffenden Bemerkungen in diesem Kapitel, führen wir die Fingersätze für gebundene chromatische Tonleitern an. Dieselben erfordern weniger ausgesprochene Handgelenkbewegungen wie die diatonischen Oktaventonleitern.

SERIE C

Polyphones Spiel

Wir haben früher schon auf die Bedeutung der polyphonen Technik für die Interpretation der Werke von Bach und Beethoven hingewiesen. Wir wollen noch weiter gehen und ihren Einfluss auf die meisten deutschen Klavierwerke seit der Reformation nachweisen.

Im Gegensatz zu der Entwicklung in Italien oder Frankreich, wo im 18. Jahrhundert der galante Styl der Clavecinisten in der blühenden Grazie und Brillanz seines Satzes allmählich seinen Einzug in die Kirchenmusik hält und die Organisten jener Zeit den in seiner einfachen Strenge so wundervollen, aus dem gregorianischen Choral geborenen Styl eines Titelouze oder Frescobaldi vergessen lässt, begegnen wir in Deutschland zu jener Zeit einer stark vom protestantischen Choral beeinflussten Profanmusik.

Wir würden den Rahmen dieses Spezialwerkes überschreiten, wenn wir genauer untersuchen wollten, welches letzten Endes die Gründe waren, die seit diesem Zeitpunkt bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts die Vorherrschaft deutscher Instrumentalmusik begründeten.

Die Tatsache, dass in den katholischen Ländern das Erlöschen der Polyphonie gleichbedeutend war mit zeitweisem Verzicht auf die musikalische, seit Jahrhunderten ausgeübte Suprematie, rechtfertigt in weitem Masse das starke Gewicht, das wir auf die in den Uebungen dieser Serie behandelte Spieltechnik legen.

Die dem polyphonen Spiel innewohnenden Schwierigkeiten liegen in der verschiedenen Rythmik der einzelnen Finger einer Hand und in der Divergenz ihrer Bewegungen. Nicht zu sprechen von einer Klanglichkeit, die jeder Stimme ihre individuelle Färbung verleihen will. Ihr Studium gehört nicht in diesen Rahmen eines rein technischen Werkes.

Wir beschränken uns auf die Analyse der erwähnten beiden Schwierigkeiten; es sind die einzig darzustellenden eines technischen Problems, das, wie wir schon sagten, durch Fingermechanik allein nicht zu lösen ist. Wenn wir in seinen weitesten musikalischen Konsequenzen dieses Problem also nicht erschöpfend behandeln können, so haben wir doch die Gewissheit, dass das Durcharbeiten der nachfolgenden Uebungen eine gute Kenntnis seines Wesenskernes vermittelt.

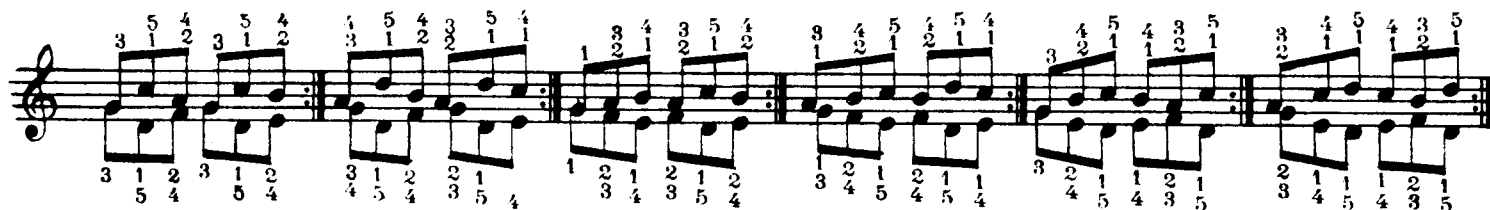
Uebung Nr. 1a. (Doppelgriffe in Gegenbewegung.)

Man studiere diese Uebungen jede Hand einzeln, Obertimme gebunden und Unterstimme non legato, und umgekehrt; die gebundene Stimme piano, die ungebundene Forte.

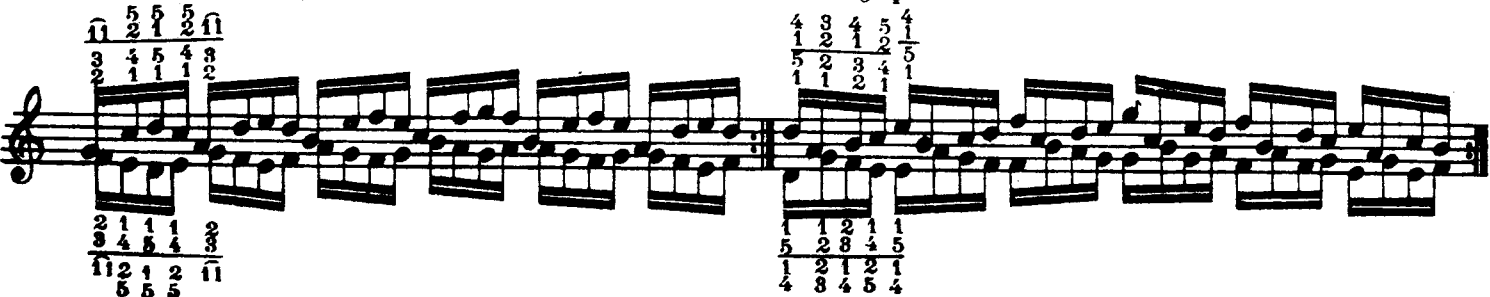
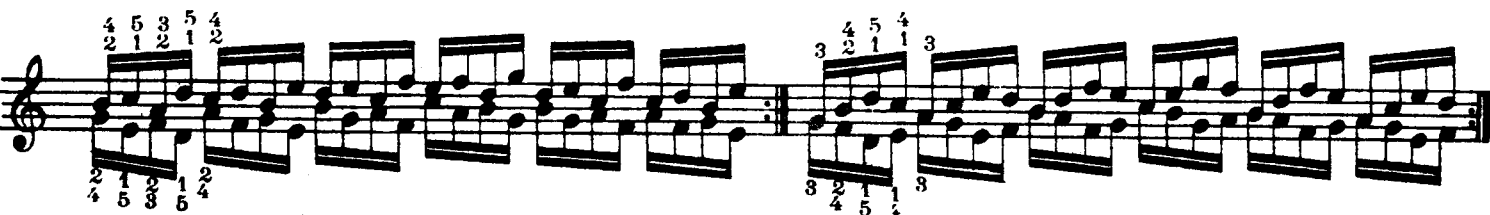
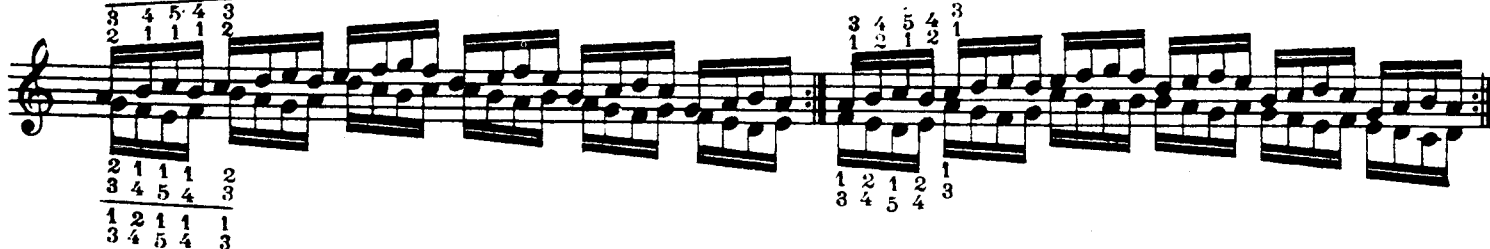
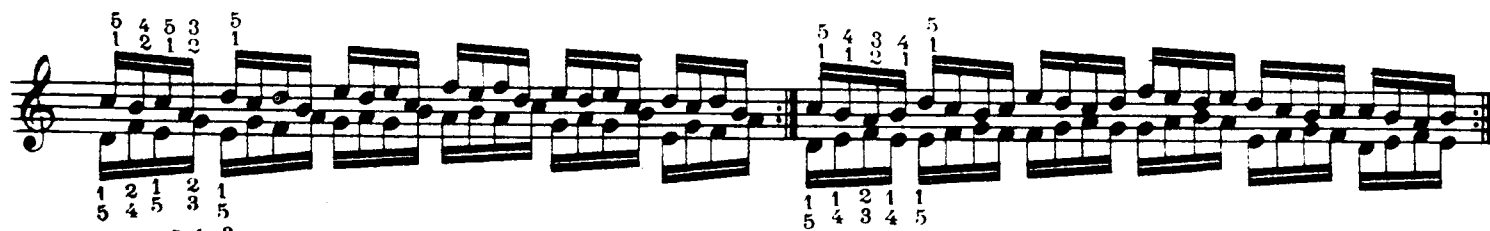
(mit stillstehender Hand)



l. H. zwei Oktaven tiefer

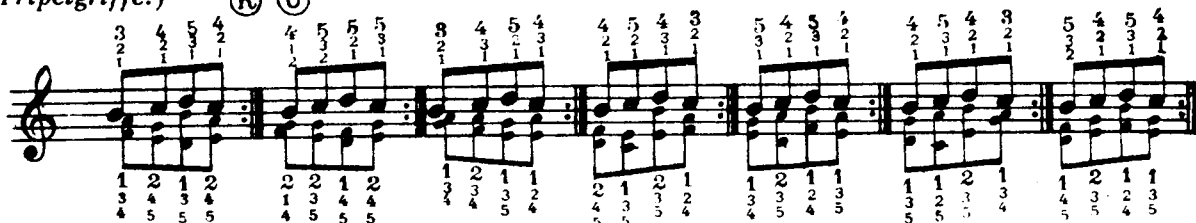


Uebung Nr. 1b. (fortrückende Hand.)

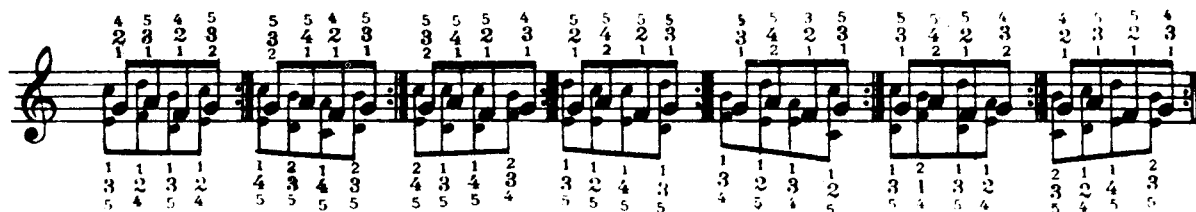


Uebung Nr. 2. (Tripelgriffe.) R C

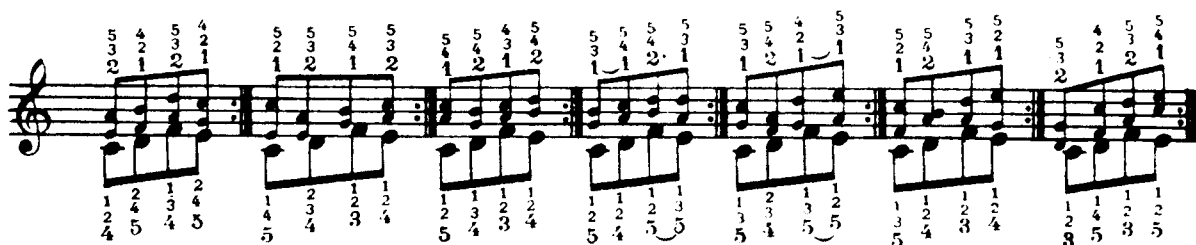
Oberstimme
hervortretend :



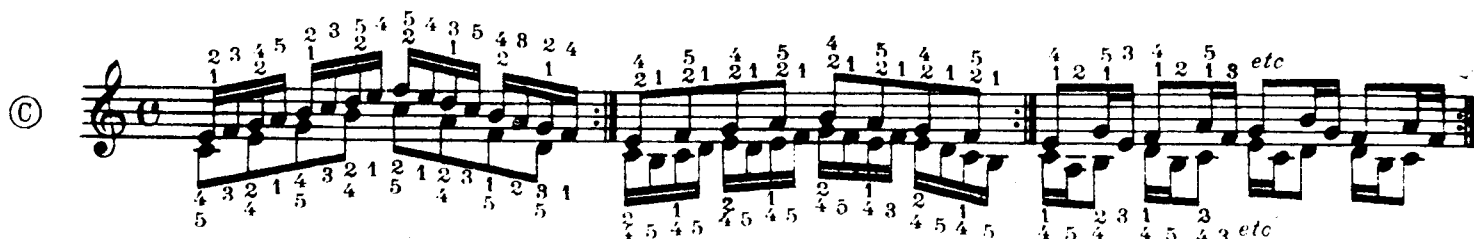
Mittelstimme
hervortretend :



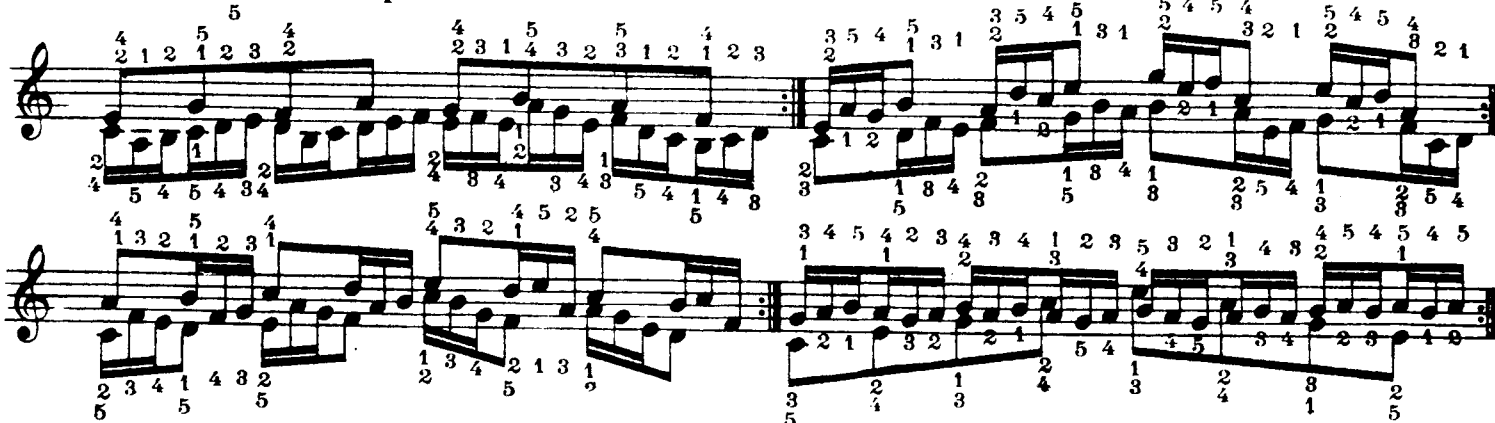
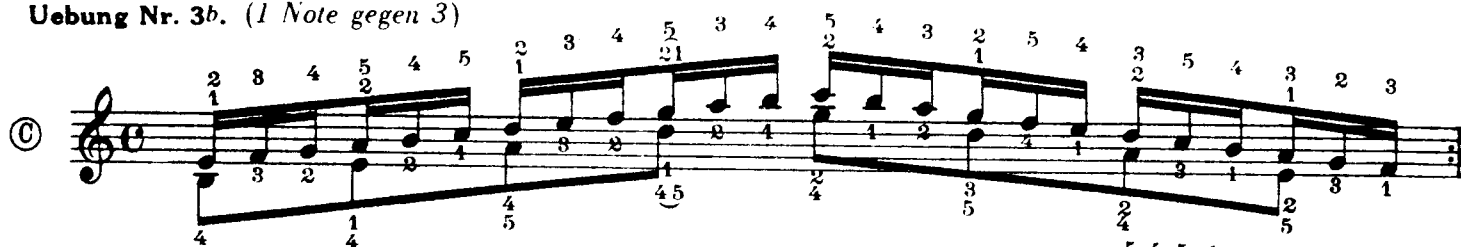
Unterstimme
hervortretend :



Uebung Nr. 3a. (entgegengesetzte Rythmen, zweistimmig (1 Note gegen 2.))



Uebung Nr. 3b. (1 Note gegen 3)



Uebung Nr. 3c. (1 Note gegen 4)

©

Uebung Nr. 3d. (2 Noten gegen 3)

©

(folgenden Rhythmus anwenden)

Uebung Nr. 3e. (3 Noten gegen 4)

©

Uebung Nr. 4. (3 stimmig. mit verschiedenen Rythmen.)

©

Uebung Nr. 5a. (zweistimmig. mit Triller)

©

Uebung Nr. 5b. (dreistimmig. mit Triller)

©

KAPITEL IV

Spannungen

Die Entwicklung der Spannungen zwischen den einzelnen Fingern einer Hand ist erst am Ende des 18. Jahrhunderts ein technisches Problem geworden, als das Klavier geschaffen wurde und die klanglichen Möglichkeiten des neuen Instrumentes nach reicherer Harmonik und einer kühneren Virtuosität drängten, als das Clavecin zu bieten vermochte.

Bis zu diesem Zeitpunkt ist jegliche Applikatur, wie wir sie noch in alten Ausgaben finden, von der möglichst günstigen Ausführung eines Generalbasses bestimmt (1). Die Fälle, wo zwei nebeneinanderliegende Stimmen einen grösseren Intervallschritt als die Quarte auszuführen hatten, bei Akkordverbindung oder Ausführung einer melodischen Linie, sind sehr selten. Die Einführung einer weitgriffigeren, den klanglichen Möglichkeiten des Klavieres angepassten Schreibweise hat erweiterte Spannungen zwischen den einzelnen Fingern, die nicht mehr traditionelle Kadenz auszuführen haben, zur Folge. Die Anwendung von Nonen- und Dezimenakkorden bürgert sich ein. Selbst die melodischen Führungen weisen Intervallschritte auf, die sich bis auf die Gegenwart immer steigern. Bis zu einem Masse, dass man heute von einem Pianisten

Spannungswinkel zwischen zwei Fingern erwarten muss, die die von Natur aus gegebenen physischen Dispositionen überschreiten. Um diese natürliche Begrenzung zu verbessern, die sich durch die erhöhten Anforderungen des Klaviersatzes allmählich zu einem grossen Nachteil wandelte, hat man viele Systeme angepriesen, die durch Ueben am Klavier oder durch verschiedene mechanische Apparate die Spannweite verbessern sollten. Unnötig zu sagen, dass nur die ersteren Aussicht auf Erfolg haben.

Trotzdem sie weniger gefährlich sind als die brutalen Verrenkungen, denen gewisse Pianisten unvorsichtigerweise und mit Hilfe mehr oder weniger komplizierter Apparate ihre Finger aussetzen, möge man nicht folgern, dass sie unterschiedslos zu empfehlen sind.

Hier muss sich der Lehrer über die Beschaffenheit der Hände seiner Schüler Rechenschaft geben und ihre Studien individuell leiten, je nachdem sie der Kategorie von Pianisten mit Kurzfinger- oder Langfingerhand angehören.

Wir haben aus diesen Erwägungen jede Uebungsserie dieses Kapitels in zwei deutlich unterschiedene, beiden Fällen entsprechende Unterabteilungen getrennt. Wir glauben versichern zu können, dass sich ein Anpassen an diese von Vorsicht und Logik gebotenen Dispositionen muskuläre Ermüdung und schwerfälliges Spiel, verursacht durch unvorsichtige oder zu lang ausgedehnte Spannungsübungen, vermeiden lässt.

(1) Schon der Titel allein eines Werkes von Rameau „*Plan d'une nouvelle méthode établie sur une mécanique des doigts, que fournit la succession fondamentale de l'harmonie*“ beweist schlagend die Beschäftigung der Theoretiker dieser Zeit mit diesem Problem.

SERIE A

Uebung Nr. 1a. (*Progressive Streckungen der Finger.*)

Im allgemeinen vermeide man Spannungsübungen mit stillstehender Hand, die die Finger in einer anor-

malen Lage auf der Klaviatur verkrampt halten. Sie sind fast immer von schädlichen Folgen für die natürliche Lockerung begleitet und führen manchmal zu schweren Störungen. Wir betonen wieder von

Uebung Nr. 2. (*Fortschreitende Spannungen zwischen benachbarten Fingern, nur für Langfingerhände*).

Die den eigentlichen Spannungen hinzugefügten

Noten bezwecken eine wohltuende Entspannung der Finger nach einer vorübergehenden starken Anstrengung. Man übe beide Hände getrennt.

A. zwischen 1. und 2. Finger

© ® *r. h.* 1 2 1 2 3 2 4 3 5 4 3 4 3 2 1 2 1 2 1 2 3

simile

idem.

© ®

simile

B. zwischen 2. und 3. Finger

© ® *r. h.* 1 2 3 2 3 4 5 4 3 2 3 2 1 2 3 2

simile

idem.

© ® *l. h.* 1 2 3 2 4 3 5 4 3 2 3 2 1 2 3 2

simile

C zwischen 3. und 4. Finger

*idem*

D zwischen 4. und 5. Finger

*idem*

Uebung Nr. 2b. (Kurzfingerhand.)

A. zwischen 1. und 2. Finger

*idem*

B. zwischen 2. und 3. Finger

simile.

idem.

simile

Exercise B consists of two staves. The top staff is for the right hand (treble clef) and the bottom for the left hand (bass clef). Both are in 2/4 time. The right hand starts with a slur over notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, with fingerings 1, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 3, 2. The left hand starts with a slur over notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, with fingerings 1, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 3, 2. Both hands repeat the pattern with slurs and 'simile' markings.

C. zwischen 3. und 4. Finger

simile

idem.

simile

Exercise C consists of two staves. The top staff is for the right hand (treble clef) and the bottom for the left hand (bass clef). Both are in 2/4 time. The right hand starts with a slur over notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, with fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4. The left hand starts with a slur over notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, with fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4. Both hands repeat the pattern with slurs and 'simile' markings.

D. zwischen 4. und 5. Finger

simile

idem.

simile

Exercise D consists of two staves. The top staff is for the right hand (treble clef) and the bottom for the left hand (bass clef). Both are in 2/4 time. The right hand starts with a slur over notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, with fingerings 1, 2, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5. The left hand starts with a slur over notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, with fingerings 1, 2, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5. Both hands repeat the pattern with slurs and 'simile' markings.

Uebung Nr. 3. (Spannungen zwischen sämtlichen Fingern (Langfingerhand.))

simile

die gleichen Uebungen umgekehrt, also.

etc.

Exercise 3 consists of four staves. The top three staves are for the right hand (treble clef) and the bottom for the left hand (bass clef). All are in 2/4 time. The right hand starts with a slur over notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The left hand starts with a slur over notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. Both hands repeat the pattern with slurs and 'simile' markings. The bottom staff shows the reverse pattern for the left hand, starting with a slur over notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, and 'etc.' follows.

© ®

l. H. wie oben.

Man arbeite jede Uebung zuerst einzeln, dann alle anschliessend. In letzterem Falle begleite man die Fingerbewegungen durch eine Art Rollung der Hand

über die Klaviatur; das Handgelenk ist etwas erhöht als gewöhnlich.

SERIE B

Spannungen bei Doppelgriffen

Die Uebungen Nr. 2 und 3 von Serie A, 3. Kapitel, haben schon als Vorstudie zu den eigentlichen Uebungen, die wir hier geben, gedient. Der Unterschied dieser letzteren besteht in grösseren Spannungen zwischen den einzelnen Fingern, im Fehlen des Daumenuntersatzes und in der Versetzung der

Hand. Ihr Studium soll wie bei sämtlichen Uebungen dieses Kapitels einer häufigen Kontrolle durch den Lehrer unterliegen, letzterer möge auch über die Zahl der täglichen Repetitionen jeder dieser Uebungen entscheiden.

Uebung Nr. 1. (Langfingerhand.)

A.

r. h. 5 4 3 2 3 4 5 4 3 2 etc.

l. h. 1 2 3 4 5 2 3 4 5 etc.

© ®

B.

5 4 3 2 3 4 5 4 3 2 etc.

1 2 3 4 5 2 3 4 5 etc.

simile

C.

5 4 3 2 3 4 5 4 3 2 etc.

1 2 3 4 5 2 3 4 5 etc.

Uebung Nr. 1b. (Kurfingerhand.)

A

© ®

etc.

Musical score for "The Rose Tree" in 2/4 time. The score is written for two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in eighth notes, with fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes. The second staff provides a harmonic accompaniment, also in eighth notes, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece concludes with a double bar line.

c.

Exercise c. is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of chords with fingerings indicated by numbers 1-5 above or below the notes. The chords are: G4-B4 (fing. 5, 3), A4-B4 (fing. 4, 2), G4-A4 (fing. 3, 1), F#4-G4 (fing. 4, 2), E4-F#4 (fing. 1, 3), D4-E4 (fing. 5, 3), C4-D4 (fing. 4, 2), B3-C4 (fing. 3, 1), A3-B3 (fing. 4, 2), G3-A3 (fing. 1, 3), F#3-G3 (fing. 5, 3), E3-F#3 (fing. 4, 2), D3-E3 (fing. 3, 1), C3-D3 (fing. 4, 2), B2-C3 (fing. 1, 3), A2-B2 (fing. 5, 3), G2-A2 (fing. 4, 2), F#2-G2 (fing. 3, 1), E2-F#2 (fing. 4, 2), D2-E2 (fing. 1, 3), C2-D2 (fing. 5, 3), B1-C2 (fing. 4, 2), A1-B1 (fing. 3, 1), G1-A1 (fing. 4, 2), F#1-G1 (fing. 1, 3), E1-F#1 (fing. 5, 3), D1-E1 (fing. 4, 2), C1-D1 (fing. 3, 1), B0-C1 (fing. 4, 2), A0-B0 (fing. 1, 3), G0-A0 (fing. 5, 3), F#0-G0 (fing. 4, 2), E0-F#0 (fing. 3, 1), D0-E0 (fing. 4, 2), C0-D0 (fing. 1, 3), B-1-C0 (fing. 5, 3), A-1-B-1 (fing. 4, 2), G-1-A-1 (fing. 3, 1), F#-1-G-1 (fing. 4, 2), E-1-F#-1 (fing. 1, 3), D-1-E-1 (fing. 5, 3), C-1-D-1 (fing. 4, 2), B-2-C-1 (fing. 3, 1), A-2-B-2 (fing. 4, 2), G-2-A-2 (fing. 1, 3), F#-2-G-2 (fing. 5, 3), E-2-F#-2 (fing. 4, 2), D-2-E-2 (fing. 3, 1), C-2-D-2 (fing. 4, 2), B-3-C-2 (fing. 1, 3), A-3-B-3 (fing. 5, 3), G-3-A-3 (fing. 4, 2), F#-3-G-3 (fing. 3, 1), E-3-F#-3 (fing. 4, 2), D-3-E-3 (fing. 1, 3), C-3-D-3 (fing. 5, 3), B-4-C-3 (fing. 4, 2), A-4-B-4 (fing. 3, 1), G-4-A-4 (fing. 4, 2), F#-4-G-4 (fing. 1, 3), E-4-F#-4 (fing. 5, 3), D-4-E-4 (fing. 4, 2), C-4-D-4 (fing. 3, 1), B-5-C-4 (fing. 4, 2), A-5-B-5 (fing. 1, 3), G-5-A-5 (fing. 5, 3), F#-5-G-5 (fing. 4, 2), E-5-F#-5 (fing. 3, 1), D-5-E-5 (fing. 4, 2), C-5-D-5 (fing. 1, 3), B-6-C-5 (fing. 5, 3), A-6-B-6 (fing. 4, 2), G-6-A-6 (fing. 3, 1), F#-6-G-6 (fing. 4, 2), E-6-F#-6 (fing. 1, 3), D-6-E-6 (fing. 5, 3), C-6-D-6 (fing. 4, 2), B-7-C-6 (fing. 3, 1), A-7-B-7 (fing. 4, 2), G-7-A-7 (fing. 1, 3), F#-7-G-7 (fing. 5, 3), E-7-F#-7 (fing. 4, 2), D-7-E-7 (fing. 3, 1), C-7-D-7 (fing. 4, 2), B-8-C-7 (fing. 1, 3), A-8-B-8 (fing. 5, 3), G-8-A-8 (fing. 4, 2), F#-8-G-8 (fing. 3, 1), E-8-F#-8 (fing. 4, 2), D-8-E-8 (fing. 1, 3), C-8-D-8 (fing. 5, 3), B-9-C-8 (fing. 4, 2), A-9-B-9 (fing. 3, 1), G-9-A-9 (fing. 4, 2), F#-9-G-9 (fing. 1, 3), E-9-F#-9 (fing. 5, 3), D-9-E-9 (fing. 4, 2), C-9-D-9 (fing. 3, 1), B-10-C-9 (fing. 4, 2), A-10-B-10 (fing. 1, 3), G-10-A-10 (fing. 5, 3), F#-10-G-10 (fing. 4, 2), E-10-F#-10 (fing. 3, 1), D-10-E-10 (fing. 4, 2), C-10-D-10 (fing. 1, 3), B-11-C-10 (fing. 5, 3), A-11-B-11 (fing. 4, 2), G-11-A-11 (fing. 3, 1), F#-11-G-11 (fing. 4, 2), E-11-F#-11 (fing. 1, 3), D-11-E-11 (fing. 5, 3), C-11-D-11 (fing. 4, 2), B-12-C-11 (fing. 3, 1), A-12-B-12 (fing. 4, 2), G-12-A-12 (fing. 1, 3), F#-12-G-12 (fing. 5, 3), E-12-F#-12 (fing. 4, 2), D-12-E-12 (fing. 3, 1), C-12-D-12 (fing. 4, 2), B-13-C-12 (fing. 1, 3), A-13-B-13 (fing. 5, 3), G-13-A-13 (fing. 4, 2), F#-13-G-13 (fing. 3, 1), E-13-F#-13 (fing. 4, 2), D-13-E-13 (fing. 1, 3), C-13-D-13 (fing. 5, 3), B-14-C-13 (fing. 4, 2), A-14-B-14 (fing. 3, 1), G-14-A-14 (fing. 4, 2), F#-14-G-14 (fing. 1, 3), E-14-F#-14 (fing. 5, 3), D-14-E-14 (fing. 4, 2), C-14-D-14 (fing. 3, 1), B-15-C-14 (fing. 4, 2), A-15-B-15 (fing. 1, 3), G-15-A-15 (fing. 5, 3), F#-15-G-15 (fing. 4, 2), E-15-F#-15 (fing. 3, 1), D-15-E-15 (fing. 4, 2), C-15-D-15 (fing. 1, 3), B-16-C-15 (fing. 5, 3), A-16-B-16 (fing. 4, 2), G-16-A-16 (fing. 3, 1), F#-16-G-16 (fing. 4, 2), E-16-F#-16 (fing. 1, 3), D-16-E-16 (fing. 5, 3), C-16-D-16 (fing. 4, 2), B-17-C-16 (fing. 3, 1), A-17-B-17 (fing. 4, 2), G-17-A-17 (fing. 1, 3), F#-17-G-17 (fing. 5, 3), E-17-F#-17 (fing. 4, 2), D-17-E-17 (fing. 3, 1), C-17-D-17 (fing. 4, 2), B-18-C-17 (fing. 1, 3), A-18-B-18 (fing. 5, 3), G-18-A-18 (fing. 4, 2), F#-18-G-18 (fing. 3, 1), E-18-F#-18 (fing. 4, 2), D-18-E-18 (fing. 1, 3), C-18-D-18 (fing. 5, 3), B-19-C-18 (fing. 4, 2), A-19-B-19 (fing. 3, 1), G-19-A-19 (fing. 4, 2), F#-19-G-19 (fing. 1, 3), E-19-F#-19 (fing. 5, 3), D-19-E-19 (fing. 4, 2), C-19-D-19 (fing. 3, 1), B-20-C-19 (fing. 4, 2), A-20-B-20 (fing. 1, 3), G-20-A-20 (fing. 5, 3), F#-20-G-20 (fing. 4, 2), E-20-F#-20 (fing. 3, 1), D-20-E-20 (fing. 4, 2), C-20-D-20 (fing. 1, 3), B-21-C-20 (fing. 5, 3), A-21-B-21 (fing. 4, 2), G-21-A-21 (fing. 3, 1), F#-21-G-21 (fing. 4, 2), E-21-F#-21 (fing. 1, 3), D-21-E-21 (fing. 5, 3), C-21-D-21 (fing. 4, 2), B-22-C-21 (fing. 3, 1), A-22-B-22 (fing. 4, 2), G-22-A-22 (fing. 1, 3), F#-22-G-22 (fing. 5, 3), E-22-F#-22 (fing. 4, 2), D-22-E-22 (fing. 3, 1), C-22-D-22 (fing. 4, 2), B-23-C-22 (fing. 1, 3), A-23-B-23 (fing. 5, 3), G-23-A-23 (fing. 4, 2), F#-23-G-23 (fing. 3, 1), E-23-F#-23 (fing. 4, 2), D-23-E-23 (fing. 1, 3), C-23-D-23 (fing. 5, 3), B-24-C-23 (fing. 4, 2), A-24-B-24 (fing. 3, 1), G-24-A-24 (fing. 4, 2), F#-24-G-24 (fing. 1, 3), E-24-F#-24 (fing. 5, 3), D-24-E-24 (fing. 4, 2), C-24-D-24 (fing. 3, 1), B-25-C-24 (fing. 4, 2), A-25-B-25 (fing. 1, 3), G-25-A-25 (fing. 5, 3), F#-25-G-25 (fing. 4, 2), E-25-F#-25 (fing. 3, 1), D-25-E-25 (fing. 4, 2), C-25-D-25 (fing. 1, 3), B-26-C-25 (fing. 5, 3), A-26-B-26 (fing. 4, 2), G-26-A-26 (fing. 3, 1), F#-26-G-26 (fing. 4, 2), E-26-F#-26 (fing. 1, 3), D-26-E-26 (fing. 5, 3), C-26-D-26 (fing. 4, 2), B-27-C-26 (fing. 3, 1), A-27-B-27 (fing. 4, 2), G-27-A-27 (fing. 1, 3), F#-27-G-27 (fing. 5, 3), E-27-F#-27 (fing. 4, 2), D-27-E-27 (fing. 3, 1), C-27-D-27 (fing. 4, 2), B-28-C-27 (fing. 1, 3), A-28-B-28 (fing. 5, 3), G-28-A-28 (fing. 4, 2), F#-28-G-28 (fing. 3, 1), E-28-F#-28 (fing. 4, 2), D-28-E-28 (fing. 1, 3), C-28-D-28 (fing. 5, 3), B-29-C-28 (fing. 4, 2), A-29-B-29 (fing. 3, 1), G-29-A

D.

3 4 5 3 4 3 1 b

3 5 2 4 1 3 2 4 3 5

Man wendet erfolgreich für die vorigen Übungen folgende, für beide Hände anwendbare Varianten an :

zuerst :  etc.

sodann  etc.

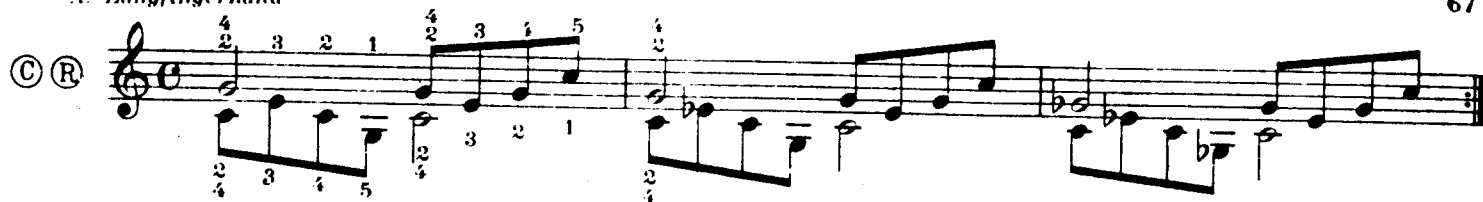
oder  etc.

Dieser gleiche Arbeitsmodus möge auch für die Kurzfingerhand angewandt werden als unerlässliche Vorstudie für die folgenden Übungen.

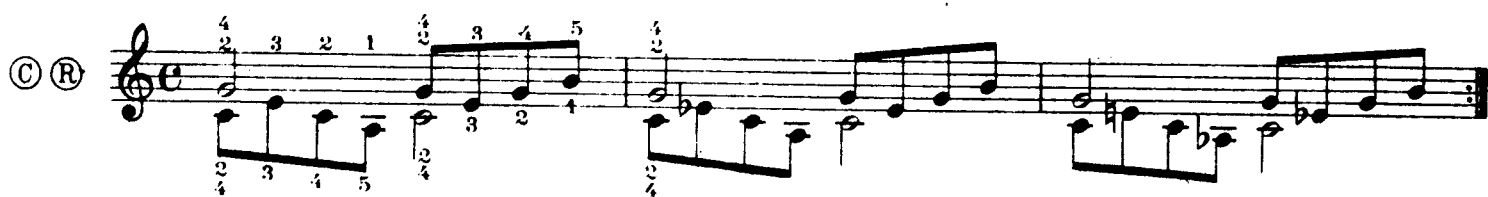
Uebung Nr. 2. (Spannung mit gehaltener Note.)

A. Langfingerhand

67

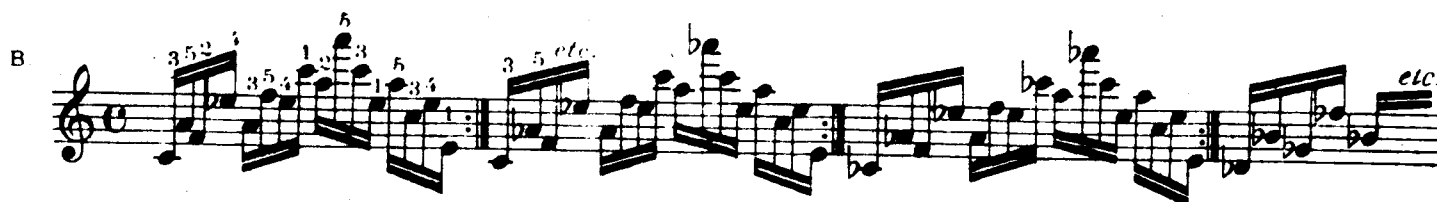


B. Kurzfingerhand



SERIE C

Uebung Nr. 1. (Spannungen mit Daumenuntersatz (Langfingerhand). jede Hand einzeln zu arbeiten.)



Spezielle rythmische Varianten.



Spezielle rythmische Varianten wie oben.

Uebung Nr. 1 B. (idem, Kurzfingerhand.)



B

C

2 3 4 1 2 3 5 1 4 3 2 1 3 2 4 1 3 5 4 2 1 3 2 5 3 4 1 2 3 4 3 2 1 2

Spezielle rythmische Varianten wie oben.

A

l. h. 2 3 2 4 3 1 2 3 2 5 3 2 1-2 4 1 2 3 2 4 3 etc.

(C) (R)

The musical notation for the left hand is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 2/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The notation includes fingerings (2, 3, 2, 4, 3, 1, 2, 3, 2, 5, 3, 2, 1-2, 4, 1, 2, 3, 2, 4, 3) and articulation marks (accents). The piece ends with a double bar line and the word 'etc.'.

B.

Exercise B is a short piece in 2/4 time, consisting of 16 measures. It is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody is primarily in the treble staff, with the bass staff providing a simple accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

C.

2 3 4 1 2 3 5 1 4 3 2 1 3 2 4 1 3 5 4 2 1 3 2 5 3 4 1 2 3 1 2 4 3 2 1 2

Spezielle rythmische Varianten wie oben.

Uebung Nr. 2a. (*Spannungen mit Fingeraustausch (Langfingerhand) mit einem Stützfinger.*)

[illegible]

mit freier Hand:

simile

mit freier Hand: *r.h.* *simile* *etc.*

© ®

KAPITEL V

Handgelenktechnik - Akkordspiel

Aus dem Umstand, dass die Handgelenktechnik erst im letzten Kapitel dieses Werkes behandelt wird, möge man nicht schliessen, dass sie im Klavierspiel von untergeordneter Bedeutung sei.

Unsere Meinung ist im Gegenteil die, dass die Handgelenktechnik im Vordergrund steht, nachdem man Schwierigkeiten elementarer Natur Herr geworden ist. Man ist im allgemeinen geneigt, besonders bei Beginn des Studiums, alle Vorzüge eines schönen pianistischen Vortrages grosser Fingergewandtheit zuzuschreiben. Diese Auffassung liegt in weitgehendem Masse den meisten pädagogischen Werken zu Grunde. Da die Tonbildung bekanntlich durch den Schlag des Hammers gegen die Saiten und dieser durch den Druck der Finger gegen die Tasten verursacht wird, scheint der Schluss in der Tat berechtigt, dass bewegliche und gewandte Finger die gewichtige Rolle in der Klaviertechnik spielen. In Wirklichkeit aber, bei Ausschaltung des Handgelenkes, sind die Grenzen einer Nurfingertätigkeit sehr bald gezogen und der Virtuositätsgrad, der aus einem so einseitig orientierten Studium resultieren würde, dürfte nicht sehr hoch sein.

Von bewegungstechnischen Gesichtspunkten betrachtet darf Hand-oder Fingerbewegung nur von gleichzeitiger Parallelbewegung des Handgelenkes begleitet sein.

Es ist ein sehr verbreiteter Irrtum, zu glauben, dass ein rasches Spiel, schwer erreichbares Ideal aller pianistischen Studien, ausschliesslich von der Schnelligkeit der Fingerbewegungen abhänge. Bei der Ausführung jeder Passage, die eine Versetzung der Hand um mehrere Oktaven erfordert (und das dürfte wohl in der ganzen Klavierliteratur der Fall sein, mit Ausnahme der Clavecinisten, deren Werk anderen technischen Konventionen unterworfen ist), beschränkt sich die Fingertätigkeit eigentlich nur auf ein Folgen einer durch das Handgelenk ausgelösten Schwungkraft. Der Vorstellung, dass die Hand durch die Fingerbewegun-

gen fortbewegt wird, dürfte die Gegenvorstellung entsprechen, dass ein Automobilmotor durch die Drehung der Räder in Aktion gesetzt wird!

Von interpretativen Standpunkten aus, auf die wir leider durch die ausschliesslich technische Orientierung dieses Werkes nicht eintreten können, ist der Einfluss der Handgelenkbewegungen auf Tonbildung und Tonnuancierung unschätzbar.

Wir können sie am besten mit der Bogenführung der Streicher vergleichen. Diese bestimmt die unendlichen Feinheiten der Phrasierung und Nuancierung. Die verschiedenen Grade von Schweregefühl, die sich aus der Bogenhaltung für die Hand und damit auch für die Finger ergeben, sind bestimmend für die Bildung einer sensiblen und ausdrucksvollen Phrase. Es ist somit sehr wichtig, die Handgelenkfunktionen absolut geschmeidig zu gestalten, sowohl die vertikalen, als auch die horizontalen, je nach der Lage der Tasten. Von der Oktaventechnik und dem non legato Spiel gar nicht zu reden!

Wir haben auf folgenden Seiten versucht, eine Reihe Uebungen zu bilden, die typisch sind für die Handgelenkfunktionen. Wir überlassen der Fähigkeit von Lehrer oder Schüler ihren individuell zu gestaltenden Weiterausbau. Gewisse natürliche Veranlagungen erleichtern Fortschritte in der Handgelenktechnik ohne grosse Mühe. In anderen Fällen zwingt eine von Natur aus schwere oder steife Hand zu hartnäckiger Arbeit. Wir empfehlen hingegen unterschiedslos, für beide Fälle, ein Studium nachstehender Uebungen. Für diejenigen, die der Schwierigkeiten mühelos Herr werden, kann diese Arbeit für die Entwicklung einer wesentlichen Hilfsquelle ihres Talentes nur nützlich sein. Und für die Andern, von der Natur weniger Begünstigten, ist es eine entscheidende Forderung, so sie wirklich nach Ueberwindung einer Hemmung streben, die eine pianistische Vollendung ganz bestimmt verunmöglichen würde.

Das Studium der für das Klavierspiel erforderlichen Handgelenkbewegungen kann unserer Ansicht nach auf folgende vereinfachende Grundformen zurückgeführt werden :

1) *Horizontalschwünge*, wichtig bei der Ausführung von Tonleitern, Arpeggien, Glissandos ; Sprüngen, die durch Intervalle notwendig werden, die die Spannungsmöglichkeiten der Hand übersteigen.

2) *Vertikalschwünge*, bei repetierenden Akkorden oder Einzelnoten auf derselben Taste bei gleichbleibenden Fingern. Ferner bei gewissen Akzenten oder sehr intensiv zu gestaltendem Anschlag. (Ganz abgesehen von den durch musikalischen Ausdruck bedingten Anschlagsarten). Diese Bewegungen liegen jeglichem Handgelenkstaccato, ferner allen auf zwei Hände verteilten Passagen oder Trillern zu Grunde.

3) *Kombinierte Schwungbewegungen*, worunter wir eine Folge von Fortschreitungen der Hand gleichzeitig in seitlicher und vertikaler Richtung verstehen, entweder bei Akkord-oder Tonfolgen jeglicher Art mit denselben Fingern auf verschiedenen Stufen, oder bei drei oder vierstimmigen Akkordfolgen, die eine Oktave erreichen oder überschreiten.

4) *Seitenschlag*, anwendbar bei Tremolos, arpeggierten Akkorden, gebrochenen Akkorden, weiten Lagen, kurzum bei allen pianistischen Formeln, die eine grössere Aktivität der Hand als der Finger erfordern, wie Repetier-Gleit- und Schiebebewegungen.

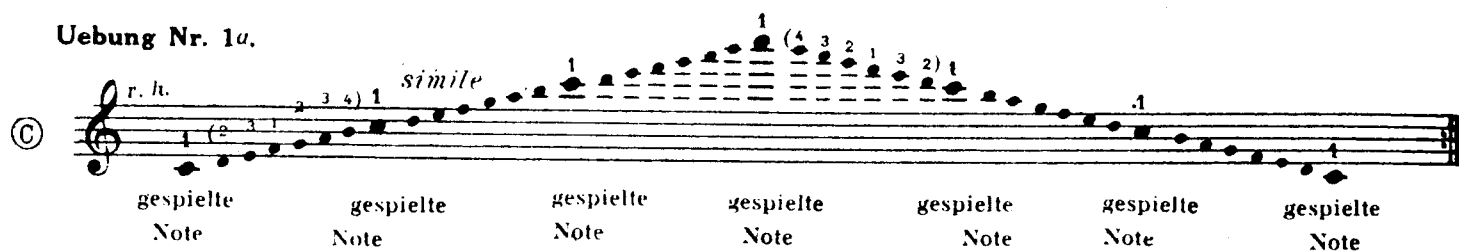
Wir werden in Serie A dieses Kapitels die beiden oben beschriebenen Bewegungen studieren: die Horizontal- und Vertikalschwünge.

a) *Horizontalschwünge.*

Man wird mit dem Prinzip dieser Bewegungen schon durch das tägliche Studium der klavierymnastischen Uebung Nr. 9, die dies behandelt, vertraut sein. Aber die Variante, die wir hier geben, wird eine weniger fragmentarische Anwendung gestatten und viel zum Verständnis der Unerlässlichkeit dieses Bewegungsprinzipes bei Ausführung jeder Art von Passagen, die eine Versetzung der Hand auf der Klaviatur bedingen, beitragen.

Man nehme irgend eine Tonleiter im Umfang von drei Oktaven, sagen wir C-Dur, spiele bei ihrem Auf- und Abstieg nur eine einzige Note jeder Tonleiter und lasse die Finger, die diese Tonleiter ergänzen sollten, mit grösster Schnelligkeit sich ins Leere bewegen. Der Fingersatz der betreffenden Tonleiter soll aber gewahrt bleiben.

Uebung Nr. 1a.



Man erhält auf diese Weise einen exakten Begriff von der Aufgabe, die das Handgelenk zu Gunsten eines leichtbeschwingten Spieles ausführt, und man wird sich besser Rechenschaft geben, dass in der Schnelltechnik Arm- und Handschwung die Finger vorwärts bewegen und nicht umgekehrt.

Man wechsele der Reihe nach auf jeder Stufe der Tonleiter den Eintritt der „gespielten Note“, halte den Fingersatz der gewählten Tonleiter inne und ändere jeden Tag die Tonart.

Übung Nr. 1b. (dieselbe Übung mit fünf Oktaven, eine « gespielte Note » auf 2 Oktaven.)



Die gleiche Uebung auf Arpeggien und chromatische Tonleitern angewandt, ergibt eine überraschende Verbesserung der Schnelltechnik.

Voraussetzung ist allerdings ein andauerndes, nicht nur gelegentliches und versuchsweises Arbeiten. Man übe natürlich beide Hände auf diese Weise.

In der Klangstärke *p* benützt man mit Vorliebe die Kante des Zeige- oder des dritten Fingers, aber unter Beibehaltung der Normalstellung des Fingers auf der Taste. Man beschränkt sich auf ein leichtes Neigen der Hand nach der Druckseite, um die Tasten anzu-

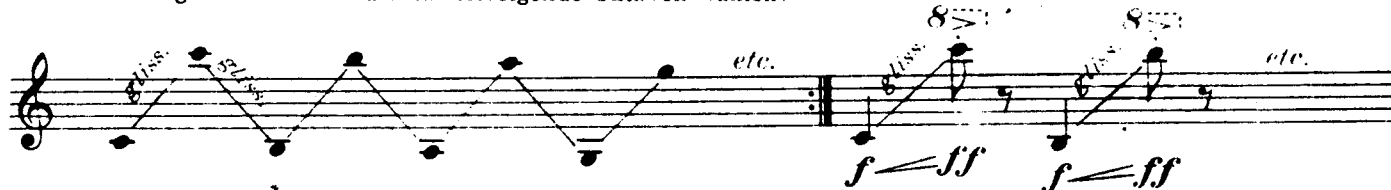
Die Stellung des Handgelenkes wechselt je nach Fall. Bei Klangstärke "F" ist das Handgelenk direkt umgekehrt, Rücken gegen Klaviatur; es zieht die Hand aufwärts und abwärts nach sich, geht ihr voran; bei Klangstärke "p" stösst es die Hand im Auf- und Abstieg vor sich her. Im einen wie im andern Falle liegt die Führung ganz bei ihm, die Hand und die Finger bleiben passiv.

Man beginne die Glissandostudien im piano, über eine beschränkte Intervallfolge, die allmählich zu erweitern ist. C-Dur ist natürlich für diese Uebung nur anwendbar.

A single melodic line on a five-line staff, starting with a treble clef. The line consists of a series of eighth notes connected by a continuous line. Above the staff, the word *simile* is written. Above the first note, the word *gliss.* is written. Above the second note, the word *etc.* is written. Above the fourth note, the word *etc.* is written. Above the fifth note, the word *bis* is written. The line ends with a final note on a ledger line above the staff.

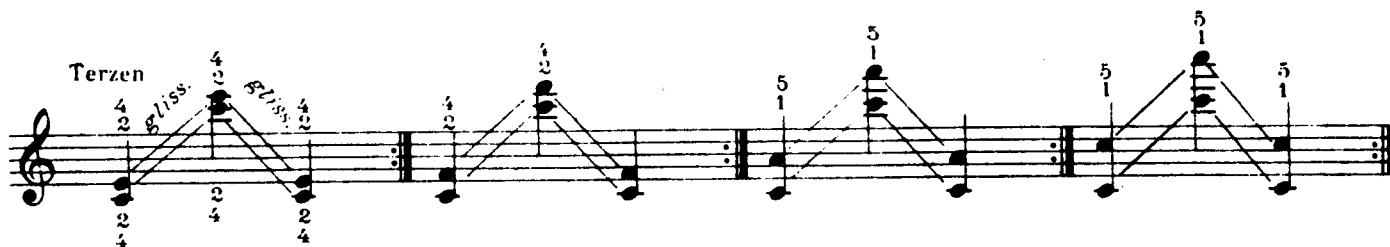
zeln ausspielen, dann wieder rasches Tempo, die Vorstellung einer Klangrakete erweckend.

Für das Forteglessando zwei aufeinanderfolgende Oktaven wählen. Fingerwechsel auf die Schlussnote



einfache Pianoglissandi gespielt, das Handgelenk stösst die Hand. Bei den Sexten- und Oktaventonleitern erfordert der gebräuchliche Fingersatz, Daumen und fünfter Finger, eine besondere Handstellung. Im Aufstieg geschieht der Niederdruck der Taste durch den Nagel des fünften Fingers und die Seitenfläche des Daumnagelgliedes, im Abstieg durch die Daumenkante und die äusserste Spitze des Nagelgliedes des fünften Fingers. Diese Fingersätze sind umgekehrt für die linke Hand anwendbar.

Das Doppelgriffglissando wird in verschiedenen Handstellungen ausgeführt, je nachdem es sich um Terzen, Quarten, Sexten oder Oktavenglissando handelt. Die Terzen- oder Quartentonleitern werden wie



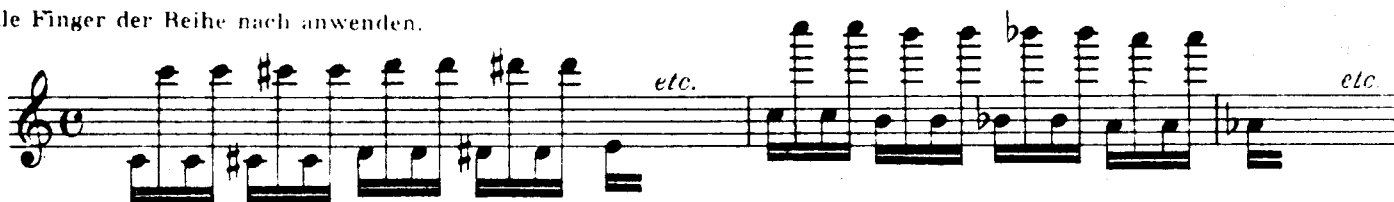
sodann mit Umkehrung der Sprünge, also :

©

Wie oben zu arbeiten.

The musical score is written for a four-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 4/4 time. It features a key signature of one flat (B-flat). The melody is primarily in the Soprano part, with the other parts providing harmonic support. The score includes a repeat sign and a double bar line.

alle Finger der Reihe nach anwenden.



Beispiel :

The example shows a sequence of intervals on a single staff. It starts with a treble clef. The first interval is a second (Sekunden), shown with two notes. The second interval is a minor third (Mollterzen), shown with two notes and a flat. The third interval is a major third (Durterzen), shown with two notes. Each interval is followed by a repeat sign and the word 'etc.'.

Bei diesen Sprungübungen im Bogen ist darauf zu achten, dass die Hand inmitten ihrer Flugbahn ungefähr

auf Schulterhöhe geht und dass das Handgelenk frei und geschmeidig seine elliptische Bewegung ausführt

Ueberkreuzen der Hände

Das Ueberkreuzen der Hände erfordert, je nachdem es ein Ueberwurf oder eine Unterführung ist, eine verschiedene Handgelenktätigkeit.

Im ersten Falle ist die Flugbahn bogenförmig, im zweiten gleitet sie so nahe wie möglich der Taste

entlang. Man wende nacheinander beide Bewegungen auf folgende Uebungen an, deren jede Stimme unterschiedslos von der einen oder anderen Hand gespielt werden kann.

A. (eine stillstehende Hand)



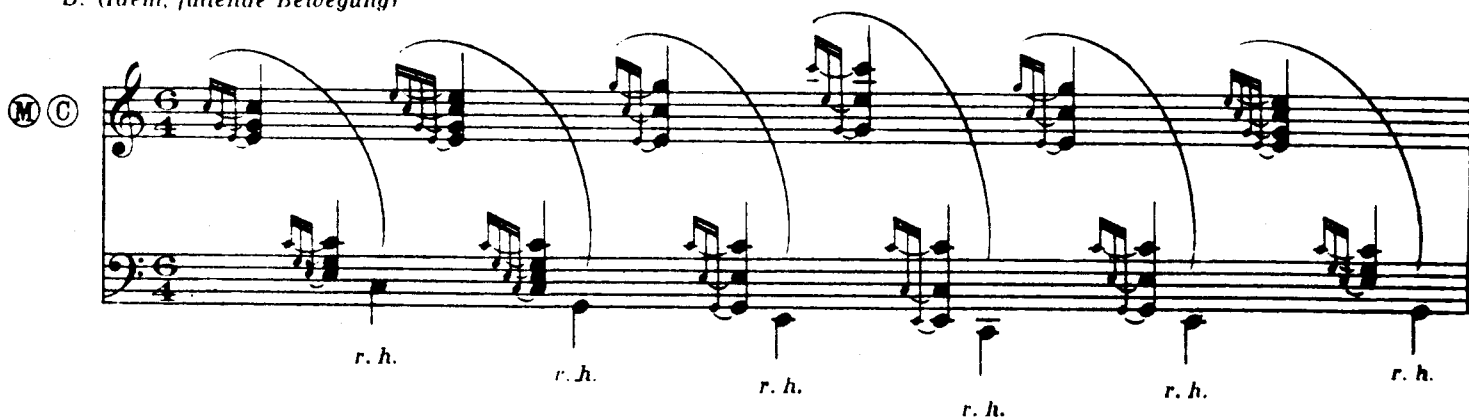
B. (Gegenbewegung beider Hände)



C. (Arpeggierte Akkorde, steigende Bewegung)



D. (Idem, fallende Bewegung)



u. s. w.

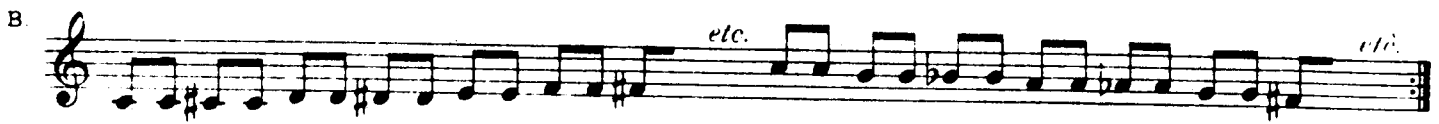
B. Vertikalschwung.

Bewegungsanalytische Vorstudie.



Man zähle Eins, Zwei, Drei auf jede Triole. Eins : Anschlag und rascher, bestimmter und geschmeidiger Fall der Hand auf die Klaviatur ; Zwei : Weiterführen der Fallbewegung unter der Klaviatur, Knie berühren und darauf Stützpunkt fassen ; Drei : Hand zurück an Anfangsstellung, ungefähr auf Schulterhöhe

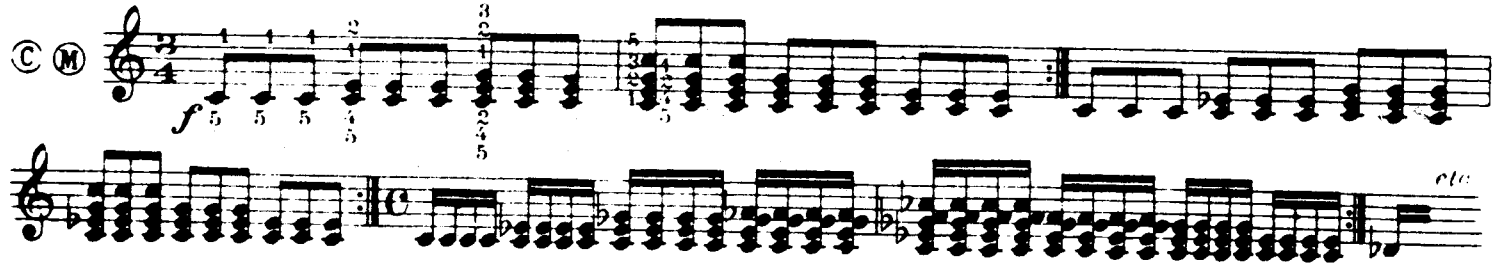
also. Bei dieser Uebung müssen Hand und Handgelenk absolut locker bleiben, nur der für den Anschlag bestimmte Finger wird im Anschlagsmoment fixiert. Alle Finger der Reihe nach durchüben und alle zweistimmigen Akkorde in dieser chromatischen Reihenfolge anwenden.



Bei dieser Uebung wird die Handbewegung nicht bis unterhalb der Klaviatur fortgesetzt aber nach Anschlag jeder Taste wird das Handgelenk auf

Schulterhöhe zurückgeschwungen. Wie oben zu arbeiten.

Uebung Nr. 1. (*Vertikalanschlag, fixierte Finger, langsam zu üben.*)



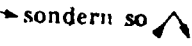
Weitausholende Anschlagsbewegung, Zurückspringen des Handgelenkes nach jedem Anschlag auf Schulterhöhe, Griff vor jedem Akkordwechsel in der Schweben vorbereiten.

Oktaven und Nonlegatoakkordspiel im Forte, bei langsamer oder mässiger Temponahme; die Hand wird an ihre erhöhte Anschlagsausgangstellung vor jeder neuen Tonbildung zurückgeführt.

Die Vertikalschwünge eignen sich vorzüglich für

Das mit ungefähr folgenden Akkordfolgen:



Die zwischen den einzelnen Akkorden beschriebene Kurve verläuft nicht so  sondern so 

Uebung Nr. 2. (*Oktaven und ungebundene Akkorde.*)



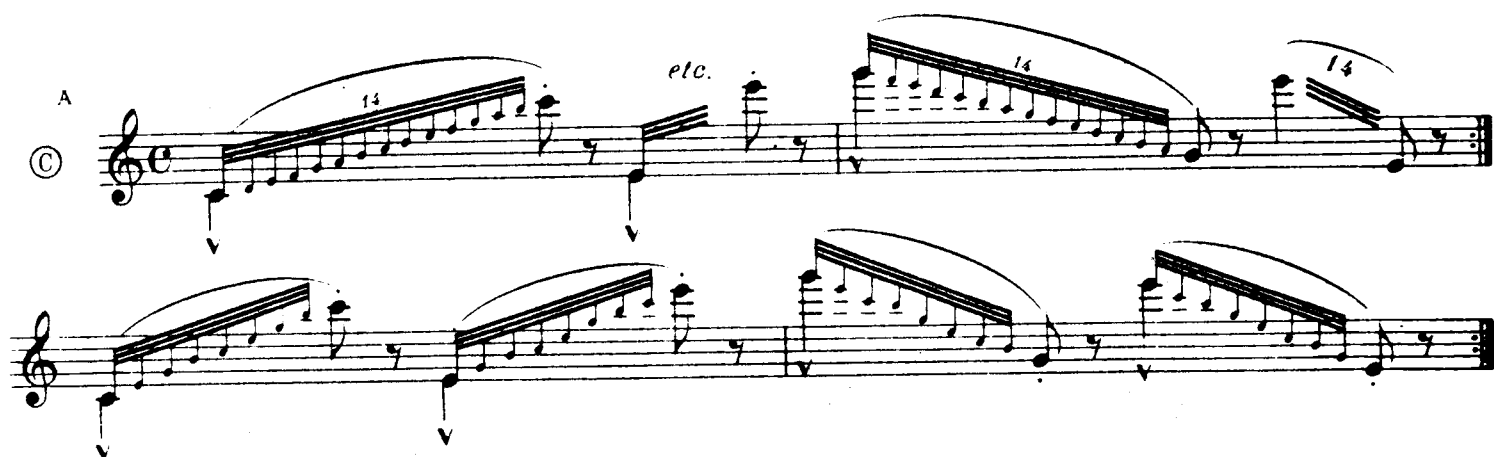
Man füge folgende rythmische Varianten hinzu:



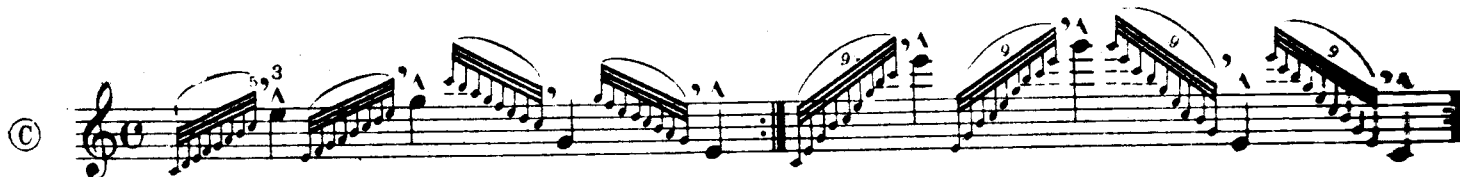
Uebung Nr. 3

Beginn oder Ende einer brillanten Passage werden oftmals von Vertikalschwüngen begleitet, um die

Klangstärke der Hauptnoten zu unterstützen. Man übe folgende Passagen, die erste Note im Schwung von oben anschlagend :



B Das Komma bedeutet ein seitliches Heben der Hand, um den Anschlag der Viertelnote vorzubereiten.



Uebung Nr. 4. (Alternierendes Spiel.)

Das alternierende Spiel wird in erster Linie durch Vertikalschwünge ausgeführt. Seine Gleichmässigkeit ist durch die Egalität der Schwungweite der Handge-

lenkbewegungen bestimmt, die in abwechselnder Reihenfolge beider Hände eine oder mehrere Tasten anschlagen.

Man arbeite zuerst auf einer Taste und nach folgenden Rythmen :

A. Repetierende Noten (alle Finger der Reihe nach durchüben)



Abwechselnder Wurf beider Hände auf die bestimmte Taste, Anschlag aus Schulterhöhe. Mit zunehmender rhythmischer Geschwindigkeit allmählich die

Wurfhöhe verkleinern, aber vollkommene Symmetrie der Wurfhöhe für beide Hände bewahren.

B Triller

Nach gleichen Rythmen wie oben aber mit veränderten Intervallen zu arbeiten.



C. Tonleitern und alternierende Passagen auch über mehrere Oktaven.



D. (Chromatische Tonleitern)



(alle Fingersätze und alle Rythmen anwenden)

Ueber mehrere Oktaven zu studieren.

Alle obigen Uebungen mit allen Fingersätzen studieren.

Durch Hinzufügen von Sekunden, Terzen, Quar-

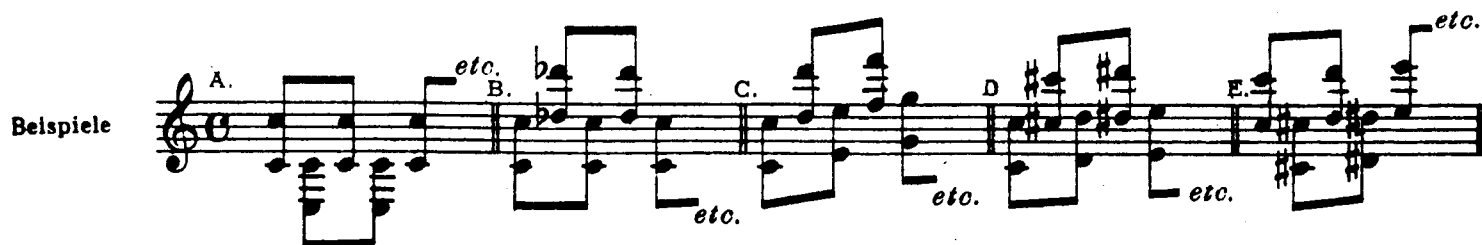
ten und Sexten an die Stammnoten der Uebungen erhält man eine neue Anzahl Uebungen alternierender Doppelgriffe.



Uebung Nr. 5. (Alternierende Oktaven).

Die alternierenden Oktaven charakterisieren sich dadurch, dass nur die beiden Daumen sich in

gleicher Lage befinden und die Mittelstimme der Fortschreitungen bilden. Man arbeite alle Formeln der Uebung Nr. 4 auf folgende Weise :



Uebung Nr. 6. (Passagen auf zwei Hände verteilt.)

©

(auch mit vermischten Rhythmen und Fingersätzen zu üben)

SERIE B

Kombinierte Anschlagsbewegungen

Kombinierte seitliche und vertikale Versetzungen

(Der Impuls für den seitlichen Anschlag setzt auf der ersten Note jeder Gruppe ein, die Fingertätigkeit beschränkt sich auf ein Gleiten auf den Tasten).

A. Kombinierte Anschlagsbewegungen. Gleichzeitiges seitliches und vertikales Versetzen.

Uebung Nr. 1. (Von einzelnen Fingern ausgeführte Tonfolgen nach verschiedenen Stufen : (zu erweiternde Uebungsformeln.)

5	5	5
4	4	4
3	3	3
2	2	2
1	1	1

Einfache Griffe (Einzelfingerstudium).

simile

simile

simile

simile

(jede Hand einzeln)

Obige Beispiele wollen in gewisser Hinsicht traditionell gewordenen Spielformen, die immer wieder beim Oktavenspiel und bei konsonierenden Akkordfolgen auftreten, Rechnung tragen. Ein Durcharbeiten

der Finger der Reihe nach auf allen Notenfolgen führt aufs Günstigste in die Technik folgender Uebungen ein, die alle auf diesen Formeln aufgebaut sind.

Uebung Nr. 2. (Doppelgriffe und Akkorde.)

oder

© R

dasselbe in Quarten,
Sexten und Oktaven.

The musical score consists of ten staves, each containing a sequence of double chords and arpeggios. The notation includes various fingering numbers (1-5) and 'etc.' markings to indicate continuation. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The subsequent staves show a variety of chord voicings and arpeggiated patterns, some with accidentals (sharps and flats). The score is designed for practice of double chords and arpeggios, as indicated by the title.

Akkordfolgen, von einer einzelnen Hand gespielt, sind nur auf folgende Arten ausführbar:

- 1) *Unterstimme fortschreitend*
Oberstimme unbewegt
- 2) *Oberstimme fortschreitend*
Unterstimme unbewegt
- 3) *Mittelstimme fortschreitend*
Aussenstimmen unbewegt
- 4) *Aussenstimmen fortschreitend*
Mittelstimme unbewegt
- 5) *Alle Stimmen fortschreitend*

Es genügt uns, für jede Art ein Übungsbeispiel aufzustellen, das durch die Anwendung des Modulationsschemas der Tabelle variiert werden kann.

© (M) (R)

1°

2°

3°

4°

5°

(Man arbeite auch vier und fünfstimmige Akkorde auf die gleiche Weise).

Uebung Nr. 3a. (Einfaches Tremolo.)

Das einfache Tremolo ist nichts anderes als ein Triller in weiter Lage. Aber an Stelle eines sich ablösenden Fingeranschlages tritt ein Hin- und Herbewegen

des Handgelenkes, das mit zunehmender Geschwindigkeit in ein leichtes Vibrieren übergeht, und auch auf die Finger übergreift. Man wird diese Art Mechanik durch langsames Arbeiten folgender rythmisch sich steigernder Uebung sich aneignen :

©

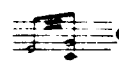
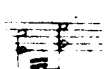
3 3 3 3 5 5 6 6

7 7

Man beginne diese Uebung auch mit der oberen Note, um die Stellung der Finger umzukehren. Ebenso übe man Quartan, Quinten, Sexten und Septimen.

Uebung Nr. 3b. (*Doppelgrifftrémolo bei stillstehender Hand.*)

Die obigen Erläuterungen lassen sich auch auf das

Doppelgrifftrémolo anwenden, das man als eine Art Akkordtriller bezeichnen möchte. Mit Ausnahme einiger Spezialpositionen, wie  oder  die zugleich Fingeranschlag erfordern, wird es auf dieselbe Art ausgeführt und nach gleichem rythmischen Beispiel geübt, in folgenden Lagen :



Man arbeite auch auf die gleiche Weise die Umkehrung dieser Lagen, ebenso die harmonischen Varianten nach Beispiel M der Tabelle.

Uebung Nr. 3c. (*Tremolo mit fortschreitender Hand.*)



ebenfalls mit Beginn der oberen Note.

Dasselbe mit folgenden Bildungen :



Uebung Nr. 4 (*Arpeggierte Akkorde.*)

Beim Spiel gewisser arpeggierter Akkorde ist die Fingertätigkeit fast passiv. Sie beschränkt sich auf eine

Bildung des zu spielenden Griffes an der Taste ; die Tonerzeugung geschieht durch Halbdrehung des Handgelenkes. Je vielstimmiger der Akkord und je weiter seine Lage, umso angebrachter diese Bewegung.

Beispiele arpeggierter Akkorde, die durch Rollung gespielt werden sollen



Uebung Nr. 5 (gebrochene Akkorde.)

Ein Balancieren des Handgelenkes erleichtert auch die Ausführung gebrochener Doppelgriffakkorde von

Oktave zu Oktave. Aber hier müssen die Finger fest eingestellt bleiben und es dürfen keinesfalls die Doppelgriffe arpeggiert gespielt werden.

A

B

C

D

Uebung Nr. 5a (gebrochene Akkorde in Form von Tonleitern.)

Wenn auch ihr Spiel auf den ersten Blick durch Seitenschlag ausführbar erscheint, so wird doch ein

gleichzeitiger Anschlag der Doppel- oder Dreiergriffe nur durch eine Vertikalbewegung der Hand ermöglicht, die einen natürlichen Fall der Finger auf die Taste gewährleistet.

A

die gleichen Uebungen in chromatischen Fortschreitungen

Uebung Nr. 6 (Weite Lagen).

Sie kommen häufig in ausser Gebrauch gekommenen Begleitfiguren vor, die unter dem Namen Albertinische Bässe bekannt sind. Es ist eine Art Technik, die man rythmisch fixiertes Tremolo mit einer melodisch bewegten Stimme nennen könnte. Die andere Stimme bildet durch Tonrepetition eine Art Orgelpunkt. Bei weiten Lagen sind die Finger ausserstande,

mit der nötigen Kraft und Beweglichkeit die melodische Kontur der fortschreitenden Stimme nachzuzeichnen. In diesem Falle wird die Zuziehung des Handgelenkes für eine klare Gestaltung unerlässlich. Die Handgelenkbewegung besteht in einem Balancieren, dessen weiteste Ausschwingung je nach den Intervallen zu- oder abnimmt. Jedes Balancieren fällt gleichzeitig mit dem Anschlag des betreffenden Fingers zusammen.

A.

Exercise A consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It features a series of eighth-note chords with fingerings indicated by numbers 1 through 5. Above the staff, the word 'simile' is written. The second staff continues the pattern with similar fingerings and 'simile' markings. The notation includes various accidentals (sharps, flats) and dynamic markings.

B.

Exercise B also consists of two staves of music in the same key and time signature as Exercise A. It features more complex chordal patterns with fingerings indicated by numbers 1 through 5. Like Exercise A, it includes 'simile' markings and various accidentals. The notation is dense, with many notes and fingerings indicated throughout the piece.

Uebung Nr. 7d. (Repetierende Doppelgriffe.)

Exercise 7d is a single staff of music in a treble clef, key signature of one flat, and common time. It features a series of repeated double chords (dyads) with fingerings indicated by numbers 1 through 5. The notation includes various accidentals and dynamic markings. The exercise is designed to be played with a repeating rhythm, as indicated by the 'Repetierende Doppelgriffe' title.

Diese Uebung unterscheidet sich von der in der vorhergehenden Serie angeführten dadurch, dass die Anschlagsbewegung, die für jeden Ton oder Akkord einzeln ausgelöst wurde, nun auf eine ganze Gruppe repetierender Noten, gemeinsam sich erstreckt

Der primäre Anschlagsschwung muss somit genügend stark sein, um so viele Einzelaufschläge der Hand auf den Tasten in Form kleiner Fortschreitungen nach der Hintertaste auszulösen als Notenwerte in jeder Gruppe zu spielen sind.

Uebung Nr. 8. Fingerwechsel.

Fingerwechsel bei Akkorden erfordert im allgemeinen Handgelenkbeugungen und Streckungen, die wir

schon an anderer Stelle als Auf- und Niedergleiten bezeichnet haben und die einen Fingerwechsel durch Vor-un und Zurückgehen der Hand auf der Klaviatur erleichtern.

Beispiel

r. h. 5 4 3 2 1

Normalstellung am Tastenrand Vorgehen der Hand Zurückgehen in Anfangsstellung

l. H. umgekehrter Fingersatz

Diese Bewegung, die sich in einem langsamen Tempo entwickelt, wird schwieriger bei rascher Ausführung. Man bereite sich darauf vor durch

das Studium folgender Uebung in gebundenem Fingerwechsel.:

A.

5 4 3 2 1 5 4 3 2 1

5 4 3 2 1 5 4 3 2 1

simile

man verändere den Rythmus, ohne die Tasten anzuschlagen, dasselbe für die linke Hand, umgekehrter Fingersatz.

B. Fingerwechsel mit Anschlag.

B.

5 4 3 2 1 5 4 3 2 1

5 4 3 2 1 5 4 3 2 1

simile

C.

5 4 3 2 1 5 4 3 2 1

5 4 3 2 1 5 4 3 2 1

simile

C. Synkopierter Fingerwechsel.

C.

5 4 3 2 1 5 4 3 2 1

5 4 3 2 1 5 4 3 2 1

etc.

SERIE C

Oktaventechnik

Wir halten es für überflüssig, auf die Notwendigkeit geschmeidiger Handgelenkbewegungen beim Oktavenspiel speziell hinzuweisen: sie ist zu augenscheinlich. Aber wir wollen versuchen festzustellen, wodurch diese relativ einfache Bewegung, soweit es sich um ungebundene Oktaven handelt, sich verändert und erschwert, sobald sie sich mit Fingerbewegungen verbindet, welche letztere bei gebundenen Oktaven von grösster Bedeutung werden.

Wir glauben die für ein gebundenes Oktavenspiel erforderlichen Bewegungen in 3 Kategorien einteilen zu können:

- 1) Heben und Senken des Handgelenkes, ohne dass die im Spiel begriffenen Finger die Tasten verlassen.
- 2) Auf- und Niedergleiten von den weissen zu den schwarzen Tasten und umgekehrt.
- 3) Seitliches Versetzen, auf- oder niedersteigend.

Genau genommen sind die Bewegungen der ersten Kategorie für ein gebundenes Oktavenspiel nicht absolut unerlässlich. Aber es dürfte wohl keinen Pianisten von etwas raffinierter Technik geben, der diese Bewegungen nicht fast bewusst anwendet. Wir wollen also versuchen, ihre Nützlichkeit und die Gesetze ihrer Anwendbarkeit zu bestimmen. Das Oktavenlegato kann indessen nur fiktiv sein, da der Daumen

seine Stimme nicht binden kann. Man kann die Illusion einer Bindung vortäuschen durch verstärkten Klang derjenigen Stimme, die einen Legatofingersatz und damit auch die effektive Bindung gestattet.

Nun erfordert aber diese Spielweise vom Pianisten eine Muskeltätigkeit, die in Widerspruch steht zu den natürlichen physiologischen Voraussetzungen, da sie von den schwächeren Fingern eine grössere Kraft beansprucht als vom Daumen, dem stärksten Finger.

Hier treten nun die Heb- und Senkbewegungen ein und gestatten dem Spieler, sein Handgewicht nach seinem Ermessen auf mehrere Finger zu verteilen und dadurch ihre Inegalität auszugleichen, die Ausdauer und den Widerstand des dritten, vierten und fünften Fingers zu verstärken und andererseits die Tätigkeit des Daumens durch Geschmeidigkeit und Beweglichkeit zu erleichtern; mit einem Wort: in einer einzigen Bewegung zwei gegensätzliche Muskelaktionen zu verbinden.

A. Geschmeidigkeitsübungen.

Man möge zuerst diese Übungen mit einer gehaltenen Oktave durchüben: auf *Eins* Senken des Handgelenkes, auf *Zwei* Heben:

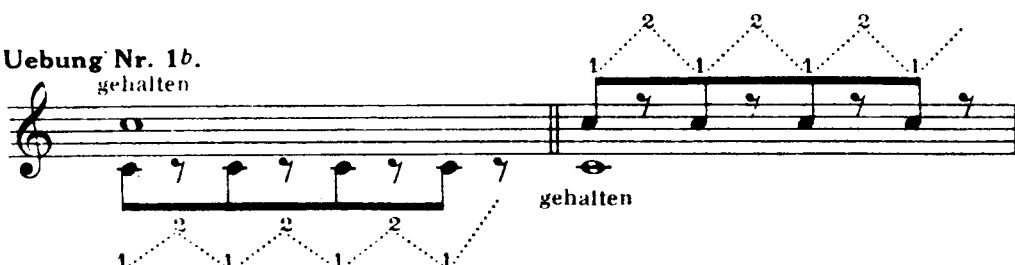
Uebung Nr. 1a.



Zwanzigmal zu wiederholen bei zunehmender Geschwindigkeit der Bewegungen und ohne Verkleinern der Spielweite:

Nachher Arbeiten nur mit einer gehaltenen Note der Oktave und Zusammenfallenlassen der Tonrepetitionen der andern Note mit der Handgelenksenkung.

Uebung Nr. 1b.



Handgelenkes immer lockerer zu gestalten um schliesslich eine vollkommen abgerundete Bewegung zu erzielen.



die Intervalle zwischen den einzelnen Oktaven sind bis zur kleinen Sexte zu erweitern.

Uebung Nr. 2d. (Repetierende Oktaven.)

Die Auf- und Niederbewegungen, die ein lockeres Handgelenk erzielen, eignen sich ganz besonders gut zur Ausführung langandauernd repetierender Oktaven. Sie gestatten eine minimale Ermüdung, im Gegensatz

zur Spielweise gewisser Pianisten, die bei Vertikalanschlag oder Anschlag durch übersteigerte Muskelkontraktion sehr rasch zu Erschöpfungszuständen führt.

Man arbeite zuerst nach der rythmischen Formel von Uebung 2c.



Man möge sich zuerst sehr an den Niederdruck und das sich Lösen des Fingers von der Taste gewöhnen. Sodann wiederhole man 20 mal jede der nachfolgenden Uebungen, eine täglich und auf verschiedenen Stufen.



Uebung Nr. 2e. (Chromatische Oktavfolgen. Gleiten in Ober- und Unterstimme.)



Der gleiche Fingersatz umgekehrt gilt für die linke Hand, die Gleitungen erfolgen auf den gleichen Stufen.

Seitliches Versetzen des Handgelenkes.

Uebung Nr. 3a. (Gebrochene Oktavfolgen.)

Die Mechanik dieser Versetzung wird besonders

betont und dadurch verständlicher durch das vorhergehende Studium folgender Uebungen in gebrochenen Oktaven.



(Dieselbe Uebung umgekehrt beginnen!)



dieselbe Uebung umgekehrt



(Im allgemeinen möge man die beiden obigen Varianten bei allen in diesem Kapitel vereinigten Oktavenübungen anwenden. Ihre Wirksamkeit wird sich besonders beim Studium der Uebungen mit erweiterten, unverbundenen Intervallen fühlbar machen.)

Uebung Nr. 3b. (Beugebewegungen.)

Der Schwung des Handgelenkes im Uebergang von

der Hebung zur Senkung, oder umgekehrt, soll sich aus einer geschmeidigen, sehr klaren und nicht zögernden Bewegung ergeben.

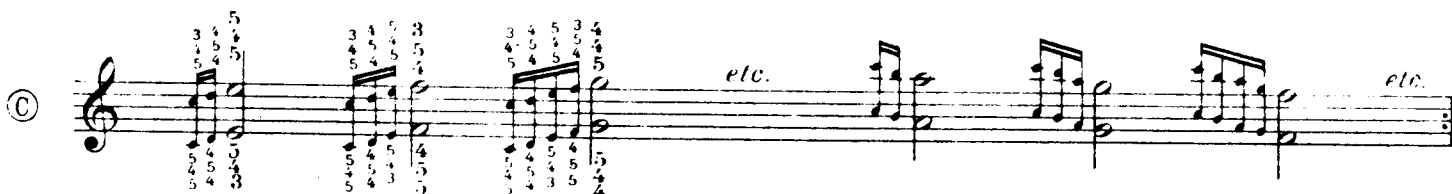


Die Finger bleiben im engstem Kontakt mit der Klaviatur. Sie sollen sozusagen die Tasten immer streifen, selbst bei erweiterten Intervallfolgen.

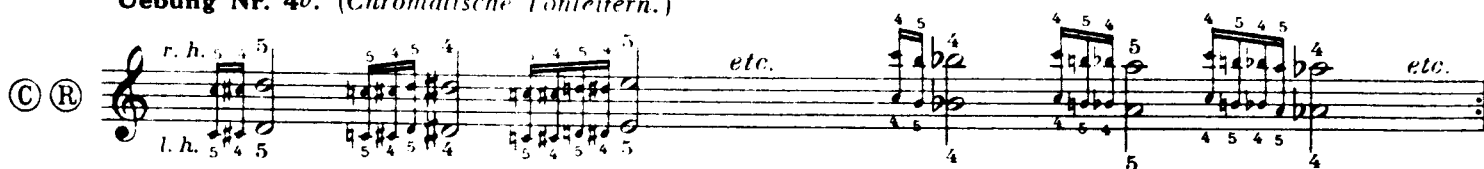
Nachdem die theoretischen Prinzipien lockerer, natürlicher Handbewegungen (1) durch Uebungen

(1) Wir haben bei dieser Fixierung der Theorie des Oktavenspiels in weitem Masse den Kommentar unserer Studienausgabe der Chopinetüden - Etüde op. 25 Nr. 10 - benutzt.

(denen man mindestens ebenso viel Aufmerksamkeit schenken möge wie den in früheren Kapiteln studierten) festgelegt sind, möge man an die praktischen Uebungen für gebundenes Oktavenspiel herantreten. Man studiere zuerst Tonleitern und Arpeggien nach den in früheren Kapiteln gegebenen Uebungen.

Uebung Nr. 4a. (Tonleitern.)

sodann die Tonleitern mit sämtlichen Fingersätzen in sämtlichen Dur- und Molltonarten im Umfang von 3 Oktaven abwechselnd gebunden und ungebunden, ferner auch in Gegenbewegung.

Uebung Nr. 4b. (Chromatische Tonleitern.)

Man arbeite die chromatische Tonleiter indem man jeden Tag auf einer andern Stufe beginne, ebenso auf Gegenbewegung.

Uebung Nr. 4c. (Arpeggien.)

The musical notation for the right and left hands of the piece "The Merry-Go-Round" is shown below. The right hand (r.h.) is in treble clef and the left hand (l.h.) is in bass clef. Both hands are in 2/4 time. The right hand starts with a C major triad (C4, E4, G4) and a D major triad (D4, F#4, A4). The left hand starts with a C major triad (C3, E3, G3) and a D major triad (D3, F#3, A3). The piece is in 2/4 time and features a simple melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The notation includes fingerings (1-5) and dynamic markings (f, mf, etc.).

Ebenso die gewöhnlichen Arpeggien (vollkommene Dreiklänge, Septimen- und Nonenakkorde) mit den

Varianten der rhythmischen Tabelle, die übrigens bei allen Uebungen dieses Studiums anzuwenden ist.

Uebung Nr. 5.

Wir geben nachfolgend einige übliche Beispiele von Oktavenpassagen, eine Art Grundstock pianistischer Rhetorik. Durch Anwendung rythmischer Varianten

und der Transpositionen der Tabelle, durch Erweiterung des Umfanges, Anwendung von legato und staccato kann man diese Uebungen ins Unendliche erweitern und durch dieses Studium aufs Beste viele Repertoirestücke vorbereiten.

A. Oktavenpassagen in Parallelbewegung beider Hände.

[illegible]

Abwechselnd legato und staccato und mit verschiedenen Fingersätzen zu üben.

B. Oktavenpassagen in Gegenbewegung beider Hände

© ®

REPERTOIRE

Es ist unmöglich, unter dieser Rubrik alle klassischen Werke anzuführen, deren musikalischer Wert sich mit technischem Interesse verbindet und als deren Ergänzung oder Vorbereitung die Uebungen dieser Sammlung gedacht sind. Wir haben nur diejenigen Kompositionen erwähnt, deren Kenntnis für jeden ernsthaften Klavierspieler unerlässlich ist.

Wir überlassen es der Einsicht des Lehrers, dieses Repertoire, den individuellen Bedürfnissen seiner Schüler entsprechend, zu erweitern. Neben der Klassik eröffnet ihm auch die zeitgenössische Klavierliteratur weite Horizonte. Wir halten es nicht für nötig, ihn für seinen Lehrplan auf die Spezialwerke von Clementi, Czerny, Cramer, Kessler u.a. aufmerksam zu machen, ohne welche eine ernsthafte pianistische Ausbildung undenkbar ist.

Der Schwierigkeitsgrad jedes Stückes ist in den Kolonnen, die jede wiederum den einzelnen Kapiteln dieses Werkes entspricht, durch folgende Bezeichnungen näher bestimmt:

M, mittel; ZS, ziemlich schwer; S, schwer; SS, sehr schwer.

Man möge aber bei der Aufstellung dieser Schwierigkeits-

grade nicht vergessen dass, sobald es sich um eine vollkommene Wiedergabe eines Musikwerkes handelt, nicht "die Menge der zu spielenden Noten" die eigentliche Schwierigkeit darstellt, und dass, unserer Meinung nach, die Wiedergabe eines Andante von Mozart oder einer Bach'schen Fuge grössere Gewähr für eine vollendete Virtuosität bietet als die Interpretation einer Rhapsodie von Liszt.

Wir wiederholen den Inhalt der einzelnen 5 Kapitel dieses Werkes:

1. Kapitel: Gleichmässigkeit, Unabhängigkeit und Beweglichkeit der Finger.
2. Kapitel: Daumenuntersatz (Tonleitern, Arpeggien).
3. Kapitel: Doppelgriffe und polyphones Spiel.
4. Kapitel: Spannungen.
5. Kapitel: Handgelenktechnik, Akkordspiel.

Wenn ein Werk infolge seiner besonderen technischen Struktur mehreren Kapiteln angehört, wurde die Bezeichnung des Schwierigkeitsgrades unter jenen Kapiteln vermerkt, die am meisten Bezug zu den erwähnten technischen Eigentümlichkeiten haben.

I. - Die Clavecinisten

ITALIENISCHE SCHULE

G. FRESCOBALDI 1583-1644?

- La Frescobalda (audrucksvolles polyphones Spiel). m m
Partita sopra l'Aria della Romanesca (Variationen) m ZS
Partita sopra "La Monica" (idem). m ZS
Toccata g-moll (Gleichmässigkeit, polyphones Spiel). s ZS

B. PASQUINI 1637-1710.

- Toccata sul canto del Cuculo (Gleichmässigkeit, Leichtigkeit). s

A. SCARLATTI 1659-1725

- Toccata g-moll (Gleichmässigkeit, polyphones Spiel). ZS m
Toccata a-moll s s

DOM. SCARLATTI 1685-1757?

Den besten technischen Studien gleichzustellen, aber von einem musikalischen Leben erfüllt, dessen jene nur allzu oft entbehren, bieten die Klavierstücke von Scarlatti eine ausserordentliche Reichhaltigkeit spieltechnischer Probleme. Wir können nicht genug ernsthaft Studierende aufmuntern, denselben ein aufmerksames Studium zu widmen, was auf Klarheit, Präzision und Leichtigkeit des Spiels von grossem Einfluss sein wird. Die hier angewandte Nummerierung ist diejenige der Edition Longo, Ricordi.

	Kapitel				
	1	2	3	4	5
Nr. 20, 103	m			m	
Nr. 22, 81, 95, 100, 136.	m	m			
Nr. 29, 35	ZS	ZS		m	
Nr. 32, 102, 115, 127, 149.	ZS	ZS			
Nr. 37.	ZS	ZS	m		
Nr. 43, 104, 139, 175, 200.					ZS
Nr. 50, 155, 188	ZS				
Nr. 55, 125.				m	
Nr. 65, 70.	m	m		m	
Nr. 98, 131, 140, 189, 209.	m				
Nr. 107, 210, 215, 249.			ZS	ZS	
Nr. 109			ZS	ZS	
Nr. 157, 241	ZS			ZS	
Nr. 158					ZS
Nr. 160, 221			ZS		
Nr. 172.	ZS	ZS			ZS
Nr. 195	ZS	ZS	ZS		ZS

Nr. 232

Nr. 262

Nr. 263

PARADIES 1710-1792

Sonate D-Dur (Gleichmässigkeit, Ueberkreuzen der Hände)

FRANZÖSISCHE SCHULE

CHAMBONNIERES 1600-1670

- La Verdinguette, gigue (Rythmus, Ornamente, Ausgabe Grovlez, Chester). m
Allemande "La Loureuse" Nr. 11 (Verzierungen, (Ausgabe Brunold-Senart). m
Pavane "L'entretien des Dieux" Nr. 24 (Polyphonie, Verzierungen, Ausg. Brunold-Senart). m m
Le Moutier, allemande (Gleichmässigkeit beider Hände). m m

D'ANGLEBERT 1628-1691

Variations sur Les Folies d'Espagne (Gleichmässigkeit beider Hände). m

FR. COUPERIN 1668-1733

(Ausgabe Brahms oder Diemer-Durand)

1. Suite: La Milordine (Gleichmässigkeit). ZS
L'Enchanteresse (Doppelgriffe, Handgelenk). m
2. Suite: La Florentine (Gleichmässigkeit). m
La Diligente (Gleichmässigkeit). ZS m
Les Papillons (Gleichmässigkeit). ZS
3. Suite: Les Matelotes provençales (Gleichmässigkeit). m
La Lutine (Gleichmässigkeit). ZS
4. Suite: La Pateline (gebrochene Doppelgriffe). ZS m
Le Réveil-Matin (Tremolo, Gleichmässigkeit). m m
5. Suite: La Tendre Fanchon (polyphones Spiel, Spannungen). ZS m
La Bandoline (Gleichmässigkeit). ZS
6. Suite: Les Barricades mystérieuses (gebundenes Spiel, gebrochene Doppelgriffe). m m
Le Moucheron (Gleichmässigkeit, leichter Anschlag). ZS
9. Suite: Les Charmes (polyphones Spiel, Doppelgriffe, Arpeggien). m m

	Kapitel				
	1	2	3	4	5
Le Bavolet flottant (Gleichmässigkeit der linken Hand)	zs				
10. Suite : La Triomphante (1. Teil) (Brio, Klarheit)	m	zs		m	
Les Bagatelles (Gleichmässigkeit beider Hände)	zs				
11. Suite : L'Étincelante ou La Bontemps (Gleichmässigkeit)	zs				
La Zénobie (Gleichmässigkeit)	zs		m		
Les Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise (Gleichmässigkeit, farbiger Anschlag)	zs	m			m
12. Suite : L'Atalante (Gleichmässigkeit beider Hände)	zs	m			
13. Suite : Les Rozeaux (Gleichmässigkeit der linken Hand)	zs				
Les Folies françaises ou Les Dominos (Variationen)	zs	m			
14. Suite : Le Rossignol en amour (Verzierungen, Triller)	zs				
La Linotte effarouchée (Gleichmässigkeit beider Hände)	zs	m			
Le Rossignol vainqueur (Gleichmässigkeit)	m				
Le Carillon de Cythère (Gleichmässigkeit, Verzierungen)	zs				
17. Suite : La Superbe ou La Forqueray (Gleichmässigkeit)	zs	zs			
Les Petits Moulins à vent (Gleichmässigkeit)	zs	m			
Les Timbres (Gleichmässigkeit)	m	zs			
Les Petites Crémieres de Bagnolet (Gleichmässigkeit beider Hände)	zs				
18. Suite : Le Turbulent (Gleichmässigkeit)	zs	zs			
Le Tic-toc-choc ou les Maillotins (Kreuzungen)	zs			zs	
20. Suite : Les Cherubins (Gleichmässigkeit beider Hände)	zs	m			
21. Suite : La Couperin (Gleichmässigkeit, polyphones Spiel)	zs		s	zs	
La Petite Pince-sans-rire (polyphones Spiel)			zs	zs	
22. Suite : La Trophée (Handgelenk)				zs	
Le Point du jour (Gleichmässigkeit)	zs	m			
L'Anguille (Gleichmässigkeit, Handgelenk)	zs				
Les Tours de passe-passe (gleichmässiges Handgelenk)	m				
23. Suite : Les Tricoteuses (gleichmässiges Fingerstaccato)	zs	m		zs	
24. Suite : Les Vieux Seigneurs (langsames figürliches Spiel)	m			m	
Les Jeunes Seigneurs (rasches figürliches Spiel)	zs				
Les Brimborions (Gleichmässigkeit beider Hände)	m	m			
27. Suite : Saillie (gleichmässiges polyphones Spiel)	zs		m		
DANDRIEU 1684-1740					
Les Doux Propos (Gleichmässigkeit, Verzierungen)	m				
Les Cascades (Gleichmässigkeit; Ausgabe Grovlez-Chester)	m				
Les Tourbillons (Gleichmässigkeit, leichtes Handgelenk, 1. Hand)	m				
La Coquette (Gleichmässigkeit)	m				
La Musète (gleichmässige Verzierungen; Ausgabe Brunsold-Senart)	m			m	
J.-PH. RAMEAU 1683-1764 (Ausgabe Saint-Saëns-Durand)					
Le Rappel des Oiseaux (Gleichmässigkeit)	zs				
Rigaudon, Musette et Tambourin (E-Dur) (Gleichmässigkeit)	m				
Les Niais de Sologne (Gleichmässigkeit)	m				
La Joyeuse (Gleichmässigkeit beider Hände)	m				
Les Tourbillons (Gleichmässigkeit beider Hände)	m	m		m	
Les Trois Mains (Gleichmässigkeit, Kreuzungen)	zs	zs		zs	
Gavotte variée (Gleichmässigkeit, polyphones Spiel, Handgelenk, Spannungen)	zs		zs	m	zs
Les Tricoteuses (Gleichmässigkeit, Handgelenk)	m				m
La Poule (Präzision, Handgelenk)					m
L'Égyptienne (Gleichmässigkeit)	m				
DAQUIN 1694-1772 Edition Senart					
Le Coucou (Gleichmässigkeit)	m				
L'Hirondelle (Gleichmässigkeit)	m				
La Favorite (Gleichmässigkeit)	m				
Les Vents en courroux (Gleichmässigkeit, Kreuzungen)	m			m	
ENGLISCHE SCHULE					
W. BYRD 1543-1623					
The Carman's Whistle (Variationen, polyphoner Styl)				m	
The Bells (Gleichmässigkeit, polyphones Spiel)			m	m	
The Woods so wilde (polyphoner Styl)	m			m	

	Kapitel				
	1	2	3	4	5
John come kiss me now (Gleichmässigkeit, polyphones Spiel)		m	zs		
PETER PHILIPS, ungefähr 1560 - bis nach 1633					
Die Nachtigall (Orl. di Lasso) (Gleichmässigkeit, polyphoner Styl)	m	m	m		
Gagliarda (varierte Couplets, polyphoner Styl)	m		m		
G. FARNABY 1560?-1600?					
The Kings Hunt (Gleichmässigkeit)	zs	zs			
Spagnoletta (Variationen, Gleichmässigkeit, repetierende Noten)	m	m			
Daphne (Variationen, Gleichmässigkeit, polyphones Spiel)		zs	zs		
Rosalis (Variationen, Gleichmässigkeit)		m			
Woody-Cock (Variationen, Gleichmässigkeit, polyphones Spiel)	zs	zs			
JOHN BULL 1563-1628					
The Quadran Pavan (polyphoner Styl, rythmische Schwierigkeiten, Gleichmässigkeit beider Hände)		m	zs		
Variations of the Quadran Pavan (Gleichmässigkeit beider Hände)		m	zs		
Galiard of the Quadran Pavan (Doppelgriffe, Gleichmässigkeit)	zs		zs		
(Man wird mit Interesse diese Komposition mit der von Byrd, über dasselbe Thema vergleichen)					
The Kings Hunt (Imitierender Styl, Gleichmässigkeit)	zs	zs	zs		
ORLANDO GIBBONS 1583-1625					
The Woods so wilde (Variationen, Gleichmässigkeit, polyphoner Styl)	m	m	m		
DEUTSCHE SCHULE					
FROBERGER?-1667					
Toccata A-moll (Gleichmässigkeit, polyphones Spiel)	zs	zs	zs		
J. KUHNAU 1660-1722					
Suite Nr. 6 A-Dur (Gleichmässigkeit)		m	m		
Zweite Sonate D-Dur (frische Klavierfrüchte)	zs		zs		
Biblische Sonaten: Nr. 1 Kampf zwischen David und Goliath	m	m	zs		zs
Biblische Sonaten: Nr. 2, Sauls Heilung (verschiedene Technik, Programmusik)	zs		m		
F. X. MURSCHHAUSER 1663-1738					
Aria pastoralis variata (Gleichmässigkeit)		m	m		
TELEMANN 1681-1767					
1. Fantasie D-Dur (Gleichmässigkeit)		m			
J.-S. BACH 1685-1750 (Edition Steingraber)					
(Im allgemeinen empfehlen wir die Edition Steingraber, die sehr sorgfältig revidiert ist. Es liegt uns daran, in Erinnerung zu bringen, dass nur technische Erwägungen die Auswahl der in diesem Repertoire erwähnten Werke bestimmten. Das unvergleichliche Werk Bachs, wahrhaftes Brevier jedes Pianistenmusikers, ist, von rein musikalischen Gesichtspunkten betrachtet, erhaben über jede Auswahl. Aber es handelt sich ja ausschliesslich um die technische Ausbildung.)					
15 zweistimmige Inventionen (Gleichmässiges, fließendes und ausdrucksvolles Spiel; zu empfehlen die analytischen Ausgaben von Blanche Selva oder G. Spork)		zs	m		
15 Sinfonien oder dreistimmige Inventionen (Gleichmässigkeit, polyphones Spiel, analytische Ausgaben von Blanche Selva oder G. Spork)		zs	zs	s	
1. Partita B-Dur (Gleichmässigkeit, leichtes Handgelenk, Ueberkreuzen)		zs	zs		zs
Allemande und Capriccio aus der zweiten Partita (Gleichmässigkeit, geschmeidiges Handgelenk)		zs	zs		
Courante aus der 5. Partita (Gleichmässigkeit beider Hände)		s	zs	zs	
Italienisches Konzert (Gleichmässigkeit, Klarheit)		zs	zs		
Chromatische Phantasie und Fuge (Allgemeine Technik)		s	s	s	zs
Gigue aus der 5. französischen Suite (Klarheit der Artikulation, Gleichmässigkeit)		s	zs	zs	

Es wird deshalb schwierig, von Beethoven an die Werke, die wir hier anführen, einer bestimmten Kategorie in einem Studienprogramm zuzuteilen, das auf einer Spezialisierung der technischen Schwierigkeiten aufgebaut ist.

Wir führen manchmal nur einige ganz besonders charakteristische Teile dieser Werke an, um ihre Zugehörigkeit zu dem einem oder anderen Kapitel darzustellen. Daraus soll nicht folgen, dass die anderen Partien desselben Werkes nicht gleiches Interesse verdienen, noch dass sie nicht ebensogut ähnliches Studienobjekt sein könnten. Wir überlassen dem Scharfblick des Lehrers die Ergänzung dessen, was an unserer Arbeit notgedrungenerweise durch Erwägungen ausschliesslich technischer Natur Fragment ist.

L. VAN BEETHOVEN 1770-1827

	Kapitel				
	1	2	3	4	5
Sonate op. 2 Nr. 1 Finale.	zs	zs	m	zs	zs
— op. 2 Nr. 2 Allegro vivace und Rondo	zs	s	zs	zs	s
— op. 2 Nr. 3 ganz	m	zs		zs	s
— op. 7 Rondo	zs	m		zs	zs
— op. 10 Nr. 1 Finale.	zs	zs	m	m	zs
— op. 10 Nr. 2 Allegro und Presto	zs	zs	zs	zs	s
— op. 10 Nr. 3 Presto, Largo	zs	zs	zs	zs	zs
— op. 13 (Pathétique), ganz	zs	m	s	zs	zs
— op. 14 Nr. 1 Rondo	zs	zs			
— op. 14 Nr. 2 Scherzo	zs	m			s
— op. 22 Allegro con brio	s	s	zs	zs	m
— op. 26 ganz, besonders Finale	s	s	s	zs	zs
— op. 27 Nr. 1 Quasi Fantasia	zs	s	zs	zs	s
— op. 27 Nr. 2	s	s	s	zs	
— op. 28 ganz	zs	s	s	zs	s
— op. 31 Nr. 1 Allegro vivace	s	zs		zs	
— op. 31 Nr. 2 ganz	s	s		s	
— op. 31 Nr. 3 Scherzo und Presto con fuoco	zs			s	
— op. 53 ganz	s	s	s	s	
— op. 54 ganz	s	s	s	s	
— op. 57 Appassionata	s	ss	s	s	ss
— op. 78	s	ss	s	s	ss
— op. 81	s	ss	s	s	ss
— op. 101	ss	ss	ss	ss	
— op. 106 (gesamte Technik)	ss	ss	ss	ss	ss
— op. 109	s	s	s	ss	s
— op. 110	ss	ss	s	ss	s
— op. 111	ss	ss	ss	ss	ss

(Wir empfehlen für das Studium der Sonaten die Ausgabe von A. Casella).

Rondo op. 51 Nr. 2.	s	s			
Andante F-Dur.	zs		s		s
15 Variationen mit Fuge op. 35.	s	s	ss		s
33 Variationen über ein Thema von Diabelli (gesamte virtuose Technik)	ss	ss	ss	ss	ss
32 Variationen c-moll	s	ss	s	s	s

J. N. HUMMEL 1778-1837

Sonate Es op. 13	s	s	zs		
— fis-moll op. 81	s	s	s	zs	s

K. M. VON WEBER 1786-1826

Sonate op. 24 C-Dur:					
Allegro (Bravour, Brio, Handgelenktechnik).	s	s	ss	ss	
Scherzo (Leichtigkeit, Terzen, geschmeidiges Handgelenk, Spannungen)	s	s	s	ss	s
Rondo, Perpetuum mobile (Gleichmässigkeit, Leichtigkeit)	s	s	s	s	s
Sonate op. 39 As-Dur (gesamte Technik)	s	s	s	ss	s
Sonate op. 49 d-moll (gesamte Technik, besonders das Finale)	s	ss	ss	s	ss
Momento capriccioso op. 12 (Doppelgriffe mit Handgelenk)	s	ss		ss	
Polonaise op. 21 (Glanz, rythmische Präzision)	s	zs	s	s	s
Rondo brillant op. 62 (elegante Virtuosität, Gleichmässigkeit, geschmeidiges Handgelenk)	s	s		s	
Aufforderung zum Tanz (Brio, Poesie, lebendige Ausführung)	s	s		s	s

F. SCHUBERT 1797-1828

Sonate op. 42, Andante	s	ss	s	s	s
— Rondo (Gleichmässigkeit, geschmeidiges Handgelenk)	s	s		s	
— op. 53, Allegro (Gleichmässigkeit beider Hände)	s	s		zs	zs
— op. 122 Allegro moderato (Finale) (Spannungen, polyphones Spiel)	s		s	ss	

Kapitel

1 2 3 4 5

Sonate op. 143 Allegro vivace (Gleichmässigkeit beider Hände, Leichtigkeit)	ss	s			s
— A-Dur (ohne Opuszahl) Scherzo (Handgelenk, Kreuzungen)			s		ss
Wandererphantasie op. 15 (gesamte Technik)	s	ss	ss	s	ss
Menuett aus op. 18 (Handgelenk, zweistimmiges Spiel)	s	s	s	s	s
Impromptu op. 90 Nr. 2 (Gleichmässigkeit)	s	s	s	s	
— Nr. 4 (Fingeraustausch, Leichtigkeit, Akkorde)	s	s	s		
— op. 142 Nr. 3 Variationen	s	ss	s		
— Nr. 4 (Handgelenk, Schnelligkeit)	s	s			s

K. CZERNY 1791-1857

Fugen	s	s	ss	ss	
Etudensonate	s	s	ss	s	s
Toccata C-Dur op. 92	s		ss		

F. MENDELSSOHN 1809-1847

Lieder ohne Worte:					
Op. 19, Nr. 3 Jagdlied (rythmische Bestimmtheit, Handgelenk, Gleichmässigkeit)		s	zs		s
Op. 30, Nr. 2 (Unabhängigkeit der Finger bei Doppelgriffen)			s		s
Op. 30, Nr. 4 (repetierende Noten, geschmeidiges Handgelenk)	zs		zs	s	
Op. 30, Nr. 5 (Gleichmässigkeit der linken Hand)	s	zs			
Op. 38, Nr. 3 (Spannungen, Verteilen der Begleitfigur auf beide Hände)	zs	s	zs		ss
Op. 38, Nr. 6 Duett (unabhängiges Expressivo der Finger)	zs	s			
Op. 53 Nr. 3 (Gleichmässigkeit bei Spannungen)	zs		zs		
— Nr. 4 (Spannungen, ausdrucksvolles Spiel)			s		
— Nr. 6 (alternierendes Spiel, Handgelenkakkorde)	zs	zs	s		
Op. 62 Nr. 1 (gebundenes und ausdrucksvolles Spiel, Gleichmässigkeit der Begleitung)	zs		zs	zs	ss
— Nr. 6 Frühlingslied (Gleichmässigkeit, Geschmeidigkeit)		s	zs	zs	ss
Op. 67 Nr. 2 (Unabhängigkeit in der Artikulation)		zs	s	zs	ss
— Nr. 4 Spinnerlied (Gleichmässigkeit, Leichtigkeit)	s	s		zs	ss
Op. 85 Nr. 6 (Unabhängigkeit der Finger)		s	s	s	zs
Op. 102 Nr. 3 (Geschmeidigkeit Handgelenk, Präzision des Anschlags)	zs		zs		s
Capriccio fis-moll op. 5 (Gleichmässigkeit, Leichtigkeit, Geläufigkeit)	s	s	s		zs
Charakterstücke op. 7:					
Nr. 1 (polyphoner Styl)			zs	s	
Nr. 2 (Gleichmässigkeit beider Hände)	s	s			
Nr. 3 (fugierter Styl, Präzision, Unabhängigkeit der Finger)	s	s	s	s	
Nr. 4 (Gleichmässigkeit, fließendes Spiel)	s	s		zs	
Nr. 7 (leichtes Handgelenk, alternierendes Spiel)	s	zs			ss
Rondo capriccioso (Leichtigkeit, Lebhaftigkeit)	s	s			s
Caprice op. 16 Nr. 2 Scherzo (leichtes Handgelenk, Gleichmässigkeit)	s	s			s
Presto aus der Fantasie op. 28 (Gleichmässigkeit, Geläufigkeit)	s	s			zs
Präludien und Fugen op. 35:					
Nr. 1 Präludium (alternierendes Spiel, Arpeggien)		s	zs	s	
Nr. 2 Fuge (verzerrter polyphoner Styl)		s	s	zs	s
Nr. 3 Präludium (leichtes Staccato)			s		
Nr. 6 Präludium (Akkordtechnik)			s	zs	s
Variations sérieuses op. 54 (verschiedene Technik)	s	s	zs	s	s
3 Präludien und 3 Etüden op. 104 (verschiedene Schwierigkeiten)	s	s	s	s	s
Scherzo aus der Sonate op. 106 (leichtes Staccato)	s	s			s
Perpetuum mobile op. 119 (Gleichmässigkeit, Geläufigkeit)	s	s			

FR. CHOPIN 1810-1849

Das Gesamtwerk Chopins wäre ein Studium wert, denn keiner wie er hat es verstanden, in musikalischen Geiste die Möglichkeiten des Instrumentes zu verwenden.

Der enge Rahmen, den wir zu unserem Bedauern uns auferlegen müssen, zwingt uns, nur diejenigen Werke zu erwähnen, die sich für die technische Entwicklung des Schülers am geeignetsten erweisen.

Etüden op. 10:

Nr. 1 (Fingerkraft, Spannungen)	ss		ss		
Nr. 2 (Unabhängigkeit und Gleichmässigkeit der schwächeren Finger)	ss	ss	s		
Nr. 3 (polyphones Spiel, Spannungen)		s	ss	s	
Nr. 4 (Gleichmässigkeit der Finger Geläufigkeit)	s	s	ss	s	
Nr. 5 (Schwarze Tasten, Klarheit und Beschwingtheit)	ss	ss	s	s	
Nr. 6 (ausdrucksvolles polyphones Spiel)		s	s	s	

	Kapitel				
	1	2	3	4	5
Nr. 7 (Beweglichkeit und Gewandtheit der Finger bei Doppelgriffen)	s	ss	z	s	
Nr. 8 (leichter und gleichmässiger Daumenuntersatz)	s	ss		s	
Nr. 9 (Spannungen in der linken Hand, ausdrucksvolle Gestaltung der rechten Hand)			s	s	
Nr. 10 (geschmeidige Hand und Handgelenk, Spannungen)			s	ss	ss
Nr. 11 (Akkorde, Arpeggien, Spannungen, geschmeidiges Handgelenk)			s	ss	ss
Nr. 12 (Kraft und Beschwingtheit der linken Hand, Akkordtechnik rechte Hand)	ss	ss		s	s
Etüden op. 25:					
Nr. 1 (Gleichmässigkeit, Leichtigkeit, Spannungen)	s	ss		s	s
Nr. 2 (Gleichmässigkeit, leichte Beweglichkeit der Finger der rechten Hand)	ss	ss			
Nr. 3 (Klarheit und Unabhängigkeit der Finger, geschmeidiges Handgelenk)	s		s	s	ss
Nr. 4 (Akkordtechnik, geschmeidiges Handgelenk)			s	s	ss
Nr. 5 (Daumenuntersatz, Spannung, Handgelenk)			s	s	ss
Nr. 6 (Terzen, Unabhängigkeit, Gleichmässigkeit der Finger)	s	ss	ss		s
Nr. 7 (gebundenes, ausdrucksvolles Spiel, polyphone Technik)		s	s	s	
Nr. 8 (Sexten, Gleichmässigkeit, Spannungen)	ss		ss	ss	s
Nr. 9 (Handgelenkoktaven, Leichtigkeit, Präzision)			ss	s	ss
Nr. 10 (gebundene Oktaven, ausdauerndes (Handgelenk))			ss	s	ss
Nr. 11 (Kraft und Behendigkeit, Spannungen)	ss	ss		ss	s
Nr. 12 (Lagenwechsel der Hand, Sprungtechnik, Ausdauer)		ss		s	ss
Balladen:					
Nr. 1 op. 23 g-moll (gesamte Technik)	s	s	s	ss	ss
Nr. 2 op. 38 F-Dur (Doppelgriffe, Handgelenk)			ss	ss	ss
Nr. 3 op. 47 As-Dur (gesamte Technik)	s	s	s	ss	ss
Nr. 4 op. 52 f-moll (polyphones Spiel, Doppelgriffe)	s	s	ss	ss	ss
Impromptus:					
Op. 29 (Gleichmässigkeit beider Hände)	s	s		s	
Op. 36 (Gleichmässigkeit, Handgelenk linke Hand)	s	s		z	s
Op. 51 (Doppelgriffe, Gleichmässigkeit)	s	s	ss	s	
Fantaisie Impromptu cis-moll (Gleichmässigkeit, Geläufigkeit)	s	ss			
Scherzos:					
Op. 28 (Spannungen, Gleichmässigkeit)	s	s		ss	s
Op. 31 (gesamte Technik)	s	s	s	s	ss
Op. 39 (Handgelenk, gebrochene Formen)	s	s	s	s	ss
Op. 54 (leichtes Spiel, Handgelenk)	s	s	z	s	s
Fantaisie op. 49 (gesamte Technik)	s	ss	s	s	ss
Preludes op. 28:					
Nr. 1 (Spannungen, Unabhängigkeit der Artikulation)		s	s	s	z
Nr. 2 (Spannungen der linken Hand)				s	
Nr. 3 (Gleichmässigkeit, Leichtigkeit der linken Hand)	s	ss			
Nr. 5 (Sprünge, gleichmässiges Spiel)	ss	s		ss	
Nr. 8 (Unabhängigkeit und Ausdauer der Finger)	ss	ss		s	s
Nr. 12 (Festigkeit der Finger, geschmeidiges Handgelenk)	s	s	s	s	ss
Nr. 14 (Gleichmässigkeit beider Hände)	s	s			
Nr. 16 (Glanz, Geläufigkeit, Ausdauer der linken Hand, linkes Handgelenk)	ss	ss		ss	
Nr. 17 (Akkordtechnik, Spannungen)			s	s	s
Nr. 18 (ungestümes Spiel, Kraft und Behendigkeit beider Hände)	ss	ss			s
Nr. 19 (Leichtigkeit, andauernde Spannungen in beiden Händen)		ss		ss	s
Nr. 23 (Daumenuntersatz rechte Hand, Leichtigkeit, flüssiges Spiel)	ss	ss		s	s
Walzer:					
Op. 64 Nr. 1 (Gleichmässigkeit, Geläufigkeit, Leichtigkeit)	s	s			
Polonaisen:					
Op. 40 Nr. 1 (Akkordtechnik, Festigkeit, rythmische Bestimmtheit)			s	s	s
Op. 44 (idem)			s	s	s
Op. 53 (Akkord- und Handgelenktechnik, Oktaven der linken Hand)	s	s	s	ss	ss
Polonaise Fantaisie (polyphones Spiel, Akkordtechnik)			ss	s	ss
Nocturnes:					
Op. 25 Nr. 2 (Verzierungen, Spannungen rechte Hand)	ss	s		s	ss
Op. 37 Nr. 2 (ausdrucksvolle Doppelgriffe)	s		ss		
Op. 48 Nr. 1 (Oktaven- und Akkordtechnik)			ss	ss	
Op. 55 Nr. 2 (polyphones Spiel, Sprünge linke Hand)	s		s	s	
Sonaten:					
Op. 35, 1. Satz (Akkordtechnik, Spannungen)	s	ss	ss	ss	
Scherzo (geschmeidiges Handgelenk, Doppelgriffe und Akkorde)		s	ss	s	ss
Finale (gesamte Technik)	ss	ss			s

	Kapitel				
	1	2	3	4	5
Op. 58 1. Satz (Spannungen)		s	s	ss	s
— Scherzo (Geläufigkeit, Leichtigkeit)	ss	ss			
— Finale (gesamte Technik)	ss	s	s	ss	ss
Berceuse (Gleichmässigkeit, Flüssigkeit, Geschmeidigkeit)	ss	s	s	s	s
Barcarolle (polyphones Spiel, Doppelgriffe und Akkorde)	s	ss	ss	s	s
Tarentelle (Glanz, Lebhaftigkeit, Klarheit)	s	s	z	s	s
Allegro de concert (gesamte Technik)	ss	s	ss	ss	s
Etüden für die Schule Moscheles:					
Nr. 2 (Akkordtechnik)				s	s
Nr. 3 (polyphones Spiel, Präzision der Artikulation)	s		ss	s	s
(Die Ausgabe von Mikuli gilt als für die am meisten mit dem Originaltext übereinstimmende. Die Ausgaben von Peters und Breitkopf sind ebenfalls empfehlenswert. Für die Etüden, Préludes und Balladen gestatten wir uns auf die Edition de travail hinzuweisen, die unter unserm Namen bei Senart erschienen ist.)					
R. SCHUMANN 1810-1856					
(Ausgabe Breitkopf, rev. von Clara Schumann.)					
(Das unvergleichliche musikalische Interesse an allen Klavier werken von Schumann ist für den Interpreten nicht immer von technischem Aequivalent begleitet.					
Von einigen Ausnahmen abgesehen, ist seine Schreibweise vom polyphonen Styl abgeleitet und die Virtuosität hat nur wenig Möglichkeiten, sich zu entfalten. Dies, um die Begrenztheit unserer Auswahl zu erklären, die durch die speziellen Tendenzen dieses Repertoires bestimmt ist.)					
Abeggvariationen op. 1 (Unabhängigkeit der Finger)	s	ss	s	s	
Paganinietüden op. 3:					
Nr. 1 (Gleichmässigkeit, Klarheit, Fingerkraft)	s	ss			
Nr. 2 (Doppelgriffe, Handgelenk)	s		s	z	s
Nr. 4 (Doppelgriffe, Spannungen, Handgelenk)				s	ss
Nr. 6 (Unabhängigkeit der Finger, Festigkeit des Spiels)	s	ss	s	s	s
Intermezzo op. 4 Nr. 6 (Unabhängigkeit der Finger)	s	s		s	s
Impromptus op. 5 1. Fassung (Doppelgriffe, Akkordtechnik)	s		ss	ss	ss
Davidsbündlertänze op. 6:					
Nr. 6 (Unabhängigkeit der Finger der linken Hand)	ss		s	z	ss
Nr. 9 (Festigkeit der schwachen Finger, geschmeidiges Handgelenk)			s	s	ss
Nr. 12 (geschmeidiges Handgelenk)			s	s	ss
Toccata op. 7 (Doppelgriffstudie)	s		ss	ss	ss
Allegro op. 8 (polyphoner Styl, Sprungtechnik)	s	s	s	ss	s
Carnaval op. 9 (verschiedene Technik, speziell Akkorde und Handgelenk)	s	s	s	s	ss
Sechs Konzertetüden op. 10 (nach Paganini, besonders Akkorde, Handgelenk, Unabhängigkeit der Finger)	s	ss	s	s	ss
Phantasiestücke op. 12: Traumes Wirren (Gleichmässigkeit der Finger, geschmeidiges Handgelenk)	s			s	ss
Etudes symphoniques op. 13 (Akkord- und Handgelenktechnik)			ss	s	ss
Kreisleriana op. 16:					
Nr. 1 (Fingerkraft, Spannungen, geschmeidiges Handgelenk)	ss				s
Nr. 3 (Klarheit der Artikulation, geschmeidiges Handgelenk)	s			s	ss
Nr. 7 (Fingerkraft bei raschem Zeitmass)	ss	s		s	s
Nr. 8 (Unabhängigkeit der Finger, geschmeidiges Handgelenk)	s			s	ss
Fantaisie op. 17, 2. Teil (Akkordtechnik, Handgelenk)			s	s	ss
Humoreske op. 20 (verschiedene Technik)	ss	s	s	s	ss
Novellen op. 21:					
Nr. 2 (Fingerkraft, geschmeidiges Handgelenk, Klarheit der Artikulation)	ss		s	s	ss
Nr. 7 (Oktaven, Handgelenk)			s	s	s
Nr. 8 (verschiedene Technik)	s		s		ss
Sonate op. 22:					
1. Satz (Spannungen, Fingerkraft, Beschwingtheit)	ss	s		s	s
Rondo (geschmeidiges Handgelenk, Gleichmässigkeit der Finger)	s			s	ss
Nachtstück op. 23 Nr. 4 (Akkorde, Arpeggien, Spannungen)				s	z
Faschingsschwank aus Wien op. 26:					
Allegro (Fingerkraft, elastisches Handgelenk)	s			s	s
Intermezzo (Ueberkreuzen, Gleichmässigkeit, Elan)	s			s	s
Finale (Brillanz, Klarheit der Artikulation, Handgelenk)	s	s	z	s	s
Romanze op. 28 Nr. 1 (Auswechseln der Hände, Gleichmässigkeit, Festigkeit)	s	s			s
Romanze aus op. 32 (Gleichmässigkeit und Unabhängigkeit der Handgelenkbewegungen)				s	ss
Fughetten op. 126 Nr. 4 und 6 (Polyphonie)	s	ss	s		
Gesänge der Frühe op. 133 Nr. 4 (Verteilung auf beide Hände, Artikulation)	s	s		s	s

FR. LISZT 1811-1886

Alle über den Styl Schumanns gemachten Bemerkungen beziehen sich in umgekehrtem Sinne auf Liszt. Die schöpferische Virtuosität Liszt's offenbart sich so ausserordentlich reich in all seinen Werken, dass nur diese Ueberfülle an Material eine Auslese erschwert. Wir werden somit nur die bedeutendsten Werke erwähnen, auf die Lehrer vertrauend, dass sie, ihren persönlichen Neigungen folgend, von sich aus die willkürlichen Einschränkungen ergänzen mögen, zu denen wir uns gezwungen sehen.

Etudes d'exécution transcendante:

	Kapitel				
	1	2	3	4	5
Nr. 1 Preludio (Bravour, Fingerkraft, Spannungen)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 2 a-moll (geschmeidiges Handgelenk, alternierendes Spiel)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 3 Paysage (ausdrucksvolles Spiel in Doppelgriffen und Akkorden)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 4 Mazepa (Handgelenk, Akkorde, Doppelgriffe)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 5 Feux-follets (varierte Doppelgriffe, geschmeidiges Handgelenk)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 6 Vision (Ueberekreuzen der Hände, Arpeggien, Akkorde, Spannungen)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 7 Eroica (Oktaven, Arpeggien, Spannungen)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 8 Wilde Jagd (Akkorde, Handgelenk, Spannungen)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 9 Ricordanza (Verzierungen, Arpeggien)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 10 f-moll (geschmeidiges Handgelenk, Oktaven)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 11 Harmonies du soir (Akkorde, Arpeggien)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 12 Chasse-neige (Tremolo, Spannungen, Handgelenk)	ss	ss	ss	ss	ss
Paganini-Etuden:					
Nr. 1 (Tonleitern, Arpeggien, Tremolos, Spannungen)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 2 (alternierendes Spiel, Ueberekreuzen der Hände, Oktaven, Handgelenk)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 3 La Campanella (Handgelenk, Sprünge, Gleichmässigkeit, Gewandtheit)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 4 (Ueberekreuzen der Hände, Leichtigkeit und geschmeidiges Handgelenk)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 5 (Doppelgriffe, abwechselnde Glissandi, rasches Versetzen der Hand)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 6 Variationen (verschiedene Technik, speziell Handgelenk)	ss	ss	ss	ss	ss
3 Konzertetuden:					
Nr. 2 La Leggerezza (Gleichmässigkeit, flissendes und rasches Spiel, Doppelgriffe)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 3 Il Sospiro (Ueberekreuzen der Hände, Arpeggien, Gleichmässigkeit)	ss	ss	ss	ss	ss
2 Konzertetuden:					
1. Waldesrauschen (gebrochene Akkorde, Gleichmässigkeit)	ss	ss	ss	ss	ss
2. Gnomensreigen (Leichtigkeit, Präzision, geschmeidiges Handgelenk)	ss	ss	ss	ss	ss
Ab Irato (Etüde zur Vervollkommenung)	ss	ss	ss	ss	ss
Ungarische Rhapsodien:					
Nr. 2 (verschiedene Technik, Bravour, Glanz)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 4 (Gleichmässigkeit, Beschwingtheit, abgestossene Oktaven)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 6 (Akkordtechnik, Handgelenk, Oktaven)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 8 (verschiedene Technik, Beschwingtheit, Bravour)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 9 (gesamte Technik)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 10 (Handgelenktechnik, Glissando)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 11 (verschiedene Technik, Finger und Handgelenk)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 12 (gesamte Technik)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 13 (verschiedene Technik, repetierende Noten und Handgelenk)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 14 (Gesamttechnik)	ss	ss	ss	ss	ss
Nr. 15 Rakoczy-Marsch (Bravour, Glanz, Akkordtechnik)	ss	ss	ss	ss	ss
Rhapsodie espagnole (Brio, Klarheit, Akkorde)	ss	ss	ss	ss	ss
Années de Pèlerinage:					
Suisse:					
Au bord d'une source (Gleichmässigkeit, geschmeidiges Handgelenk)	ss	ss	ss	ss	ss
Orage (Oktaventechnik)	ss	ss	ss	ss	ss

Ohne speziell auf die Werke der zeitgenössischen Komponisten einzutreten und das Schaffen der lebenden Autoren nicht berücksichtigend, möchten wir die Aufmerksamkeit der Lehrer auf die Werke von Ch. V. Alkan, Balakirew, Grieg, Fauré, St-Saëns, Debussy, Albeniz, Granados u.a. lenken. Sie verdienen es, in den Programmen der Pianisten berücksichtigt zu werden.

Ein Ratschlag noch nach so vielen. Die Erfahrung hat uns gelehrt, dass eines der besten Mittel, um den Fortschritt und das

Vallée d'Obermann (ausdauerndes Handgelenk, Spannung)

Italie:

Après une lecture de Dante (Akkord- und Oktaventechnik).

Les Jeux d'eau à la Villa d'Este (Gleichmässigkeit, Tremolos)

Tarantelle (Venezia e Napoli) (Handgelenktechnik, Fiorituren, Doppelgriffe)

Sonate h-moll (gesamte Technik)

Legenden:

Nr. 1. Vogelpredigt (Gleichmässigkeit, Leichtigkeit, Triller, Tremolo)

Nr. 2. St. Franziskus von Paul auf den Wogen schreitend (linke Hand und Akkordtechnik)

2. Polonaise (Bravour, Oktaven, Gleichmässigkeit, Doppelgriffe)

Mephisto-Walzer (Handgelenktechnik)

Harmonies poétiques et religieuses:

Bénédiction de Dieu dans la solitude (Doppelgriffe, Spannungen)

Pensées des morts (Akkordtechnik, ausdauerndes Handgelenk)

Berceuse (Verzierungen, Gleichmässigkeit, Leichtigkeit, Doppelgriffe)

Fantaisie und Fuge über B.A.C.H. (polyphone Technik, Oktaven)

Konzert-Solo (verschiedene Technik)

Scherzo und Marsch (Akkorde und Handgelenk)

Variationen über Weinen, Klagen, (polyphoner Styl)

Wir übergehen stillschweigend die unzähligen Transkriptionen und Paraphrasen, in welchen man immerhin nützliche Studienobjekte finden kann. Wir machen allerdings eine Ausnahme zu Gunsten der Don Juan-Fantaisie, welche ihrer transzendentalen Virtuosität die Vorzüge einer starken und kühnen Musikalität hinzufügt

J. BRAHMS 1833-1897

Variationen und Fuge über ein Thema von Händel (gesamte Technik, vorwiegend Akkorde und Doppelgriffe)

Variationen über ein Thema von Paganini (2 Hefte) (gesamte Technik, vorwiegend Doppelgriffe und Handgelenk)

Sonate op. 5 (Akkordtechnik, Spannungen und Handgelenk)

Variationen über ein Thema von Schumann (polyphones Spiel, Akkorde und Doppelgriffe)

Variationen über ein Originalthema op. 21 Nr. 1 (Akkorde, Spannungen)

Capriccio p. 76 Nr. 2 (Unabhängigkeit der Finger, präzises Fingerstaccato)

Rhapsodie op. 79 Nr. 2 (volles Spiel, Ueberekreuzen der Hände)

Intermezzo op. 117 Nr. 2 (gleichmässiges, ausdrucksvolles Spiel)

Ballade op. 118 Nr. 3 (Akkorde, Handgelenk)

Intermezzo op. 118 Nr. 6 (gleichmässiges Spiel der linken Hand, Oktaven)

Intermezzo op. 119 Nr. 3 (polyphones Spiel, geschmeidiges Handgelenk, Klarheit)

Studie nach Chopin (Gebundene Terzen und Sexten)

Rondo nach Weber (Perpetuum mobile für die linke Hand)

Presto nach Bach (2 Fassungen (Gleichmässigkeit beider Hände, Kraft, Unabhängigkeit der Finger)

Chaconne von Bach (für die linke Hand)

C. FRANCK 1822-1890

Prélude, Chorale et Fugue (polyphones Spiel, Gleichmässigkeit, Kreuzen der Hände)

Prélude, Air et Finale (polyphone Technik, Handgelenk)

Interesse des Schülers zu fördern, darin besteht, dass man im Le-
gang stets ein Werk studieren lässt, dessen Schwierigkeiten d.
durchschnittlichen Können des Schülers weit überlegen sind.

Man wird aber nicht eine vollkommene Ausführung die-
bewusst "zu schweren Werkes", dessen öfterer Wechsel
empfiehlt, fordern. Aber man wird auf einer in jeder Hinsicht
vollkommenen Ausführung jener Werke bestehen, die im Bere-
der Fähigkeiten des Schülers liegen.