

Charles Cooke

Die Freuden des Klavierspiels

Die schwächsten Stellen werden zu den stärksten

Chirurgen erzählen uns, daß der Punkt, wo ein Glied einmal gebrochen war, nach richtiger Behandlung zum stärksten des ganzen Gliedes werden kann. Ich möchte eine Parallele zu unserer Aufgabe ziehen und damit einen wichtigen Faktor in unserer Arbeit herausstreichen.

An schwierigen Stellen besonders hart zu arbeiten, ist kein neuer Grundsatz. Aber wie ich davon spreche, mag neu sein. Denn ich führe ihn nicht nur mit besonderer Betonung, mit Beharrlichkeit an, nein, mit Fanatismus, als Manie!

Ich schaue Ihnen nun stracks in die Augen und spreche langsam, eindringlich und ziemlich laut:

Wir müssen die Stellen, die uns besonders schwierig vorkommen, anstreichen und sie dann geduldig, konzentriert, klug, unermüdlich bearbeiten, bis wir jedes gegnerische Element völlig daraus verbannt, sie so ganz und durchwegs behandelt haben, daß sie zu unserem stärksten Punkt im Stücke werden.

So, mein wichtigster Satz ist gesprochen. Sie haben die Basis erkannt, worauf allein sie Ihr Klavierspiel zu Dimensionen ausbauen können, die Ihnen bisher utopisch erschienen sind. Klavierlehrer messen im allgemeinen dieser melodramatischen Tatsache so wenig Bedeutung bei, wie sie die Schüler ein Stück vollständig erarbeiten oder auswendig lernen lassen. Und doch enthält diese einfache Wahrheit so viele, unvergleichliche Vorzüge, daß ich kaum weiß, womit aufzählen beginnen.

Erstens: während die schwächsten Stellen des Stückes zu den stärksten werden, vermindert sich sogleich dessen Gesamtschwierigkeit. Auf einmal haben Sie nicht mehr ein Stück der letzten, sondern nur noch eines der mittleren Stufe, oder wie Sie die Schwierigkeitsgrade benennen wollen, vor sich.

Zweitens: jede Stelle, die Sie fanatisch geübt haben, bietet für die letzte Arbeitsstufe, das Auswendiglernen, keine Schwierigkeiten mehr.

Drittens: an jeder dieser Stellen machen Sie einen technischen Fort-

schritt. Sie arbeiteten besonders daran, weil Sie sie schwierig fanden. Sie hielten sich dabei das Ziel, die Beherrschung des Stückes vor Augen; aber unumgänglich lösen Sie zugleich technische Probleme. Und während Sie Ihr Repertoire vergrößern, festigen Sie Ihr technisches Können.

· Viertens: wenn Sie nie zuvor ein Stück auswendig lernten, wird dieses System eine Einleitung dazu sein, und es wird Sie fesseln. Sie werden eine schwierige Stelle nie beherrschen, wenn Sie diese nicht schon bald am Anfang auswendig lernen. Diese Stellen sind nie so lang wie ein Stück, sie umschließen Takte, nicht Seiten. Sie werden sie also mit ziemlich wenig Gedächtnisaufwand auswendig lernen.

· Falls Sie Stellen anstreichen müßten, die sich über Seiten und nicht Takte hinziehen, ist das Stück wahrscheinlich noch zu schwierig für Sie, und Sie sollten es beiseite legen und später wieder aufnehmen.

· Fünftens: jede Stelle, die Sie erobern, wird Ihnen ein Gefühl zurücklassen, das zu beschreiben ich mich nicht vergreife. Sie werden auch eine Selbstsicherheit erlangen, die das Bewußtsein, durch selbstgeplante, sorgfältig durchgeführte Arbeit einen Gipfel von Schwierigkeiten erklimmen zu haben, noch um vieles hebt.

· Sechstens und letztens: die nächste Stufe unserer Arbeit, das Auswendiglernen des ganzen Stückes, ist nun um so viel leichter, daß sie zum restlosen Genuß wird.

Sie sehen, wir greifen unsere Arbeit von der schwierigsten Seite an, um nachher besser fortschreiten zu können – wie ich Ihnen schon sagte. Doch denken Sie daran: die schwersten Stellen zu erobern, ist nicht so verzweifelt hart, wie es uns zu Beginn scheinen mag. Natürlich müssen wir ein technisch schwieriges Problem lösen, aber dessen Kürze erleichtert es uns.

Poldi Mildner hat mir dieses System beigebracht. Kurz nach ihrem sensationellen Début im Jahre 1939 in der Town Hall habe ich diese junge Österreicherin gefragt, wie sie übe und besonders, wie sie Balakirevs unüberwindlich kompliziertes »Islamey« gelernt habe, welches sie wie eine Beethoven-Bagatelle aus dem Ärmel schüttelte. Ihre Antwort war kurz, aber einleuchtend: »Ich lerne zuerst die schwierigen Stellen, ja.« Wir Amateure werden Balakirevs »Fingerbrecher« als *eine* schwierige Stelle betrachten, ja. Doch dies soll uns nicht hindern, bei den uns zugänglichen Stücken Fräulein Mildners Grundsatz zu befolgen. Wenn Sie tatsächlich getreu nach meinen Anweisungen arbeiten, wenn Sie Poldis Rat noch mehr zu Herzen nehmen, als sie selbst (wie ich später von ihr erfuhr) es tat.

Ich schlage Ihnen folgendes vor: stellen Sie die Partitur, die Sie vollkommen zu lernen beschlossen haben, vor sich auf.

Spielen Sie das Stück ganz durch, so gut es geht. Sie werden es nun ungefähr einschätzen können und werden wissen, wo sich seine »Frakturen« befinden. Überall, wo Sie anhalten mußten oder strauchelten, befindet sich eine solche Stelle, eine doppelte oder auch eine einfache »Fraktur«.

Nun spielen Sie das Stück nochmals durch. Vor jeder »Fraktur« machen Sie halt und streichen Sie mit Bleistift an.

Tun Sie das so: schließen Sie in diese Stellen einige vorangehende und einige nachfolgende Takte ein. Um mit der figürlichen Sprache Amok zu laufen, sind diese Takte die »Dübel«, mit denen das Ganze einer sauberen Schreinerarbeit gleichsieht. Besonders für ein assoziatives Gedächtnis ist es wichtig, daß diese »Dübel« fest sitzen. Markieren Sie die Stelle, mit irgendwelchem Zeichen unter der Sonne, mit einem Kreuz, einem Kreis, einem Pfeil, einem weisenden Finger. Ich persönlich zeichne den Anfang folgendermaßen an: Γ ; ich setze dieses Zeichen über die Notenlinien der rechten und zum Schluß dieses Γ unter die der linken Hand. Diese Zeichen sollen deutlich genug sein, um gut gesehen zu werden, und doch leicht genug, um ausradiert zu werden, wenn der große Moment gekommen ist, da Sie sich ehrlich sagen können: was einst eine »Bruchstelle« war, ist nun mein stärkster Punkt im ganzen Stück.

Jetzt ist als die schwache Stelle erst angezeichnet, nun beginnt die Arbeit:

Spielen Sie die Stelle verschiedene Male langsam durch, immer mit den »Dübeln«; überprüfen Sie, ob jede Note stimmt, ob Sie jede Pause im Verhältnis zu dem langsamen Tempo richtig einhalten, ob Sie alle dynamischen Hinweise (p, f, sf, crescendos usw.) und die des Anschlags (staccato und legato) berücksichtigen.

Gebrauchen Sie den Fingersatz, der Ihnen am besten paßt. In guten Ausgaben ist er im allgemeinen zweckmäßig; aber wenn es ein Problem gibt beim Klavierspielen, das Sie nach eigenem Gutdünken lösen müssen, so ist es das des Fingersatzes. Die besten Lehrer werden Ihnen dies versichern. Wenn Sie den zu Ihrer Hand passendsten Fingersatz gefunden haben, notieren Sie ihn; dann bleiben Sie dabei, außer der eine oder andere erwiese sich beim wiederholten Üben als unbequem; in diesem Falle korrigieren Sie ihn, rahmen Sie den neugewählten ein, damit Sie nicht immer wieder auf den ersteren zurückgreifen!

Sobald Sie sich in all diesen Punkten sicher fühlen, wiederholen Sie die Stelle so lange, bis Sie sie fehlerlos spielen.

Tobias Matthay warnte seine Schüler immer vor träger, automatischer, gedanken- und sinnloser Wiederholung, die zu keinem Ergebnis führen kann. Er nannte diese Art des Übens einen Versuch, dem Klavier die Stelle beizubringen, statt uns selber!

Matthays Warnung müssen wir sehr ernst nehmen. Jede Wiederholung soll uns voll und ganz beanspruchen. So wird uns auch die Arbeit nie undankbar vorkommen, und sie wird lebendig bleiben.

Wichtig ist, daß wir langsam spielen. »Langsames Üben ist der einzige Weg zu geläufigem Spiel« (Josef Hofmann). »Ich empfehle langsames Üben bei genauester Beachtung jeder Einzelheit« (Teresa Carreño). »Langsames Üben garantiert nicht für Konzentration, aber Konzentration – besonders wo sich Probleme stellen – bedingt langsames Üben« (Egon Petri). »Nichts ist verheerender als zu schnelles Üben; es führt ausnahmslos zu schlechten Resultaten und ist reiner Zeitverlust« (Ernest Schelling).

Auch das Prestissimo besteht aus einer Anzahl selbständiger Bewegungen, die ineinanderfließen. Bei langsamem Üben können wir jede dieser Bewegungen erfassen und zuerst bewußt ausführen.

Arbeiten Sie, nur solange es Ihnen nötig erscheint, nach Noten. Sie werden eine Stelle auswendig spielen, bevor Sie dies bewußt versuchen. Hier spreche ich noch nicht von den verschiedenen Gedächtnisstützen, die ich im nächsten Abschnitt anführen werde. Falls Sie wirksame Hilfsmittel zum Auswendiglernen eines Stückes schon kennen, werden Sie sie natürlich auch auf das Üben der »Bruchstellen« anwenden. Jedoch wird das häufige Wiederholen an sich schon dafür sorgen. Wenn Sie eine Stelle erstmals auswendig spielen, behalten Sie die Noten noch vor Augen, damit Sie sich im Notfall mit einem kurzen Blick zurechthelfen können, dann erst legen Sie die Noten weg und schauen nur noch auf die Klaviatur. »Eine Stelle soll nie zweimal gespielt werden« (Leschetizky). Diese Aussage erscheint uns hier seltsam – dazu noch aus so untadeliger Quelle. Ich will die Worte des großen Meisters aufklären: »Spielen Sie eine Stelle durch, dann warten Sie einen Augenblick und horchen Ihrem Spiel nach, dann erst spielen Sie wieder.« Und da wir Amateure nicht über das technische Können von Leschetizkys Schülern verfügen, werden wir mehr als jene an den technischen Schwierigkeiten arbeiten müssen. Deshalb schlage ich eine kleine Abänderung vor: »Spielen Sie eine Stelle fünfmal durch; dann hören Sie Ihrem Spiel, indem Sie es in Gedanken wiederholen, nach; dann spielen Sie die Stelle fünf weitere Male.«

Fügen Sie dazwischen mehrere Wiederholungen ein – mit geschlosse-

nen Augen. Katherine Ruth Heymann beharrt auf diesem Punkt als regelmäßige Übungsroutine. Sie selber befolgt diesen Grundsatz, wenn sie ein Konzert vorbereitet. »Die innere Sicht hat einen weit schärferen Brennpunkt als die äußere«, sagt sie. Sie werden selbst erkennen, wie wahr diese Behauptung ist. Unzweifelhaft ist die Konzentration, wenn Sie mit geschlossenen Augen spielen, am größten.

Befolgen Sie einen weiteren Ratschlag Miss Heymanns: »Falls die Stimme der linken Hand schwieriger ist als die der rechten, nehmen Sie immer wieder eine Repetition vor, wobei die untere Stimme ›führt‹. Das heißt, spielen Sie kräftig mit der linken Hand und konzentrieren Sie sich auf deren Stimme, während die rechte in einem nebensächlichen Pianissimo nachkommt. Dies ist nicht leicht, es verlangt Übung; und es wirkt Wunder. Ebenso lassen Sie jeweils auch die rechte Hand ›führen‹, obwohl diese Methode öfters auf die linke, schwächere Hand anzuwenden ist.«

Dann fügen Sie Wiederholungen für die genaue dynamische Nuancierung ein: pianissimo; mezzo-forte; beiläufig, wenn Sie sicher sind, der Nachbar sei ausgegangen, fortissimo. Shura Cherkassky begann gewöhnlich sein Wiederholungsüben mit einem geisterhaft zarten, kaum vernehmbaren Pianissimo.

Üben Sie immer wieder einhändig. Oft vermag nur eine Hand allein ein Problem zu lösen; dieses Einzelspiel enthüllt auf alle Fälle die Schwächen.

Es gibt zwei Schulen über die Tempi des Übens. Die eine sagt, schwierige Stellen müßten zuerst unzählige Male sehr langsam, dann einmal in normalem Tempo, dann wieder langsam usw. gespielt werden. Diese befolgte ich und empfehle sie auch Ihnen. Ich habe immer wieder feststellen können, wie langsames Üben Wunder wirkt. Aber vielleicht finden Sie die zweite wirkungsvoller, welche empfiehlt, langsam zu beginnen, das Tempo allmählich zu steigern, bis wir bei der richtigen Geschwindigkeit angelangt sind. Falls Sie glauben, diese Methode bringe Sie rascher zum Ziel, machen Sie sich diese zu eigen. Vielleicht verlangt eine Stelle diese, eine andere jene Methode. Prüfen Sie selbst.

Unabhängig von der Methode, die Sie anwenden, nenne ich Ihnen einen Trick für besonders schwierige Stellen. Gewöhnen Sie sich häufige Wiederholungen weit über dem vorgeschriebenen Tempo an. Wenn Sie eine Stelle »über dem Tempo« beherrschen, ist es ein Leichtes, sie gebührend ins gesamte Stück einzuordnen. Dabei wächst Ihre Sicherheit außerordentlich an.

Zum Schluß spielen Sie mit beiden Händen zusammen. Daß Paderewski dies nicht tat, soll Sie nicht abhalten. Paderewski hin oder her, es ist

eine schlechte Gewohnheit, dies nicht zu tun. Sie mögen das Gefühl haben. Sie spielten beide Hände genau zusammen. Lassen Sie trotzdem einen Freund zeitweise darüber urteilen, oder besser, nehmen Sie hin und wieder ein Stück auf eine Platte auf. Sie werden erstaunt sein, wenn Sie sich selber hören; Sie werden erkennen, daß Ihre Hände weit weniger aufeinander abgestimmt sind, als Sie glaubten. Die Abhilfe? Denken Sie sich beide Hände zusammen, und Sie werden zusammen spielen. Gewöhnen Sie sich daran, sorgfältiger als bisher auf diesen Punkt zu achten.

Vielleicht ist Ihnen aufgefallen, daß ich nichts über die Anzahl der Wiederholungen einer schwierigen Stelle sagte. Es war Absicht. Darüber können Sie am besten selbst entscheiden; es wird von einer zur anderen Stelle verschieden sein. Fünfundzwanzig Wiederholungen einer schwierigen Stelle sind mein durchschnittliches Tagesprogramm; wollte ich mehr tun, müßte ich meine Übungsstunde zu sehr ausdehnen. Allgemein kann nur gesagt werden, daß die Festigung einer schwachen Stelle viele tägliche Wiederholungen (ob zehn, fünfundzwanzig oder fünfzig) während längerer Zeit (während Tagen, Wochen oder in besonders hartnäckigen Fällen Monaten) erfordert. Da unsere Arbeit ja unser Hobby ist und sich über Jahre und Jahrzehnte ausdehnt, besteht kein Grund, weshalb wir versuchen sollten, eine schwierige Stelle – oder sie sei kaum noch schwierig zu nennen – in einem Tag zu erlernen. Wir arbeiten einfach daran, solange es nötig ist.

Das Thema der täglichen Wiederholungen bringt uns zu der Frage zurück, ob wir einen Zähler benützen sollen. Ich bin dafür; zählen Sie täglich Ihre Wiederholungen und versuchen Sie nicht, ohne Zähler zu üben, doch auch dieser Entscheid sei Ihnen freigestellt. Es gibt Leute, die einverstanden sind, täglich zu üben, aber einwenden, ihr Ziel sei, eine bestimmte Stelle zu beherrschen, und nicht, eine gewisse Anzahl Wiederholungen vorzunehmen. Nun, mein Ziel ist dasselbe: eine Stelle zu üben, bis ich sie einwandfrei spiele; aber ich finde, ein Zähler spornt mich zu längerer, ausgiebigerer und besserer Arbeit an. Diese Idee mag etwa der Tatsache gleichkommen, daß Hunde besser rennen, wenn sie ein mechanischer Hase anspornt. Falls Sie sich zu einem Zähler entschließen, können Sie dazu verwenden, was Sie gerade unter der Hand haben: Zündhölzer, Papierstreifen, Spielfiguren ... Ich benütze eine teuflisch geschickte Einrichtung: einen Kinderzählrahmen mit zwanzig Kügelchen. Nach jeder Wiederholung stoße ich ein Kügelchen nach der anderen Seite. Dieses Zählsystem kostet mich sozusagen nichts und ist die Einfachheit selber. Ich habe

diesen Zähler in einem Warenhaus gekauft und den Teil, den ich nicht brauche, abgesägt.

Beginnen Sie Ihre täglichen zwanzig oder dreißig Minuten Repertoire mit den Wiederholungen der schwachen Stellen. Ich arbeite immer an zwei oder drei Stellen auf einmal. Jeden Tag werden sie stärker, und sobald eine Stelle zum Einsetzen ins Stück bereit ist, tritt eine neue aus meiner »Stellenliste« (die sich über Kilometer erstreckt) an deren Platz. Nichts beglückt mein Herz mehr, als eine erstarkte »Stelle« ins Stück einsetzen zu können.

Hier gebe ich Ihnen einige Beispiele typisch »schwacher Stellen« (die kleinen Noten sind die »Dübel«). In jedem Falle sind diese Stellen zwei bis mehrere »Grade« schwieriger als der Rest des Stückes. Prüfen Sie sie genau und zeichnen Sie danach Ihre eigenen »Stellen« an. Ich habe den Fingersatz mit aller Sorgfalt eingetragen; aber ändern Sie ihn beliebig nach Ihrem Gutdünken ab. Falls Sie diese Stücke nicht in Ihr Repertoire aufnehmen wollen, verlieren Sie nicht zu viel Zeit mit den hier aufgezeichneten Beispielen. Wenn Sie diese Stücke interessieren, spielen Sie die daraus angeführten Stellen. Wenn Ihnen dies gelingt, können Sie sich ohne weiteres an das jeweilige Stück heranmachen. Wenn nicht, versuchen Sie es mit dem ersten Schritt, indem Sie eine Stelle, gemäß der vorangegangenen Methode, wiederholen. Urteilen Sie dann, ob Sie die Stelle bei andauernder konzentrierter Arbeit zu erlernen vermögen. Wenn ja, können Sie das Stück ebenfalls in Angriff nehmen.



Aus Bachs Gavotte und Musette in C-moll

Dieses Beispiel und das darauffolgende sind kaum schwieriger als das Stück, dem sie angehören. Beim ersten liegt das Problem im leichten rhythmischen Staccato der rechten Hand, das die führende Melodie der linken begleitet. Die Noten müssen präzise zusammen angeschlagen werden; doch Klangfarbe und Ausdruck der beiden Stimmen sind verschieden. Die größte Schwierigkeit liegt im zweiten Taktschlag des dritten Taktes. Machen Sie diesen Takt zu einer »Fraktur« in der »Fraktur« und wiederholen Sie ihn bei jeder Repetition der ganzen »Fraktur« zweimal. Diesen dritten Takt ganz zu spielen, bedeutet exakte »Dübelarbeit« an der »Bruchstelle«. Was den Fingersatz anbetrifft, mag der rechte vierte Finger auf dem einleitenden F auf den ersten Blick seltsam erscheinen; aber denken Sie daran, daß dies ein Auszug ist, und daß der vierte Finger durch das Vorangehende bedingt ist. Beachten Sie, daß in der rechten Hand der vierte Finger jede Gruppe von vier Achteln, außer einer, beginnt. Der Triller, welcher der abschließende »Dübel« der »Bruchstelle« ist, setzt auf der Hilfsnote B ein.



Aus Bachs Gavotte und Musette in g-moll

In der vorangehenden Passage wird in der linken Hand dieselbe Note immer wiederholt. Bülow empfiehlt für die linke Hand im zweiten und dritten Takt den Fingersatz 1 14321432121. James Friskin setzt 1 21212121231, was ich als leichter und besser artikuliert empfinde. Welcher Fingersatz paßt Ihrer Hand am besten? Machen Sie ausgiebige Versuche, bevor Sie sich entscheiden.

Nun kommen wir zu einem bemerkenswerten Paar von »Frakturen«. Wenn wir diese in Ordnung bringen, können wir unsere Sammlung um ein bezauberndes Chopin Nocturne, welches außer diesen beiden Stellen keine besonderen Schwierigkeiten aufweist, bereichern. Diese »Frakturen« unterscheiden sich von denen der Bach-Gavotte dadurch: ihr Schwierigkeitsgrad befindet sich turmhoch über dem des übrigen Stückes.

Halten Sie die rechte Hand gut ausgebreitet: wenn Sie zu der Dis-Vorschlagsnote gelangen, befindet sich der fünfte Finger schon näher dem Fis, und Sie werden dieses eher präzise anschlagen können. Beachten Sie im gleichen Takt den rechten Daumen auf dem letzten E vor dem Dis-H-Akkord mit dem Fingersatz 5/2. Diese Art bequemen Überganges von einer Note zu einem Akkord werden Sie selbst schon ausfindig gemacht haben.

Aus Chopins Nocturne in E-moll Op. 72, No. 1 (Andante)

In der zweiten »Fraktur« liegt die Schwierigkeit (abgesehen von den beiden Läufen in der rechten Hand) im gehaltenen H (das auf das Ais übergeht) unter dem Cis-Triller. Erproben Sie Ihren Fingersatz. Hier ist Josefys angegeben.

In diesen beiden »Frakturen« haben wir vier Läufe in der rechten Hand; die letzten drei sind polyrhythmisch. Der erste Lauf, sechs Noten gegen drei, ist einfach. Dann folgen acht auf drei, zehn auf drei und elf auf drei Noten. Üben Sie jede Hand allein; dann bringen Sie die beiden Stimmen überein, indem Sie die gemeinsamen Anschläge fest im Auge behalten. In diesem Beispiel ist die »Landungsnote«, wo beide Hände »landen«, immer H, einfach oder im Akkord.

Dies wäre ein Weg, die polyrhythmische Schwierigkeit zu lösen, ein anderer ist die Methode, die Ruth Heymann anwandte; siehe Anhang B.

Hier kann die wichtige Regel, »Frakturen« zu behandeln, benützt werden: die Hand, welche die leichtere Aufgabe hat, beginnt. Lernen Sie deren Partitur rasch auswendig, üben Sie, bis sie spielend läuft. Dann können Sie sie sozusagen vergessen, während Sie sich mit voller Konzentration den größeren Schwierigkeiten der anderen Hand zuwenden. In den angeführten Stellen hat die linke Hand keine Probleme zu lösen; die Schwerarbeit fällt der rechten zu.

Aus Debussys »Clair de Lune«
(Andante très expressif)

Dieser Ausschnitt aus Debussys lieblichem »Clair de lune« enthält im ersten Ganztakt den dynamischen Höhepunkt des Stückes. Schon dies bedingt, daß wir die Stelle als »Fraktur« betrachten; denn Versagen auf dem Höhepunkt ist unzulässig!

In den beiden Takten dieses Ausschnittes spielen die Hände in entgegengesetzter Richtung, um dann parallel zu enden.

Beide Hände bewegen sich in striktem Legato. In der linken Hand ist dies recht schwierig, da sich die Noten nicht griffleicht folgen; deshalb muß dem Fingersatz besondere Beachtung geschenkt werden. Sie haben hier meinen Fingersatz, wie er sich nach fünfjähriger Arbeit am Stück ergeben hat. Das erste Fis, eine punktierte halbe Note, wird nur so lange wie die übrigen Sechzehntel gehalten; daraus eine punktierte Halbe zu machen und sie zur punktierten Viertelnote hinüberzubinden, ist Debussys Art anzudeuten, das Pedal müsse diese durch den ganzen Takt hindurch nachziehen, woraus das für ihn charakteristische Verwischte, Nebelhafte entsteht. Beachten Sie, daß das abschließende Fis in der zweiten Sechsnottengruppe der linken Hand mit dem vierten Finger gespielt wird, aber mit dem fünften in der folgenden Gruppe. Der vierte im ersten Fall gestaltet den Übergang weicher; im zweiten Fall erlaubt der Ausdruck den mehr pianistischen Fingersatz. Der fünfte Finger auf diesem Fis und gleich wieder auf dem nächsten, eine Oktave höher, ermöglicht den korrekten Fingersatz im angefangenen Lauf.

Wenn Ihnen mein Fingersatz zusagt, greifen Sie voll in die Noten, wie es die Bögen gebieten. Spielen Sie jede Hand zehnmal, langsam, ziemlich laut. Dann spielen Sie die linke Hand in derselben, nicht debussyschen Weise. Fügen Sie die rechte Hand bei. In beiden Takten bleibt sie sich gleich, außer einer neuen Stimme auf dem siebenten Achtelschlag im zweiten Takt. Doch diese neue Stimme läßt den Punkt zum einzigen gefährlichen der rechten Hand werden. Das Pedal kann das E-Gis halten, bis das A dazukommt; aber erst der Fingerwechsel 3/1 zu 5/3 vermag ein perfektes Legato hervorzubringen. Dieser Wechsel wurde mir erst nach langem Üben vertraut. Gehen Sie mit Ausdauer daran, und lassen Sie nicht locker, bis Ihnen der Fingerwechsel leicht von der Hand läuft.

Zum Schluß muß natürlich das Ganze sehr zart und in dem typisch »geklebten« Legato, das so vieler Musik Debussys eigen ist, gespielt werden.

Und gerade hier will ich noch eine Übungsmethode anführen, welche in kürzester Zeit Wunder schafft und dauerhafte Ergebnisse hervorbringt. Katherine Ruth Heymann ist deren Urheberin, und sie nannte sie den

»Triple Stroke« (den dreifachen Anschlag). Hier sind zur Illustration die ersten sechs Noten der linken Hand aus der Debussy-Passage in Form einer Übung des dreifachen Anschlages wiedergegeben:



Führen Sie dies weiter (die letzten fünf Noten verlangen keine so intensive Behandlung), beginnen Sie langsam mit einem sauberen, mozartschen Anschlag. Nach vielen langsamen Wiederholungen erst erhöhen Sie das Tempo, während Sie die Finger etwas weniger hoch von den Tasten heben. Zuerst haben Sie die normalgroße Note besonders betont; schlagen Sie diese bei zunehmender Geschwindigkeit zarter an. Nach jeder zehnten Repetition spielen Sie einmal gemäß dem Originalnotenbild. Sie werden in erstaunlich kurzer Zeit ein erstaunliches Resultat feststellen. Diese Methode verankert die Noten gleichsam dreifach in Ihre Fingerspitzen. Wenn Ihnen die Läufe der rechten Hand im vorangehenden Chopin-Ausschnitt Mühe machen, nehmen Sie sie einzeln vor und üben Sie daran nach der Methode des dreifachen Anschlages.

Wenden Sie die Methode des dreifachen Anschlages auf alle Läufe beider Hände an, wenn immer sie Ihnen Schwierigkeiten machen.

Musical notation for a passage from Debussy's 'La Fille aux cheveux de lin'. It consists of two systems of piano music. The first system shows the right and left hands playing a melodic line with a 'p' dynamic marking. The second system shows the right and left hands playing a more complex passage with a 'mf' dynamic marking. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Aus Debussys »La Fille aux cheveux de lin«
(très calme et doucement expressif)

Auch diese »Fraktur« verlangt einen sorgfältigen Fingersatz. Debussy hat keinen angegeben; erproben Sie ihn selbst, und Debussy wird Ihnen aus dem Jenseits zulächeln. Er machte sich viel daraus, seine Kompositionen ohne Fingersatz herauszugeben; er schrieb in diesem Zusammenhang: »Es ist klar, daß ein Fingersatz nicht verschieden geformten Händen passen kann. Das Erproben des eigenen Fingersatzes ist eine gute Übung ... und entspricht dem alten Wort: »Keiner dient uns besser als wir selbst.«

Ein einziger Takt aus Palmgrens »May Night« ist unser letztes »Fraktur«-Beispiel. In diesem Stücke ist es die einzige schwierige Stelle und der Mühe wert, erobert zu werden. Üben Sie sie, lernen Sie sie auswendig, und bald werden sie ein köstliches neues Stück in Ihr Repertoire aufnehmen können. Einen längeren Ausschnitt aus »May Night«, der diese Fraktur einschließt, finden Sie im nächsten Kapitel, welches sich mit dem Problem der Gedächtnisstützen befaßt. Wenn Sie einen Blick auf S. 82* werfen wollen, finden Sie nützlichen Beistand zum Analysieren dieser »Fraktur«.



Aus Palmgrens »May Night«
(Poco andante e placido)

Das nächste Beispiel ist nicht eigentlich eine Fraktur. Dieser Anfangstakt aus Chopins Etüde in A-dur, Op. 25, Nr. 1, gibt uns ein Bild des ganzen Stückes, da das ganze Stück, diesem Takt entsprechend, regelmäßig aufgebaut ist. Erobern Sie diesen einzelnen Takt, und Sie werden bald Chopins große Etüde, »Äolsharfe«, Ihr Eigen nennen. Diesen Takt zu erobern, ist nicht leicht: es heißt, die Es der rechten Hand in wunderschön singende Klänge zu verwandeln; es heißt, die As der linken entschlossen, aber nicht zu laut zu spielen; es heißt, alle Zwischennoten weich mur-

* Des Originalbuches, in diesem Auszug leider nicht enthalten.

Wenn Sie einmal eine »Fraktur« behandelt haben und Sie die Stelle beherrschen, werden Sie sie nochmals mit dem Rest des Stückes üben; so bleibt sie Ihren Fingern geläufig. Wenn Sie das Stück beiseite legen und nach einiger Zeit wieder aufnehmen, werden Sie die »Fraktur«-Stelle rascher zurückgewinnen als den übrigen Teil des Stückes.

Machen wir aus dem »Fraktur«-Üben eine Lebensgewohnheit in unserem Klavierstudium. Nichts kann den Weg zu der nächsten Phase unserer Arbeit besser ebnen.

(Übersetzung von Thymiane Kaiser)

Charles Cooke war ein Klavierspieler, ein leidenschaftlicher Musikliebhaber und Journalist, der in der Zeit vor dem 2. Weltkrieg alle damals bekannten Pianisten über Klavierspiel befragt hat. Sein Buch »Freuden des Klavierspiels« ist in Amerika sehr bekannt geworden und wurde von berühmten Pianisten als eine der bedeutendsten Veröffentlichungen über Klavierspiel begrüßt. Das Kapitel »Die schwächsten Stellen werden zu den stärksten« zeigt in eindrucksvoller Weise, wie man üben sollte, lehrreich für jeden Instrumentalisten. Das ganze Buch ist sehr lesenswert und soll wieder erscheinen.

Eines Tages diskutierten die Jungen über Technik, sie wünschten sich eine kleine »Multum in parvo«-Übung die umfassend und ausreichend sein würde, alle vielfältigen Übungen zu ersetzen und die es auf magische Weise möglich machen sollte, das Übungsziel augenblicklich zu erreichen ohne die übliche Plackerei. Zuletzt trugen sie das Problem Liszt vor und seine Antwort war, daß, da ja alle Klavierstücke aus Tonleitern, Arpeggien, Akkorden und Oktavpassagen bestehen, deren Studium nicht völlig vernachlässigt werden könne, aber, so setzte er fort: »Von allen Übungen, die zu meiner Kenntnis gelangt sind um die Finger zu kräftigen, zu beleben und geschmeidig zu machen ist diese kleine Übung die Wirkungsvollste«. Er ging zum Klavier und spielte die Zweifingerübung (CD DE EF FG etc. mit den Fingern 12, 12, dann 23, 23 etc.) »Sie wissen«, setzte er fort »daß ich meine Konzerte und das öffentliche Spielen aufgegeben habe, aber wenn ich gelegentlich im privaten Kreise für meine Freunde spiele und es für notwendig halte, mich vorzubereiten, spiele ich ausschließlich diese Übung und zwar zwei bis drei Stunden ununterbrochen. Als Ergebnis gewinne ich meine volle Technik zurück ohne irgendetwas anderes zu üben, weder Etüden, noch Stücke.«

William Mason

Wenn Sie einmal eine »Fraktur« behandelt haben und Sie die Stelle beherrschen, werden Sie sie nochmals mit dem Rest des Stückes üben; so bleibt sie Ihren Fingern geläufig. Wenn Sie das Stück beiseite legen und nach einiger Zeit wieder aufnehmen, werden Sie die »Fraktur«-Stelle rascher zurückgewinnen als den übrigen Teil des Stückes.

Machen wir aus dem »Fraktur«-Üben eine Lebensgewohnheit in unserem Klavierstudium. Nichts kann den Weg zu der nächsten Phase unserer Arbeit besser ebnen.

(Übersetzung von Thymiane Kaiser)

Charles Cooke war ein Klavierspieler, ein leidenschaftlicher Musikliebhaber und Journalist, der in der Zeit vor dem 2. Weltkrieg alle damals bekannten Pianisten über Klavierspiel befragt hat. Sein Buch »Freuden des Klavierspiels« ist in Amerika sehr bekannt geworden und wurde von berühmten Pianisten als eine der bedeutendsten Veröffentlichungen über Klavierspiel begrüßt. Das Kapitel »Die schwächsten Stellen werden zu den stärksten« zeigt in eindrucksvoller Weise, wie man üben sollte, lehrreich für jeden Instrumentalisten. Das ganze Buch ist sehr lesenswert und soll wieder erscheinen.

Eines Tages diskutierten die Jungen über Technik, sie wünschten sich eine kleine »Multum in parvo«-Übung die umfassend und ausreichend sein würde, alle vielfältigen Übungen zu ersetzen und die es auf magische Weise möglich machen sollte, das Übungsziel augenblicklich zu erreichen ohne die übliche Plackerei. Zuletzt trugen sie das Problem Liszt vor und seine Antwort war, daß, da ja alle Klavierstücke aus Tonleitern, Arpeggien, Akkorden und Oktavpassagen bestehen, deren Studium nicht völlig vernachlässigt werden könne, aber, so setzte er fort: »Von allen Übungen, die zu meiner Kenntnis gelangt sind um die Finger zu kräftigen, zu beleben und geschmeidig zu machen ist diese kleine Übung die Wirkungsvollste«. Er ging zum Klavier und spielte die Zweifingerübung (CD DE EF FG etc. mit den Fingern 12, 12, dann 23, 23 etc.) »Sie wissen«, setzte er fort »daß ich meine Konzerte und das öffentliche Spielen aufgegeben habe, aber wenn ich gelegentlich im privaten Kreise für meine Freunde spiele und es für notwendig halte, mich vorzubereiten, spiele ich ausschließlich diese Übung und zwar zwei bis drei Stunden ununterbrochen. Als Ergebnis gewinne ich meine volle Technik zurück ohne irgendetwas anderes zu üben, weder Etüden, noch Stücke.«

William Mason