

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Grosse theoretisch-praktische Klavierschule für den systematischen Unterricht

nach allen Richtungen des Klavierspiels vom ersten Anfang bis zur höchsten Ausbildung; vollständig in vier Theilen

Lebert, Sigmund

Stuttgart, 1872

Einleitung

[urn:nbn:de:bsz:31-325778](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-325778)

Einleitung.

§. 1.

Es ist wohl für Niemand eine Frage, dass der Musik unter den Dingen, welche bildend auf Geist und Herz einwirken, eine erste Stelle zukommt. Wenn wir nun hier unter Anderem auch von der grossen Bedeutung der Musik für Erziehung und Bildung sprechen, so sind wir keineswegs gemeint, eine weitläufige Erörterung über ihren Einfluss im Allgemeinen zu geben; das haben längst Bessere als wir gethan. Sie ist ja eine Kunst, und theilt daher mit ihren Schwestern das Erhebende und Veredelnde, das ihnen allen gemeinsam ist. Nur übt sie ihren Einfluss unter allen wohl auf die allgemeinste Weise, denn ihre Sprache klingt unmittelbar zum Herzen und trifft überall, wo sie ihre Goldkörner austreut, auf einen empfänglichen Boden. Es ist ihr auch im Allgemeinen diese Anerkennung überall faktisch zu Theil geworden, wo die Umstände erlauben, sich mit andern Dingen abzugeben, als welche die Noth des Lebens gebieterisch betreiben heisst. Alle Eltern, die es vermögen, lassen ihre Kinder Musik lernen, und das Klavier insbesondere hat eine Verbreitung gewonnen, dass es fast in keiner gebildeten Familie fehlt. Mit Recht; denn kein anderes Instrument trägt wie dieses die gesammte Tonmasse zu vollständiger Harmonie in sich, durch kein anderes Instrument lässt sich jede Art von musikalischer Composition, Symphonie, Oper, Oratorium u. s. w. so verständlich machen, und unsere grössten Meister haben auch vorzugsweise für dasselbe mit ihrer ganzen Kraft geschaffen und in ihren Klavierwerken, worin sich Geist und Form der grösseren gleichzeitigen Instrumentalcompositionen getreu abspiegeln, unsterbliche Muster der Schönheit niedergelegt. Richten wir nun aber unsern Blick darauf, wie die Musik, wie insbesondere das Klavierspiel im Allgemeinen betrieben wird, so müssen wir aussprechen, dass uns vieljährige und vielseitige Erfahrung grossentheils nur mit Missbehagen daran denken lässt.

Viele Eltern halten ihren Kindern, wenn diese ein bestimmtes Alter erreicht haben, einen Musiklehrer, weil es so hergebracht ist. Es veranlasst sie hiezu ausser der allgemeinen Gewohnheit auch das dunkle unbewusste Gefühl, dass Musik ebenfalls zur Erziehung gehöre. Klare Einsicht dessen, was sie damit eigentlich wollen, haben sie nicht, oder sie gedenken damit höchstens einen hübschen Zeitvertreib für sich und ihre Kinder zu schaffen, und sind darum sattsam befriedigt, wenn sie nur bald ein hübsches Tänzchen oder

eine Opernmelodie zu hören bekommen. Andere, zumal Leute aus den Klassen, welche für die gebildetsten gelten, reihen in das Fachwerk von Dingen, die sie zur Zeitausfüllung für ihre Kinder für tauglich halten, auch die Musik ein, und bekümmern sich weiter nicht darum, wenn nur die Stunde, von der die überall lauernde Langeweile durch Musik ferngehalten werden soll, durch Musik pünktlich todgeschlagen wird. Noch Andere haben Ehrgeiz; ihre Kinder sind ihr „Stolz“, und ihr höchstes Ziel ist, so bald als möglich das Töchterchen vor einer Gesellschaft brilliren zu sehen; es muss sich an einem Stücke, das meistens in technischer wie geistiger Hinsicht weit über seine Kraft geht, wochenlang abqualen, bis es dasselbe endlich nothdürftig daherstümpert; ob das arme Kind dabei innerlich, oft auch körperlich Schaden leidet, darauf wird wenig Rücksicht genommen. Das schlimmste Beispiel geben in dieser Beziehung leider viele unserer grossen Virtuosen, welche ihren Schülern planlos ein Concertstück um das andere einpauken; damit wird dem Publikum zu Gunsten des Lehrers Sand in die Augen gestreut, aber statt lebenskräftiger Kunstjünger eine Automatenchaar herangezogen, welche im besten Fall ihren Meister nur zu carrikiren vermag. — Wir wollen nicht detailliren, auf wie mannigfache Weise die Musik entweiht und misshandelt werden mag; mit den Eltern zu rechten ist nicht unser Zweck; sie können nicht alle die gehörige Einsicht in die Sache haben. Wohl aber dürften wir mit Recht einem Theile der Musiklehrer Vorwürfe machen. Von ihnen kann man fordern, dass sie wissen worauf es ankommt, dass sie von der Bedeutung der Kunst, die sie zu lehren sich berufen fühlen, durchdrungen sind, und dass sie sich vorgesetzt haben, durch ihren Unterricht einen bestimmten, und zwar den einzig wahren Zweck zu erreichen. Aber hiemit steht es leider schlimm. Eine grosse Anzahl der Leute, in deren Hände der Musikunterricht, vorzugsweise der Klavierunterricht gelegt ist, sind nichts weniger als Musiklehrer. Viele verstehen nicht einmal das Instrument, haben auch einen ganz andern Beruf und unterrichten nur nebenbei. Aber auch vielen Solchen, die sich als eigentliche Musiklehrer geriren, fehlt die klare Erkenntniss dessen, was sie zu leisten haben, oft auch, trotz etwaiger grosser technischer Fertigkeit, die wahre technische und musikliterarische Bildung. Sie lassen meistens Alles durcheinander spielen, ohne auf den Standpunkt des Schülers die nöthige Rücksicht zu nehmen, ohne den Gehalt des Stückes tiefer zu würdigen, und in der Auswahl von Compositionen sind sie meist

rathlos. Ueberhaupt lassen sich unter den heutigen Klavierlehrern Diejenigen, welche nicht sind wie sie sein sollen, in drei Classen eintheilen, nämlich: 1) die eigentlichen Nichtskönnner und Nichtswisser, denen sowohl technische wie geistige Vorbildung mangelt; weil sie von der umfassenden Technik und Literatur des Instruments keine Ahnung haben, so halten sie das Lehren desselben für ein Leichtes, wozu man höchstens der Noten- und Tastenkenntniss bedürfte. 2) Die Classicitätshochler, welche sich wohl auf unsere Altmeister stützen, darüber hinaus aber nichts kennen oder kennen wollen; diese selbstgezogene Schranke dient ihnen als bequemste und zugleich einträglichste Schutzwand vor den Lücken ihres Wissens und Könnens. 3) Die sogenannten Schöngeister, deren meiste auch ohne grosses Unrecht ästhetische Schwindler genannt werden dürften, welche nur aufwärts schauen oder zu schauen vorgeben, dagegen den Weg zu ihren Füßen nicht kennen. Sie scheinen die Ausbildung der Technik, das eigentliche Handwerk des Klavierspiels, das dem Musikzögling so nothwendig ist, als dem Sprachbeflissenen die Grammatik, dem Malereleven die Zeichnungsschule etc., vornehm zu ignoriren, und umnebeln dafür den Schüler mit einem Schwall von abstracten Phrasen und Gleichnissen, deren Kern, aber jedenfalls in soliderer Fassung, demselben nur in der letzten Periode seines Studiums von Nutzen sein kann. Da aber durch die Redefertigkeit solcher Charlatane besonders auch mancher Gebildete leicht bestochen und geblendet wird, so möchten wir sie als die gefährlichsten Feinde und Verderber alles achten, systematischen Musikunterrichts bezeichnen.

Auch von den unterrichtenden Damen bewegt sich noch ein Theil zu sehr in dem vorübergehenden Klingklang des Tages, und glaubt ein Grosses erreicht zu haben, wenn der Zögling nur immer das neueste Favoritstück daherzustümpfern vermag. Aber das ist nicht der rechte Weg, um jene Seiten des Geistes auszubilden, die der Musik als Theil anheimfallen. Hiezu führt nicht geistloses oder frivoles Geklimper, hiezu führen nicht die Gauklersprünge der nur mit Aeusserlichkeiten prunkenden sogenannten Virtuosität — nur die Musik in ihrer jungfräulichen Reinheit, wie sie in den Meisterwerken unserer Heroen Gestaltung gewonnen, nur die Werke, die einen gediegenen Inhalt mit vollendeter Form umschliessen, können jene Aufgabe erfüllen. Es ist dasselbe Verhältniss, wie in der Literatur. So wenig Romane dazu geeignet sind, das zu leisten, was durch Schiller, Goethe u. s. w. für den Geist gewonnen wird, eben so wenig taugen im Vergleich zu den Werken Haydns, Mozarts, Beethovens und der besseren Romantiker die flüchtigen Producte des Tages für Nahrung und Pflege der jugendlichen Seele. Ja noch mehr: Wie frühzeitiges Romanlesen den Geist verweichlicht und für ernstes Streben überhaupt untauglich macht, ebenso trägt weiche und frivole Musik nicht nur zu seiner Wart' und Pflege nichts bei, sondern sie verflacht ihn, und benimmt ihm die frische, gesunde Arbeitskraft, mit welcher allein gediegene Resultate erreicht werden. Da wir nun, wie gesagt, aus langjähriger und vielseitiger Erfahrung diese Uebelstände kennen gelernt, haben wir uns vorgenommen, den Versuch zu machen, für Lehrer und Lernende den rechten Weg zu zeigen.

Wir arbeiteten zu diesem Behufe vorliegende Klavier-

schule aus, die nicht nur in ihrer systematischen Anordnung und durch ihre Vollständigkeit die Vorzüge der bisher erschienenen Schulen zu vereinigen trachtet, sondern auch mannigfache neue Resultate unserer Unterrichtspraxis bietet. Sie will sowohl bezüglich der Technik als des geistigen Inhalts und der musikalischen Form für alle Richtungen des Klavierspiels vom strengen Satze bis zur modernen Schule vorbereitend wirken, und enthält darum als Uebungen durchweg Originalbeispiele, in denen absichtlich stets der Styl eingehalten wird, durch welchen sich die betreffende Kunstform in der Literatur charakterisirt. Sowohl dem Dilettanten, als auch dem Pianisten von Fach und demjenigen, welcher das Klavier als Grundlage für das Orgelspiel und für tiefere musikalische Studien benützen will, sind die Wege gebahnt und geebnet; namentlich wird der Organist nützliche Vorstudien für sein Fach an jenen Beispielen finden, worin die Ausführung streng polyphoner Sätze auf dem Klavier eingeübt wird. Inwiefern uns nun die Lösung unserer Aufgabe geglückt ist, mögen diejenigen beurtheilen, die selbst schon ernst und redlich auf diesem Felde gearbeitet haben. Es ward uns wenigstens die hohe Befriedigung, unsere Bestrebungen durch den einmüthigen Beifall der gefeiertsten Pianisten, Tonsetzer, Pädagogen und der übrigen Sachverständigen belohnt zu sehen.

§. 2.

Wir nennen unsere Schule ein systematisches Werk, insofern darin alle Hilfsmittel für einen naturgemässen stufenweisen Unterricht von mehr oder minder befähigten Schülern streng geordnet vorhanden sind. Da aber der fähigere Schüler weniger Vorbereitungsmittel vonnöthen hat, als ein anderer, und da dem einen mehr technisches Geschick zu Gebote steht, als dem andern, so wird das System, das unserm Werke zu Grunde liegt, erst lebendig in den Händen eines befähigten Lehrers. Es ist nicht die Aufgabe des Systems, zu dem individuellen Bedürfniss jedes einzelnen Zöglings herabzusteigen; sonst wären gewissermassen ebenso viele besondere Klavierschulen nöthig, als es Schüler gibt; die Methode hat bloss dasjenige festzustellen, was für alle Zöglinge gemeinschaftlich und unabänderlich gilt; sie ist die ideale Summirung, die logische Anordnung aller bei dem Einzelnen anzuwendenden Unterrichtsgrundsätze. Der Lehrer hat nun seinen Beruf dadurch zu dokumentiren, dass er mit weisem Verständniss sowohl des unwandelbaren Allgemeinen, als des wechselnden Besondern, zu jeder Zeit und bei jedem Schüler wahrnimmt, was demselben noth thut, und nach dessen Einzelbedürfniss das gemeingültige System zur Anwendung bringt. Aber nur die persönliche Unterweisung durch den Lehrer, dessen praktischer Blick das mannigfach mögliche Abnorme in technischer und musikalischer Hinsicht u. dgl. sogleich bemerkt und beseitigt, kann zu einem gedeihlichen Resultat führen; daraus geht hervor, was von allen Schulen für den sogenannten Selbstunterricht, sei es in brieflicher oder sonstiger Form, zu halten ist; dieselben mögen wohl dem Lehrer nützen, selten aber dem Schüler. Die Individualität des Schülers ist es, welcher durchweg Rechnung getragen werden muss, und vor nichts hat man sich mehr zu hüten, als vor dem systemati-

schen Schliendrian. Daher will unsere Schule nur den geordneten Stoff bieten, den der Lehrer den Anlagen des Schülers entsprechend verwenden soll, den Stoff, der für alle Grade der Befähigung vollständig ausreicht, den systematisch geordneten Stoff für einen systematischen aber eben so individuellen Unterricht. Wir sind darum nicht gemeint, dass jeder Schüler alle vorbereitenden Beispiele, die unser Werk enthält, spielen und lernen müsse; der eine wird mehr, der andere weniger nöthig haben, was der Erkenntniss und Beurtheilung des Lehrers anheimgestellt bleiben muss. Zu wenig jedoch glauben wir für das Bedürfniss keines Schülers gegeben zu haben, sondern hegen die feste Ueberzeugung, dass auch der Schwächere kein Hülfsmittel vermissen werde.

Aber wir fordern für ein gedeihliches Resultat einen systematischen Unterricht, d. h. ein streng stufenweises Vorschreiten in Betreff der Technik, der musikalischen Form und des geistigen Inhalts. Der Lehrer muss in der Technik nur allmählig vom Leichteren zum Schwereren vorschreiten, und was die musikalische Form anbelangt, eben so allmählig von dem Kleineren zum Grösseren übergehen. Vor der Sonate muss erst die Sonatine, vor dieser müssen Stücke, die jeden einzelnen Theil der Sonatine vorbereiten, gelernt und zum Verständniss gebracht werden. Den Grund kann man nicht solid genug legen. War der Anfangsunterricht in technischer oder musikalischer, besonders rhythmischer Beziehung nicht gründlich, so wird man später fast jeden Moment auf Schwierigkeiten stossen, und dann durch den Aufenthalt mit Einzelheiten mehr Zeit verlieren, als man früher zu gründlicher Vorbildung überhaupt gebraucht hätte. Wir legen deshalb auf den technischen wie musikalischen, insbesondere rhythmischen Elementarunterricht den grössten Werth, und rathen mithin den ersten Theil der Klavierschule mit möglichster Sorgfalt und Genauigkeit zu studiren, und ja nicht zu schnell voranzugehen; rascheres Fortschreiten ist eher im spätern Verlaufe zulässig, aber auch da nur mit strengster Consequenz.

Wir müssen erst den zweistimmigen Klaviersatz in allen Formen ausführen lernen, ehe wir an den dreistimmigen gehen, eben so diesen wieder in allen Formen, ehe wir zum vierstimmigen fortschreiten u. s. w. Nicht minder muss auch der geistige Inhalt der jeweiligen Bildungsstufe des Schülers entsprechen. Schon beim ersten Unterricht ist sorgfältig darauf Rücksicht zu nehmen, dem Kinde nur Musikstücke zu geben, die einen kindlichen aber edeln Geist in schöner Form athmen, und es muss Alles ausgeschlossen werden, was gewöhnlich oder gemein ist. Wenn wir auf den uns von Lehrern vielfach nahegelegten Wunsch, zur Ermunterung und Erheiterung der Kleinen auch hie und da ein populäres Stückchen einzustreuen, in dieser Auflage soweit eingingen, dass wir zu manchen Beispielen in §§. 26, 29 und 31 des ersten Theiles auch Volksweisen benützten, so glauben wir mit solcher Concession unserem System wenigstens nicht entgegengehandelt zu haben, indem wir in der Einkleidung der gewählten Melodien unserem instruktiven Prinzip stets getreu blieben. Uebrigens ist in der Klavierliteratur kein Mangel an guten, gerade in dieser Richtung zweckmässigen Compositionen. Zunächst nennen wir Clementi's Sonatinen Opus 36 — die Lebert'sche Bearbeitung, Stuttgart bei Ebner, trägt nicht nur in Fingersatz, Phrasirung

Lebert und Stark, Klavierschule. I.

und Vortragszeichen dem instruktiven Bedürfniss vollständig Rechnung, sondern ermöglicht auch kleineren Händen, welchen die Spannungen im Original theilweise zu weit wären, durch Varianten in kleineren Noten die gebundene Ausführung) — Hummels 6 Pièces faciles (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel), Mozarts Sonatine in C-dur und D-dur Rondo, ferner Beethovens Sonatinen Opus 49 nebst noch einigen leichtern Variationen. Auch Ign. Lachners 6 Sonaten (München bei Aibl), Manches in unserer bei Eduard Hallberger erschienenen Jugendbibliothek, besonders im ersten, dritten und sechsten Heft, Haydns leichteste Sonaten, Chr. Finks, L. Köhlers und Krause's Sonatinen, Th. Kullaks „Kinderleben“ (zwei- und vierhändig), Schumanns Jugendalbum und Kinderscenen, Mendelssohns, Reinecke's und Rietz' Kinderstücke u. s. w. bieten mehr als genug Vorbereitungsmittel zur Sonate in geistiger und formeller Beziehung. Es dürfte hier am Platze seyn, auf unsere dieser Klavierschule zur Seite gehenden, instruktiven Stücke hinzuweisen, welche, in vier Graden allmählig vom Leichtesten zum Schweren aufsteigend auf Technik, Form und Charakter der modernen Klavierliteratur systematisch vorbereiten, und dem Schüler neben dem ernsteren Studium der Classiker auch eine nützliche Erholungsliteratur bieten, deren pädagogischer Zweck noch durch einen musikalisch lohnenden Inhalt gefördert wird. Die ersten drei Grade enthalten Stücke in den modernen Formen, wie sie dann im vierten Grade in den eigentlichen instruktiven Charakterstücken in grösserem Rahmen erscheinen. Diejenigen Arrangements aus Opern, Potpourris u. s. w., welche weder technisch, noch geistig für das Instrument und den Schüler berechnet sind, und für Geschmack und Technik verderblich wirken könnten, bleiben ausgeschlossen.

Ist nun die technische Ausbildung des Schülers mit der formellen und geistigen Hand in Hand so weit vorangeschritten, dass er zur Sonate übergehen kann, so ist der einzig richtige Weg, um ihm diese zum klaren und umfassenden Verständniss zu bringen, der historische.

Wie nämlich kein Componist vereinzelt dasteht, sondern jeder, auch der originellste, sich an seine Vorgänger schliesst, und was ihm diese boten, in sich aufgenommen und aus dem Seinigen weiter gebildet hat, wie unsere grossen Geister die stetigen Glieder einer wunderbaren Kette bilden und aus dieser herausgenommen und für sich allein betrachtet, niemals tiefer erkannt und verstanden werden können, so muss auch der Unterricht, sich an den Gang der Geschichte anschliessend, den Weg verfolgen, den die Musik selbst in ihrer Entwicklung genommen hat. Es wäre jedoch ein Missgriff, wenn man mit den Meistern der Suite, mit Couperin, Dom. Scarlatti, Em. Bach u. s. w. anfangen wollte, unter deren Händen das Instrument sich erst aus den Fesseln einerseits des polyphonen, andererseits des Rococostyls losrang, und deren Studium dem Schüler erst in einer späteren, auch das kunsthistorische Moment hereinziehenden Periode anzurathen ist.⁶ Für den praktischen Unterricht beginnt der Lehrstoff da, wo uns zuerst in der fertigen Form der Sonate eine, der Eigenthümlichkeit des Instrumentes vollkommen entsprechende Kunstgattung entgegentritt, also mit Joseph Haydn, Mozart und Beethoven. Besonders Mozarts Klaviersatz ist nicht nur als der technisch ge-

v

rundetste, sondern auch als der gesangreichste, dem kindlichen Ohr entsprechendste, für den Anfangsunterricht ganz unschätzbar. Aber auch in der Anwendung der genannten Meister darf man nicht pedantisch verfahren und in überverstandener Systematik zuerst Alles von Haydn, dann alles von Mozart u. s. w. lernen lassen, sondern man studire beide neben einander, wie sie ja auch neben einander und in geistigem Wechselverhältnisse lebten und schufen. Mozarts und Haydns Sonaten für Klavier allein, Klavier und Violine, ihre Klavier-Trios, -Quartetten und -Quintetten etc., Capricen, Phantasien, dabei auch verschiedene geeignete Sonaten von Dussek und die leichteren von Clementi leiten vortrefflich zu den schwereren Sonaten des Letzteren über, und von diesen erst soll zu Beethoven geschritten werden. Wird dieser Weg verfolgt, so wird der Schüler jeden einzelnen Tondichter verstehen lernen; wenn man aber, wie gewöhnlich, bei Beethoven anfängt, lässt sich der Zögling wohl von Einzelschönheiten hinreissen, aber unmöglich kann er das ganze Werk in sich aufnehmen. Zugleich neben Beethoven mache man sich mit der leichteren und romantischen Richtung bekannt, in welcher wir Phantasien, Rondos, Variationen, Genrestücke, Amusements, Bagatelles, Walzer, Mazurkas, Nocturnos, Lieder ohne Worte, Impromptus u. dgl. von Hummel, Dussek, Weber, Franz Schubert, Moseheles, John Field, Kalkbrenner, Thalberg, Döhler, Benedikt, Sigm. Goldschmidt, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Taubert, Stephen Heller, Hiller, Liszt, Rubinstein, Raff, Reinecke, Theodor Kullak, Schulhoff, Pauer, Bargiel, Brahms, Speidel, Kirchner, Chr. Fink, W. Krüger, L. Köhler und andern Tonsetzern empfehlen möchten. Wir bemerken hiezu bloss, dass wir bei Aufzählung dieser Namen mehr nur die historische Reihenfolge einhielten, die Auswahl ihrer Werke aber und die Aufeinanderfolge derselben den Lehrern überlassen haben wollen. Ein Schüler, der diesen Weg geführt worden ist, wird geistig wie technisch selbstständig geworden seyn, was das Endziel jedes Unterrichts seyn muss. In ihm wird die Musik leben, er wird im Stande seyn, jedes grössere Musikwerk, wie Symphonie, Oper u. s. w., aufzufassen, und ist es nunmehr ganz angemessen, ihn durch gute Arrangements von zwei- oder vierhändigen Symphonien, Streichquartetten, Opern u. s. w. mit diesen Formen bekannt zu machen, damit er einer grossen Instrumental- oder Vokalaußführung mit Verständniss folgen kann; ein auf diese Weise Gebildeter wird auch mit Leichtigkeit vom Blatte lesen; überhaupt wird ihm alles Andere in der Musik als reife Frucht von selbst in den Schooss fallen. Dass die rein technische Ausbildung beständig Hand in Hand mit dieser Führung gehen muss, ist nach dem Obigen klar, und dieses Werk hat hierauf auch besondere Rücksicht genommen.

Betrachten wir als Gegensatz zum Vorigen die musikalische Ausbildung unserer Jugend, wie sie meistens geschieht, so finden wir, dass gewöhnlich die ersten Grundelemente der Technik, die klare Abgegränztheit des Tones, das richtige, strenge Legato vernachlässigt sind, wodurch schon von vornherein jede kunstgerechte technische Ausbildung für die Zukunft fast unmöglich gemacht wird. Betrachten wir die musikalische Literatur, die wir meistens auf den Klavierpulten aufliegen sehen: sie besteht aus seichten Arrangements,

Potpourris aus Opern u. s. w., süsslichen und frivolen Stücken von Nebenplaneten der modernen Schule, höchstens als Modeartikel manchmal eine Sonate von Mozart oder Beethoven darunter. Wie aber die letzteren nach einem solchen Vorstudium ausgeführt werden, lässt sich leicht ermessen und es ist klar, dass selbst diese Werke von keinem günstigen Einfluss mehr auf den Schüler seyn können. Die gespielten Stücke stehen in keinem engeren Zusammenhang mit einander; einmal müssen sich die armen Geschöpfe an Compositionen abquälen, die weit über ihre technische Fertigkeit gehen, das anderemal sind dieselben, wie sie ihnen eben der Zufall in ihre Hände spielt, unverhältnissmässig leichter. Sehen wir ja nur zu oft, wenn ein fremder Virtuose in eine Stadt kommt und mit einer Pièce besonders gefällt, dieselbe so bald als möglich beinahe auf allen Klavieren, ob sie für den Standpunkt des Schülers passt oder nicht. Die kopflose, geisttödtende Stundengeberei hat sehr bald zur Folge, dass dem Schüler die Unterrichts- und Uebungsstunden zur Marter werden, und er gewöhnlich nur gezwungen ans Instrument geht. Wenn ein so missleiteter Zögling nach oft neun- bis zehnjährigem Unterricht persönlich selbstständig wird, so lässt er das Klavierspiel ganz liegen, denn seine paar unvollkommen eingeübten Stücke werden ihm zum Ekel, und von eigentlicher Musik hat er nichts in sich aufgenommen. Geld und Zeit ist verloren, und auf den Geist hat all die Mühsal mehr nachtheilig gewirkt als vortheilhaft, so dass es besser gewesen wäre, nie Musik getrieben zu haben. Folgen wir einem Solchen zu den herrlichsten musikalischen Produktionen, wir sehen ihn kalt und theilnahmslos; hievon kann sich Jeder leicht überzeugen, er braucht nur bei Auführungen von Symphonien, Quartetten, Oratorien etc. seine Umgebung ein wenig ins Auge zu fassen. Ganz verkehrt auch geht man oft zu Werk, wenn ein Kind durch hervorragende Anlagen ein Meister auf dem Instrument zu werden verspricht. Da findet meist eine wahrhaft widernatürliche Dressur statt: man martert ein solches Geschöpf Jahre lang mit einseitig technischen Uebungen und Etuden, bis seine „Fertigkeit“ einen oft wirklich überraschend hohen Grad erreicht hat; dann trichtert man ihm auf einmal drei bis vier schwere Concerte oder Sonaten von Beethoven mechanisch ein; hiezu nimmt man sich ein Jahr und mehr Zeit, und dann wird der „Virtuose“ auf Reisen geschickt. Daher kamen jene Wunderkinder von zehn bis zwölf Jahren, welche meistens nichts waren als Treibhauspflanzen, ohne innere Kraft, ohne Selbstständigkeit, ohne Lebensfähigkeit. Es gehörte eine grosse physische und geistige Stärke dazu, wenn sich ein solch missleitetes Wesen nach einer derartigen unnatürlichen Behandlung noch aufzuraffen vermöchte. Daher kommt es, dass so oft aus vielversprechenden Kindern Nichts wurde; auf die unnatürliche Anspannung trat Abspannung ein und sie blieben plötzlich stehen, weil ihre Kraft gebrochen war. Dass hierin auch von hochgerühmten Pianisten grobe Fehler begangen werden, haben wir bereits angedeutet.

§. 3.

In diesem Paragraphen wollen wir vor Allem die Technik einer nähern Betrachtung unterwerfen. Unter kunst-

gerechter Technik verstehen wir die richtige Bildung des Tones, d. h. die Geschicklichkeit, dem Instrumente sowohl im Piano als im Forte einen schönen vollen Ton zu entlocken. Der schöne oder Kunstton ist einzig derjenige, welchem keine Spur seiner Erzeugung, seines Ursprunges mehr anhaftet, welcher alle Merkmale des Materiellen abgestreift hat, und gleichsam vergeistigt, ideal, als sinnlich schöner Träger eines schöneren Uebersinnlichen an unseren Gehörsinn gelangt. Der Kunstton wird beim Sänger und Bläser von allem Geräusche des Blasens und Luftanstreifens, beim Pianisten von allem Holzklang, von allem Hörbarwerden des Mechanismus frei seyn müssen. Ausser dem richtigen Anschlag jedoch, welcher diesen Kunstton erzeugt und von dem allein auch die Möglichkeit abhängt, denselben vom *ff* bis zum *pp* nach Belieben in allen Graden abzustufen, gehört zur kunstgerechten Technik auch ein gesangreiches Legato, mit seinem Gegensatz, dem Staccato, und endlich so viel Fingerfertigkeit, als zur vollkommen fehlerfreien Ausführung einer Werkes nothwendig ist. Ohne erschöpfende Gewandtheit in diesen Dingen sind wir nicht im Stande, die kleinste Melodie kunstgerecht auszuführen; wir sind namentlich nicht im Stande, polyphone Compositionen, wo die Stimmen gegenseitig in einem untergeordneten oder dominirenden Verhältnisse stehen, selbst zu verstehen oder zum Verständniss zu bringen. Oder auch zugegeben, dass sich eine Composition von dem Bewanderten lesen lässt, und dass er des Ohres nicht bedarf, um die darin niedergelegten Gedanken aufzufassen; so ist es ihm jedenfalls rein unmöglich, dem Zuhörer dieselben mitzutheilen ohne kunstgerechte Technik. Dieser wird nur ein wirres Durcheinander von Tönen, statt einer oder mehrerer gleichzeitiger Melodien vernehmen. Ja wir haben es schon manchem Spieler während seiner Produktion angesehen, dass er für sich das fühlte und verstand, was er vortrug, dass er ein vortrefflicher Musiker war; aber wir vernahmen nur ein Mit- und Nacheinander von vielen Tönen, und nichts von den herrlichen Dingen, die seine Seele erfüllen mochten. Er hatte nicht sprechen gelernt; es fehlten ihm die Worte, um seinen Gefühlen Ausdruck zu geben.

§. 4.

Vor allen Dingen ist also nothwendig, jeden Stärkegrad des Tones in seiner Gewalt zu haben; hieran reiht sich das richtige Verhältniss in der Stimmführung, d. h. eine genau berechnete strenge Vertheilung der Tonstärke zwischen singender, obligat und harmonisch begleitender Stimme. Die Grundlage des Klavierstudiums ruht in der Polyphonie, d. i. in jener Schreibart, welche aus mehreren selbstständig und gleichberechtigt neben einander fortschreitenden Stimmen ein harmonisches Ganzes herstellt, und damit in dem gebundenen Spiel, ohne welches die Führung der Stimmen niemals deutlich zu Gehör kommen kann. Dieses aber ist wieder bedingt durch die schulgerechte Bildung des Fingergelenks, von welcher allein die Fähigkeit abhängt, jede einzelne Stimme gebunden und melodisch, d. h. gesangreich vorzutragen. Auch unsere homophone Schreibart hat sich aus der polyphonen herausgebildet, und nur derjenige wird Sonaten, zumal Beethoven'sche, vollendet ausführen, welcher die Poly-

phonie zur Grundlage seines Studiums gemacht hat. Und hier müssen wir auf das Studium Seb. Bachs als auf die unumgängliche Basis des gebundenen Spieles hinweisen, auf welches sich unsere Schule, sich hierin von anderen Methoden unterscheidend, vorzugsweise stützt.

Die Ausführung streng polyphoner Sätze ist auf dem Klavier eine ganz andere als auf der Orgel, was in der mechanischen Verschiedenheit beider Instrumente begründet ist. Während nämlich die Orgel jeden Ton in seiner ganzen Dauer mit gleicher Schallkraft auszuhalten vermag, nimmt letztere beim Klavier allmählig ab; während jedoch der Orgel jede Schattirung mangelt, die nicht auf mechanischem Wege, wie Wechsel der Register, Combination der Manuale u. dergl. bewirkt wird, bieten die mannichfachen Anschlagsarten und Stärkegrade auf dem Pianoforte alle Mittel, um mehrere neben einander einhergehende Motive je nach ihrer musikalischen Bedeutung hervorzuheben, und dadurch dem Hörer nicht nur ein ebenso deutliches Bild des ganzen Aufbaus eines polyphonen Stückes vorzuführen, als es die Orgel im Stande ist, sondern auch den Charakter desselben mit Wahrheit, Lebendigkeit und Wärme wiederzugeben. Schon die Schreibweise für beide Instrumente ist durch die oben erwähnte Verschiedenheit bedingt; für die Ausführung auf dem Klavier geben wir hier die wichtigsten Regeln. Die Deutlichkeit und Verständlichkeit eines gespielten polyphonen Satzes hängt vor allem davon ab, dass der Spieler selbst den Bau desselben vollkommen versteht, jede Wiederholung, Umkehrung, Verkleinerung oder Vergrößerung eines Motivs erkennt, und das Wesentliche vom Zufälligen, das Bedeutende vom Nebensächlichen zu unterscheiden weiss. Zumal in der Fuge muss er den Gang jeder einzelnen Stimme, sowie das Verhältniss sämtlicher Stimmen zu einander fortwährend im Auge haben. Da nun selbstverständlich ein Motiv von mehreren kürzeren Noten ohnehin deutlicher hervortritt, als eines von weniger und längeren Noten, so ist ein Motiv der letzteren Art stärker und breiter vorzutragen. Jeder Eintritt des Hauptthemas ist hervorzuheben, mag dasselbe nun in seiner ursprünglichen oder in veränderter Gestalt auftreten; ist ein zweites Thema oder ein hervorstechender Gegensatz vorhanden, so gebührt ihm der nächste Anspruch auf markirten Vortrag, und so hat sich die Klangstärke, auf dass jedes Motiv zu der ihm gebührenden klanglichen Geltung gelangt, in fein bemessener Zeichnung abzustufen bis zu den lediglich dem harmonischen Zwecke dienenden Fullnoten, welche niemals den wesentlichen Tönen Eintrag thun dürfen. Endlich sey bemerkt, dass nicht jedes polyphone Klavierstück einen kirchlich-erhabenen Charakter hat, wie die meisten Orgelsachen; gerade J. Seb. Bach hat diesen Styl sehr häufig und glücklich zum Ausdruck heiterer und humoristischer Stimmungen verwendet; seine Klavier-Fugen sind wahre Charakterstücke, deren Vortrag die lebendigste Individualisirung, die feinste Schattirung, vor allem aber die durchsichtigste Klarheit in der Führung der einzelnen Stimmen erfordert.

Für homophone und frei polyphone Sätze lassen sich wie in §. 58 des 3. Theils zu ersehen ist, die Gesetze der Stimmführung wohl am besten durch Zahlen veranschaulichen. Setzen wir nämlich die singende, d. h. die melodieführende

Stimme = 1, so wäre die Stärke einer obligat begleitenden Stimme = $\frac{2}{3}$, einer nur harmonisch begleitenden = $\frac{1}{2}$, und dieses Verhältniss bleibt sich in allen Lagen und Verwechslungen gleich. Tritt *cresc.* oder *dim.* ein, so gliedert sich Zu- oder Abnahme in allen Stimmen nach demselben Verhältniss. In streng polyphonen Sätzen stehen sich gewöhnlich alle Stimmen in gleicher Stärke gegenüber, wenn nicht etwa, wie oben erwähnt, ein neuer Eintritt oder überhaupt eine durch ihren Inhalt besonders wichtige Stimme markirt werden soll. Auch in der Suite, worin sich polyphoner und homophoner Styl äusserlich formell, und in der Sonate, worin sich dieselben innerlich, geistig verbinden, sind obige Gesetze der Stimmführung sorgfältig zu beobachten. Dazu tritt besonders bei der Sonate die gebieterische Pflicht richtiger Phrasirung, d. h. Verbindung des nach dem melodischen Sinne Zusammengehörigen, worauf unsere Schule baldmöglichst Rücksicht nimmt, und verständiger Rhythmisirung, d. h. Betonung und plastischer Hervorhebung der Noten nach ihrer melodischen Bedeutung, wodurch die Sonate erst Leben und Wärme erhält, während sie durch kaltes, nur den Takt ängstlich beobachtendes Abspielen leider oft todtgeschlagen wird. In homophonen Sätzen gestatten uns oft die Tonsetzer selbst einen Raum, innerhalb dessen wir obiges Verhältniss nicht so streng einzuhalten brauchen; doch auch hierin befehle man sich grösster Behutsamkeit, um nicht in den häufig vorkommenden Unfug zu gerathen, der mit falscher Affektation begleitende Stimmen zu herrschenden erhebt, und durch Eilen bei *cresc.* und Schleppen bei *dim.* allen Takt aufhebt. Auch vor Missbrauch des Pedales hüte man sich, gebrauche es in streng polyphonen Sätzen gar nicht, bei Haydn und Mozart bloss in seltenen Fällen, bei Beethoven nur da, wo Melodie und Harmonie mittelst des Pedales fortklingen soll, wovon allerdings mancher Effekt abhängt; niemals jedoch lasse man heterogene Harmonien in einander klingen.

Nur in diesem Sinne, nach den oben besprochenen Gesetzen soll der Lehrer auf den Vortrag des Schülers wirken. Er lasse Alles einfach und natürlich wiedergeben, spiele selbst so vor, und das Uebrige überlasse er der eigenen, freien Entwicklung; nur krankhafte Auswüchse des Gefühls — Affektation, Sentimentalität — dürfen nicht aufkommen. So wird sich der im Ganzen überhaupt selbstständiger werdende Geist bald den richtigen Ausdruck zu schaffen wissen. Von grossem Nutzen für den Vortrag ist auch das vierhändige Spielen guter Originalwerke mit einem gediegenen Spieler, wodurch zugleich das Taktgefühl gestärkt und die musikalische Auffassung geläutert wird. Zu diesem Behufe möchten wir hauptsächlich die Werke von Mozart, Hummel, Schubert, Moscheles, Mendelssohn, Onslow, Schumann, Brahms, Franz und Ignaz Lachner empfehlen. Von noch grösserem Nutzen, besonders für die Bildung des Vortrags und Verständnisses ist das Zusammenspielen mit klassisch gebildeten Künstlern in Sonaten für Klavier und Violine, Trios, Quartetten, Quintetten, Sextetten und Septetten, und darin bieten J. S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Dussek, Hummel, Weber, Mendelssohn, F. Schubert, Moscheles, Schumann, Vincenz Lachner, Taubert, Hiller, Gade, Rubinstein, Bargiel, Brahms, Volkmann, Raff etc. die reichste Auswahl.

§. 5.

Nicht ohne Interesse ist auch die Frage nach dem Alter, in welchem man Musik beginnen soll. Abgesehen von der Verschiedenheit der Individualitäten, deren eine früher, die andere später geistig reif ist, lässt sich im Allgemeinen das achte oder neunte Jahr als dasjenige bezeichnen, in welchem der Klavierunterricht am besten begonnen wird. Man benütze etwa ein Jahr vorher für Singenlernen, wie im Kapitel 15 über Rhythmik und Takt abgehandelt werden wird. Dieses Alter halten wir darum für das rechte, weil der Geist durch die Elemente der Schule schon die nothwendige Stärkung erhalten hat, um das Technische wie Musikalische mit dem Verstande aufzufassen; denn es ist unbedingt nothwendig für die einstige Selbstständigkeit des Zöglings, dass er Alles versteht, was er mechanisch ausführt. Auch ist erst in diesem Alter die gehörige physische Kraft da, um eine kunstgerechte Technik auszubilden. Früher mit dem Klavierunterricht anzufangen, führt zu leerer Spielerei, und stumpft den kindlichen Geist für das wahre Wesen der Musik eher ab; vergessen wir nie, dass das Kind schon von Anbeginn der reinen ächten Kunst zuzuführen ist, für deren Darstellung auch das Klavier nur als Organ dient.

Für die Verbreitung der Klassiker durch wohlfeile Ausgaben ist in neuerer Zeit Vieles und Verdienstliches geschehen. Um dem Lehrer jedoch für den Unterricht sicher und unzweifelhaft vorzuzeichnen, wie wir die Ausführung klassischer Werke im Sinne dieser Klavierschule auffassen, so verbanden wir uns mit Liszt, Bulow, J. Lachner und Faisst zur Herstellung einer neuen instruktiven Ausgabe klassischer Klavierwerke (Stuttgart bei J. G. Cotta), die nicht nur den Originaltext in möglichster Korrektheit gibt, sondern auch durch sorgfältige Phrasirung, wie sie z. B. Haydn und Mozart damals wohl für unnöthig hielten, den plastischen Umriss der Melodie unzweideutig feststellt, dann durch vielfach beigefügte Umarbeitungen für kleinere Hände, durch genaue im Geiste der Composition gehaltene Vortragszeichen, deren manche zwar für den Musiker von Geschmack selbstverständliche bisher nur zwischen den Zeilen zu lesen waren, sowie durch beigefügte stylgemässe Varianten, wodurch namentlich Fr. Liszt Manches von Fr. Schubert in spielbareres und dankbareres Gewand zu kleiden wusste, ferner durch genaue Metronomisirung, reiflich erwogenen Fingersatz und detaillirte Angaben über die Ausführung der Verzierungen, wofür früher vielfach ungenaue Bezeichnungen gebraucht wurden, die getreueste, stylgerechteste Wiedergabe ermöglicht, endlich durch ästhetische Charakteristik, historische Einführung in die jeweilige Kunstform und specielle Analyse und Nachweisung der einzelnen Hauptabschnitte ein klares Verständniss des musikalischen Baues jedes Sonatensatzes, Rondo's u. s. w. vermittelt; und durch dies Alles auch so manchem Lehrer für den Selbstunterricht als praktischer Commentar der klassischen Klavierwerke von Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi, Schubert und Weber dienen soll.

§. 6.

Wie weit muss sich die Ausbildung des Dilettanten, und wie weit muss sich diejenige des sich dem Fache der Widmenden erstrecken?

Der Dilettant kann und soll kein Virtuose seyn; bei ihm

ist die musikalische Ausbildung nur ein Theil seines gesammten geistigen Eigenthums, er hat daher auch nicht so viel Zeit darauf zu verwenden wie derjenige, der sich dem Fache widmet. Dessen ungeachtet aber soll er auf der Stufe, die er erreicht, eben so kunstgerecht ausgebildet seyn als derjenige, der sich das Klavier zur Lebensaufgabe macht. Es ist ein weitverbreiteter, von den nachtheiligsten Folgen für den Geschmack des Publikums begleiteter Irrthum, dem Dilettanten nicht nur das Leichtere, sondern auch das Seichtere zuzuweisen, ihm eine oberflächliche Gesinnung und Richtung zu gestatten, ihn überhaupt in Gegensatz zu dem Fachmusiker zu stellen. Der Dilettant im rechten künstlerischen Sinne darf dem Fachpianisten zwar nachstehen in Betreff der technischen Ausbildung, also in den Mitteln; dagegen soll er mit dem Fachkünstler wetteifern in Umfang der Literaturkenntniss, Gewähltheit und Verständniss seiner Vorträge und Wärme der Ausführung; dadurch erhebt sich auch der Dilettant auf die Stufe des Künstlers, während manche sogenannte „Künstler“ noch auf dem Boden des krassen Dilettantismus stehen. Im Allgemeinen mögen dem Fachkünstler die Klavierconcerte und eigentlichen Virtuosenstücke vorbehalten bleiben; aber die gesammte Kammer- und gute Salonmusik, insbesondere das poetische Charakterstück der neueren Schule, gehören auch zum Bereiche des Dilettanten, und was er davon nicht selbst spielt, wird er wenigstens richtig aufzufassen und zu geniessen vermögen, wofern er nur von jeder Gattung die besten, schlagendsten Muster aufmerksam studirt hat.

Von dem Fachkünstler verlangt die Gegenwart nicht nur eine bis ins Kleinste ausgebildete Technik, sondern diese ist erst das Mittel zum höheren Zwecke, nämlich zur vollkommenen Beherrschung der gesammten Klavierliteratur. Da nun der weite Umfang der letzteren heutzutage auch den ungleich grösseren Theil der Studienzzeit beansprucht, so würde die sonst wohl übliche, Seite für Seite vorgehende Durcharbeitung der früheren, wiewohl ganz vortrefflichen Etudenwerke, worin oft in 4—5 Nummern nur wieder derselbe technische Vorwurf behandelt ist, allzuvieler Zeit erfordern, welche der Hauptsache, dem Literaturstudium abgezogen werden müsste. Es galt daher in vorliegender Schule eine neue Art von Specialetuden zu schaffen, deren jede immer nur einen technischen oder musikalischen Zweck, aber diesen so schlagend und erschöpfend behandelt, dass das darin Behandelte mit dieser einzigen Etude für alle Zeit völliges Eigenthum des Zöglings bleibt, und also mit Vermeidung aller Wiederholungen stets direkt, auf geradem Wege, dem Ziele zugestrebt wird. Dieses Ziel, die Gesammtliteratur, fassen wir auf in weitestem Umfange, im reformatorischen Sinne, ohne Begränzung nach vorwärts. Auch die Entwicklung des Klavierspiels vollzieht sich nach den allgemeinen Naturgesetzen, und schreitet aus innerer Nothwendigkeit stetig fort; hier gibt es keine zufälligen, meteorischen Erscheinungen; Alles hat in ununterbrochener Kette sowohl Ursache wie Wirkung, und in diesem Wechselverhältniss dieser beiden beruht auch das Leben der Kunst; aber jeder Abschluss führt zum Absterben, jeder Stillstand zum Tod. Wer das Klaviergebiet mit Mendelssohn, Schumann und deren Epigonen abschliessen, und die weittragende Förderung nicht nur der Virtuosität, sondern

Lebert und Stark, Klavierschule. I.

des Klavierspiels überhaupt, in technischer wie geistiger Beziehung ignoriren wollte, welche durch Liszt kommen musste, der würde sich gleichsam selbst den Boden unter den Füssen wegziehen, der würde eine, seine eigene Richtung am nachtheiligsten berührende Inconsequenz begehen. Denn gerade durch Liszt's von der edelsten Begeisterung für die Sache getragenes und in der Auffindung der rechten Mittel stets so glückliches Wirken ward eine Technik für die Ausführung der Bach'schen und übrigen klassischen Werke gewonnen, wie sie keinem Vertreter jener dogmatischen Selbstbeschränkung bis jetzt gelungen. Auf genanntem Wege allein wird jene Universalität erzielt, wie wir sie bei verschiedenen Vertretern der neuen Schule bewundern, welche nicht nur die gesammte Vergangenheit und Gegenwart umfasst, sondern auch jedem zukünftigen Fortschritte bereits die offene Hand begrüssend entgegen hält. Aber um jedes Missverständniss abzuschneiden, wiederholen wir nochmals: Diese neue Literatur darf nicht vorzeitig und gewaltsam aufgepfropft werden; man kann nicht in die Luft bauen und ein Haus mit dem Dach anfangen. Die Basis, der Grundstock des Klavierspiels bleiben die Werke der Classiker, von J. S. Bach bis Beethoven, ohne deren völlige Aneignung und Durchdringung nichts Aechtes erreicht wird, sondern nur Schwindel und Humbug übrig bleibt, wie wirs noch täglich von Neuem erleben.

Wenn der Dilettant die im Obigen genannten Werke, mit Ausschluss der schwereren, selbst kunstgerecht ausführen kann, so hat er Alles erreicht, was er erreichen soll, denn es wird ihm ein Leichtes seyn, alles Andere zu verstehen oder sich verständlich zu machen. Zur Erreichung der nothwendigen technischen Fertigkeit, um jene Werke kunstgerecht und rein auszuführen, bietet ihm dieses Werk hinlänglich Stoff und er hat nicht nöthig, sich mit dem Studium weiterer Etuden abzugeben.

Anders verhält es sich mit demjenigen, der sich dem Fache widmen will. Dieser muss die Literatur für dieses Instrument in ihrem ganzen Umfange kennen, er hat auch umfassendere technische Vorstudien nöthig; doch darf auch er nicht ausser Augen lassen, dass die Technik bloss das Mittel ist. Da nun der Vorrath an Etuden zu einem überreichen angewachsen ist, so wollen wir diejenigen angeben, welche man neben diesem Werke studiren soll. Man reihe sie nach dem Studium des zweistimmigen Satzes in diesem Werke systematisch ein.

- 1) Die 15 Inventionen von Bach.
- 2) Die 84 Cramer'schen Etuden, aber mit Auswahl.
- 3) Die 15 dreistimmigen Symphonien von Bach.
- 4) Der Gradus ad Parnassum von Clementi; in der Lebert'schen Uebersetzung und Auswahl (Stuttgart, bei Ebner), welche durch Rücksichtnahme auf die seitherigen technischen Errungenschaften die instruktive Nützlichkeit zu befördern sucht, sind nur jene technischen und freipolyphonen Originalstudien beibehalten, welche in Technik und Inhalt als erschöpfende, bis zu Moscheles unerreichte Muster dastehen; Alles dagegen, was durch die Bach'schen Werke und die klassische Sonatenliteratur ohnehin mehr als ersetzt wird, weggelassen, um jeglichen unnöthigen Aufenthalt im Unterricht zu ersparen.

VI

- 5) Das wohltemperirte Klavier von Bach.
- 6) Die Etuden von Moscheles. Opus 70.
- 7) Hillers rhythmische Studien.
- 8) Die Schule des Virtuosen (Op. 365) von Czerny.
- 9) Endlich zum Studium der modernen Schule die Etuden von Chopin, Henselt, und von Liszt *Grandes Études de Paganini* und *Études d'exécution transcendante*.

Neben diesen Etuden aber müssen die Werke der Meister, die in den vorigen Paragraphen genannt sind, gleichzeitig fortstudirt werden, ausserdem noch die Concerte von Mozart (hat man Gelegenheit, häufig mit Begleitung spielen zu können, — in der Originalausgabe; ist dieses nicht der Fall, — nach der Hummel'schen Bearbeitung, jedenfalls aber mit Hummels meisterhaften Cadenzen), die Concerte von S. Bach, Händel, Emanuel Bach, Hummel, Moscheles, Weber, Mendelssohn, Beethoven (zu welchen wir die Cadenzen von Moscheles u. A. empfehlen), Schumann, Chopin, Henselt, Rubinstein, Litolff, Liszt.

§. 7.

Einige Winke über Art und Mass der Privatübung mögen hier ihren Platz finden.

Jedes Musikstück übe man langsam und zuerst durchaus mit Kraft ein, beachte anfangs nur die Hauptschattirungen, das *legato* und *staccato* in ihren verschiedenen Formen, und erst wenn das Stück in vorgeschriebenem Tempo vollkommen fehlerfrei geht, trage man auch den Vortragszeichen im Kleineren Rechnung. Durch ein Studium dieser Art wird man ein sicheres Spiel erzielen. Wie viel man täglich üben soll, lässt sich natürlich nur im Allgemeinen angeben, indem ein befähigter Schüler in einer Stunde oft mehr lernt, als ein wenig befähigter in zwei. Doch möchten wir dem Dilettanten mit Einschluss der Unterrichtsstunde täglich zwei Stunden rathen, die er auf folgende Weise benützen möge: $\frac{1}{2}$ Stunde rein technische Uebungen, 1 Stunde zum Einstudiren neuer Stücke und $\frac{1}{2}$ Stunde zum Repetiren schon gelernter Musikstücke. Um sich nicht zu ermüden, vertheile er die beiden Stunden auf Vor- und Nachmittag. Für den, der sich dem Fache widmet, sind 4—5 Stunden nothwendig, die er aber ebenfalls in kleinen Abschnitten auf Vor- und Nachmittag vertheilen mag. Von dieser Zeit soll 1 Stunde auf rein technische Uebungen aus unserer Schule fallen, 1— $\frac{1}{2}$ Stunde auf Etuden, 1— $\frac{1}{2}$ Stunde zur Erlernung neuer Musikstücke und 1 Stunde zur Repetition schon erlernter Piecen oder auch zum Durchlesen neuer Musik als Leseübung verwendet werden.

Mehr zu üben halten wir nicht für gut, weil es auf den Geist wie Körper nur abstumpfend wirken kann, und wer mit dieser Zeit, vernünftig zugebracht, seinen Zweck nicht erreicht, der hat keinen Beruf für die Sache und möge eine andere Laufbahn ergreifen, damit das musikalische Proletariat nicht noch vermehrt wird. Die Zeit, welche dem Zögling neben seinen Uebungsstunden noch frei bleibt, hat derselbe vor Allem zum Studium der musikalischen Theorie zu verwenden, welche sich die Schüler im ganzen Umfang, Damen aber wenigstens so weit aneignen sollen, dass ihnen alle Accorde und Durchgangsarten bekannt, alle Formen des polyphonen und Kammerstils klar und deutlich sein sollen. Daneben sind zu studiren Geschichte und Aesthetik der Ton-

kunst; für erstere besitzen wir vortreffliche allgemeine Werke von Kiesewetter, Schlüter, Brendel, Weitzmann und Ambros, dann Monographien und Biographien von Verfassern wie O. Jahn, Ulibischeff, Lenz, Chrysander, Thayer, Marx, Bitter, Nohl, Reissmann, Kreissle, Schneider, Köchel, E. Schelle, Jähns u. s. f.; ästhetische Belehrung bieten die einschlägigen Schriften von Hegel, Vischer, Gervinus, Hanslick, Riehl, Schumann, Naumann, Berlioz, Wagner u. A. Nützlich endlich, ja gewissermassen nothwendig ist dem Kunstjünger die möglichst umfassende Bekanntschaft mit der poetischen Literatur und mit bedeutenden Erzeugnissen der bildenden Künste; die Fülle des Erhabenen und Schönen, welche der Geist und die Phantasie aus jener Quelle schöpfen und in sich eigenthümlich verarbeiten, wird die Auffassung musikalischer Kunstwerke in poetischer Hinsicht gar fruchtbar befördern, und sich in einem ausdrucksvollen, gesund begeisterten Spiele abspiegeln. Die Zeit der sogenannten Stockmusiker ist vorüber, und diese haben niemals das Höchste geleistet; haben sich ja bereits unsere Altmeister gerade auch durch ihre geistige Bildung über ihre Zeit- und Fachgenossen erhoben; heutzutage ist universelle Geistesbildung sogar Pflicht des ächten Tonkünstlers, da die Musik mehr als je durch Einflüsse der Literatur und der Schwesterkünste befruchtet wird.

§. 8.

Was ferner den wichtigen Punkt des öffentlichen Auftretens betrifft, so halten wir für gut, dass der Lehrer von Zeit zu Zeit durch die Vereinigung mehrerer Familien dem Schüler Gelegenheit gebe, sein Erlerntes zu produciren. Es dient diess zur Aufmunterung und Aneiferung des Schülers und hat den Vortheil, dass sich seine Befangenheit verliert. Doch dürfen diese Productionen den systematischen Gang des Unterrichts durchaus nicht unterbrechen, sondern es sollen nur diejenigen Stücke, die gerade einstudirt worden sind, vorgetragen werden. Diess gilt für Dilettanten wie für Fachschüler. Den letztern rathen wir überhaupt, nicht früher als in dem letzten Jahre ihres Unterrichts sich in grossen öffentlichen Concerten zu produciren, indem das Einstudiren der Concert-Piecen den systematischen Gang des Unterrichts zu sehr unterbricht und unvernünftiges Lob und Tadel nur übeln Einfluss auf das Lernen haben kann. Insbesondere wirken die Urtheile der Presse leicht entweder entmuthigend oder überspannend; nur selten treffen sie das Rechte, da sie meistens von gewöhnlichen Recensenten geschrieben werden, die theils nicht das Mindeste von Musik verstehen, oder von Vorurtheilen befangen sind, oder einer bestimmten Partei angehören, welche nur ihre eigenen Schützlinge gelten lässt; einen competenten, aufrichtigen, unbestechlichen Kritiker muss man heutzutage mit der Laterne suchen; die moderne Kritik, selbst grossentheils demoralisirt, kann auf Kunstjünger fast durchaus nur einen demoralisirenden Einfluss ausüben.

§. 9.

Viele Eltern meinen, für den Anfangsunterricht genüge auch ein schwächerer Lehrer. Aber gerade die Grundlage ist die Hauptsache; üble technische Gewohnheiten sind oft gar nicht mehr vollständig auszurotten, und es kostet selbst

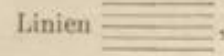

einen guten Lehrer viel Zeit und Mühe, wieder einigermaßen gut zu machen, was ein schlechter Lehrer verdorben hatte. Angehenden Lehrern möchten wir schliesslich rathen, dem Schüler stets liebevoll, aber ernst entgegenzukommen, ihn mit aller Geduld zu unterrichten, durch keine Ungeschicklichkeit sich ausser Fassung bringen und zu Heftigkeit oder gar zu rohen Worten hinreissen zu lassen. Durch solche wird der Schüler eingeschüchtert und für Auffassung der

Musik unempfänglich gemacht. Der Lehrer unterrichte nur nach seiner Ueberzeugung und lasse sich durch keinen unzeitigen Wunsch der Eltern irre machen; stösst er auf Hindernisse, die sein Wirken wesentlich und wahrhaft hemmen, so gebe er lieber den Schüler auf, als dass er zum Verräther der Sache wird. Der materielle Verlust kommt ihm bald auf andern Wegen herein, denn die Wahrheit siegt zuletzt immer und überall.

Elementarlehre.

§. 10.

Von den Noten.

Zur Benennung der Töne bedient man sich der sieben Buchstaben *c, d, e, f, g, a, h*, zur schriftlichen Veranschaulichung derselben der Noten, welche aus Ovalen (○) und Punkten (●) bestehen; die Reihenfolge dieser Buchstaben wiederholt sich durch das ganze Gebiet der Töne. Diese Noten stehen auf und zwischen fünf übereinander gezogenen Linien , welche das Notensystem heissen. Für die Noten, für welche das Notensystem nicht ausreicht, hat man ober- und unterhalb desselben die sogenannten Hülfslinien, , auf, über und unter welchen diese Noten wieder angebracht werden. Weil eine zu grosse Anhäufung von Hülfslinien das Notenlesen sehr erschweren würde, bedient





8^{va}.....

c d e f g a h c d e f g a h c d e f g a h c d e f g a h c d e f g a h c d e f g a







8^{va} bassa loco

Da der kleinste Abstand zwischen zwei Tönen der sogenannte Halbton ist, deren in jeder Oktave zwölf vorhanden sind, so scheinen die sieben Buchstaben hierfür noch nicht zu genügen. Wir können aber jede dieser sieben Noten durch Vorsetzung eines Kreuzes (♯) um einen halben Ton, eines Doppelkreuzes (×) um zwei halbe Töne erhöhen, sowie durch Vorsetzung eines *b* um einen halben Ton, durch Vorsetzung eines Doppel-*b* um zwei halbe Töne erniedrigen. Wir erhalten hiemit durch die einfache Erhöhung (♯) die Töne *cis, dis, eis, fis, gis, ais, his*, ebenso durch doppelte Erhöhung (×) *cisis, disis, fisis* u. s. w.; ferner durch einfache Erniedrigung (*b*) die Töne *ces, des, es, fes, ges, as, hb* oder kurzweg *b*, und ebenso durch doppelte Erniedrigung (*bb*) *ceses, deses, eses, fesfes, geses, asas, bebe (bes)*. Auf Tabelle I. ist die Uebertragung aller dieser Töne auf das Klavier zu ersehen.

man sich für eine höhere Oktave oft einer niedern, und setzt das Zeichen 8^{va}.... darüber, wodurch angedeutet wird, dass alle Töne, auf welche sich dieses Zeichen erstreckt, eine Oktave höher zu spielen seyen. Dasselbe geschieht umgekehrt für eine tiefere Oktave des Basses, zu welchem Behufe die Bezeichnung 8^{va} bassa gebraucht wird. Sobald wir den Namen einer einzigen Note wissen, lassen sich alle übrigen darnach bestimmen. Die Benennung der ersten Note hängt von dem sogenannten Schlüssel ab. Für den Umfang des Klaviers bedarf man heutzutage nur noch zweier Schlüssel: 1) des Violin- oder *G*-Schlüssels () für die obere Hälfte der Tastatur. Er steht auf der zweiten Linie von unten und gibt der darauf stehenden Note den Namen *g*. 2) Der Bass- oder *F*-Schlüssel () welcher für die untere Hälfte gehört, steht auf der vierten Linie, deren Note daher *f* heisst. Hieraus entwickelt sich folgender Umfang beider Schlüssel:

§. 11.

Dauer und Werth der Noten.

Nachdem wir nun wissen, wie jede Note klingt, fragen wir nach ihrer Dauer. So wie wir aber den Klang jeder Note nur durch das Verhältniss zu andern Noten fanden, so ist auch ihre Dauer nur eine relative, d. h. sie bestimmt sich durch das zeitliche Verhältniss der Noten unter einander. Eine ganze Note (○) zerfällt in 2 halbe () , 4 Viertel () , 8 Achtel () , 16 Sechzehntel () , 32 Zweiunddreissigstel () , 64 Vierundsechzigstel () . Ein klares Verständniss der Werthverhältnisse und der Noten untereinander giebt Tabelle II.

Wir haben nun wohl ein Mass für die Dauer von der ganzen, halben, Viertel- u. s. w. Note, aber nicht von $1\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ u. s. w. Um diese darzustellen, bedienen wir uns 1) der Ligatur und 2) des Punktes. Die Ligatur oder der