MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07205 172 5

GALSTON, STUDIENBUCH

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

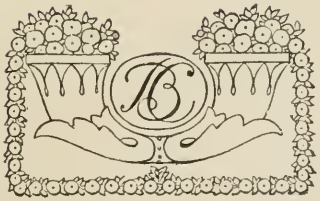
http://www.archive.org/details/studienbuch00gals

STUDIENBUCH

VON

GOTTFRIED GALSTON

»Gefühl ohne Denken ist Dusel.«
Hans von Bülow.



VERLAG VON BRUNO CASSIRER
BERLIN 1910

K. A
312/57.

Biblioteka
w Katowicach
Państw. Wyższ. Szkoły Ekon.

6195 B

LIBRARY
UNIVERSITY
OF TORONTO
NOV
22
1990

INHALT

Seite

Vorwort VII
Bach 2
Beethoven 42
Chopin 66
Liszt 139
Brahms 173
Anhang 209
Register 220

* * *

VORWORT

Schon lange frage ich mich, warum kein Virtuose den Entschluß faßt, die Ideen und Erfahrungen aller Art, welche ihm beim Studium und Vortrag seiner Repertoire-Stücke ins Bewußtsein treten müssen, selbständig und isoliert aufzuzeichnen. Jeder denkende Künstler durchlebt beim Studium eines Werkes eine ganze Welt von Empfindungen; Wahrnehmungen, Entschlüsse bilden sich, man findet und fixiert die Angriffsstellen, entdeckt geheime Angelpunkte, von wo aus das ganze Werk zu heben sei, kennzeichnet insgeheim die tückischen Plätze, um ihnen gewappnet gegenüberzustehen und vieles mehr.

Da gibt es ja eine übergroße Zahl jener »instruktiven Ausgaben« aller Werke, aller Meister. Jeder Komponist findet (erleidet, möchte man oft sagen) seine Herausgeber. Und die großen Meister können es vertragen, obwohl einen manchmal die Angst beschleicht bei diesen nichtswürdigen Attentaten mancher phrasierungswütiger Herausgeber. Ausnahmsweise haben ja solche Ausgaben vielfältig Gutes und Befruchtendes gezeitigt und vortreffliche Anregungen geweckt, so — um nur zwei von mehreren zu nennen — Bülows Ausgabe der Klavierwerke Beethovens von op. 53—129 und Busonis Werk über den ersten Teil des wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach. Doch trotz der wenigen kraft- und nutzreichen »Ausgaben« halte ich doch diese Gattung von — Musikdruck für unstatthaft.

Die Werke unserer Meister müssen allen Studierenden so vor Augen gebracht werden, wie das Manuskript, bezw. die Original-Ausgabe sie zeigt. Das tun die, leider sehr spärlich erschienenen, Urtext-Ausgaben und die Ausgaben derjenigen Meister, deren Werke noch nicht »frei« sind.

Der Wert dessen, was über Werke eines Tondichters gesagt, oder, durch diese angeregt, empfunden und ausgedrückt wird, kann groß sein. Diese Erfahrungen und Wahrnehmungen sollten in »Studienbüchern« niedergelegt werden. Diese Bücher wären als Berater, Anreger, Förderer beim Studium eines Werkes in seiner unentstellten, ursprünglichen Gestalt zu betrachten.

Sich zu bemühen, möglichst viel von all den Erfahrungen aufzuzeichnen, sollte ein Bestreben aller denkenden Virtuosen sein. Ich glaube, es würden da manche Sachen zum Vorscheine kommen, die einer Mehrheit von Musik-Studierenden als Anregung dienen könnten.

Von diesem Gefühle getrieben, will ich das erste Studienbuch herausgeben. Meine Absicht ist, damit einen Anstoß zu geben: die Virtuosen unserer Zeit mögen sich bestimmt fühlen, diesen Weg zu beschreiten.

* * *

Die im folgenden berührten Kompositionen bildeten den Inhalt eines Zyklus von 5 Klavier-Abenden, welchen ich 1907/1908 in London, Paris, Amsterdam, Berlin und Wien absolvierte.

PROGRAMM.

I. Abend:

J. S. Bach:

Capriccio in B-dur.
Chromatische Fantasie in D-moll.
*Präludium und Fuge in Cis-moll.
*Präludium und Fuge in Cis-dur.
Präludium, Fuge und Allegro in Es-dur.
Italienisches Konzert in F-dur.
Sechs Tonstücke, übertragen von Ferruccio Busoni

Präludium und Fuge in D-dur (Orgel).
Vier Choral-Präludien (Orgel).
Chaconne in D-dur (Violine).

*) Aus dem »wohltemperierten Klavier« (I. Teil.)

II. Abend:

L. van Beethoven:

Sonate in A-dur, op. 101.
Sonate in B-dur, op. 106.
Sonate in E-dur, op. 109.
Sonate in As-dur, op. 110.
Sonate in C-moll, op. 111.

III. Abend:

F. Chopin:

12 Präludien aus op. 28 und op. 45.
12 Etüden, op. 10.
12 Etüden, op. 25.
Drei neue Etüden: Nr. 1. Fis-moll.
Nr. 2. As-dur.
Nr. 3. Des-dur.
Nocturnes in Fis-moll und Fis-dur, op. 48, Nr. 2; op. 15, Nr. 2.
Valses in As-dur und Des-dur, op. 42; op. 64, Nr. 1.
Polonaise in As-dur, op. 53.

IV. Abend:

F. Liszt:

Variationen über »Weinen, Klagen«.
Fantasie und Fuge auf B-A-C-H.
Années de Pélerinage (Zweiter Teil: Italien)

1. Sposalizio. — 2. Il Penseroso. — 3. Canzonetta del Salvator Rosa. — 4. Sonetto 47 del Petrarca. — 5. Sonetto 104 del Petrarca. — 6. Sonetto 123 del Petrarca. — 7. Fantasia quasi Sonata (Après une lecture du Dante).

Mephisto-Walzer.
Heroischer Marsch.
Lucrezia Borgia-Fantasie.

V. Abend:

J. Brahms:

Variationen und Fuge über ein Thema von Händel, op. 24.
Zwei Rhapsodien in H-moll und G-moll, op. 79.
Vier Klavierstücke, op. 119.

1. Intermezzo, H-moll. — 2. Intermezzo, E-moll. — 3. Intermezzo C-dur. — 4. Rhapsodie, Es-dur.

Acht Walzer, op. 39.
Variationen über ein Thema von Paganini, op. 35.

* *
*

BACH.

Alle Hinweise bei der Besprechung der nun folgenden Original-Klavierwerke Bachs beziehen sich auf die H. Bischoffsche Ausgabe (Verlag Steingräber). Ich halte diese Ausgabe für die zweckmäßigste unter den bestehenden. Denn die prachtvolle »Urtext«-Ausgabe sämtlicher Werke Johann Sebastian Bachs: die große Ausgabe der Bach-Gesellschaft, verlegt bei Breitkopf und Härtel, Leipzig, die hier wie überall der Ausgangspunkt und die Grundlage sein müßte, ist leider so teuer, daß deren Anschaffung nur wenigen zugemutet werden kann.

Ich denke mir die Ausführung demnach immer genau den Hinweisen der Bischoffschen Ausgaben gemäß, wenn nichts anderes bemerkt wird.

* * *

Fünf Sechstel aller staccati — in den Ausgaben von Herausgebern Bachs vorgezeichnet — können ruhig in »portamenti« d. i.: non legato umgewandelt werden.

* * *

In der Ausführung der Manieren (Verzierungen) herrscht eine solche Verwirrung, daß man oft genötigt ist, seinen Standpunkt klarzulegen.

Das alte, vortreffliche Werk des Sohnes Joh. Seb. Bachs: »Über die wahre Art, das Klavier zu spielen« von Phil. Em. Bach (— jetzt ist endlich bei Kahnt in Leipzig ein Neudruck erschienen —) gibt alles diesbezüglich Wissenswerte und eine Menge sonstiger guter Weisheiten.

Dieses Buch sollte also allgemein bekannt sein, was es leider bis jetzt nicht war (auch nicht sein konnte, da das Werk lange Jahre vergriffen war).

* * *

Die wichtigsten allgemeinen Vorschriften sind:

23. §. Alle durch kleine Nötgen angedeutete Manieren gehören zur folgenden Note; folglich darf niemals der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden, indem blos die folgende so viel verliehrt, als die kleinen Nötgen betragen.«

»24. §. Vermöge dieser Regel werden also statt der folgenden Haupt-Note diese kleinen Nötgen zum Basse oder andern Stimmen zu-

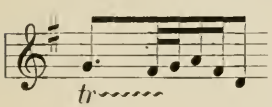
gleich angeschlagen. Man schleift durch sie in die folgende Note hinein; hierwider wird gar sehr oft gefehlet, indem man auf eine rauhe Art in die Haupt-Note hinein plumpt, nachdem noch wohl gar dazu die mit den kleinen Noten vergesellschaftete Manieren ungeschickt an- und heraus gebracht worden sind.« Im Neudruck Seite 29.

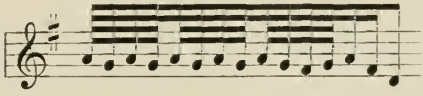
* * *

»11. §. Nach der gewöhnlichen Regel wegen der Geltung dieser [langen] Vorschläge finden wir, daß sie die Hälfte von einer folgenden Note, welche gleiche Theile hat und bei ungleichen Theilen [ungleichen Theilen, d. h.: wenn die Hauptnote ein punktierte: oder oder ist] zwey Drittheile bekommen.« Neudruck, Seite 33/34.

* * *

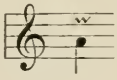
Triller, welchen ein Nachschlag beigegeben ist, fangen mit einem Vorschlag von oben an:

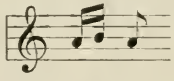


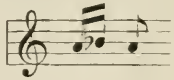
Ausführung: 

* * *

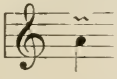
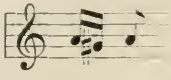
Den Pralltriller (Schneller): stets mit diatonischer Sekunde, also mit dem nächsthöheren Ton derjenigen diatonischen Skala, die an der betreffenden Stelle gerade herrscht (tonartlich);

demnach: 

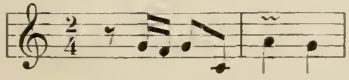
Ausführung in A-moll: 

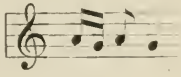
Ausführung in B-dur: 

den Mordent: mit chromatischer Unter-Sekunde;

also:  Ausführung in A-moll, in B-dur usw.: 

Ausnahmsweise verlangt die Ausführung des Mordents diatonische Unter-Sekunde, z. B. »Wohlt. Klavier«, Teil II, Fuge C-dur:



Ausführung des Mordents: 

diatonisch wegen des darauffolgenden *g* des Themas.

* * *

Steingräbersche Ausgabe Band VII, Seite 24:

Capriccio (B-dur)

sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo.
(Über die Abreise seines vielgeliebten Bruders.)

Dieses »Capriccio« wird oft als ein »Ulk« angesehen. Wohl ist dieses Werk eine Gelegenheitskomposition. Doch war dieser 19jährige Jüngling BACH, der Bach. Die Überschriften über den einzelnen Teilen mögen das einzige für unser Gefühl Scherzhafte an dem Werke sein. Eine Komposition aber, die Teile wie den sanft schmeichelnden, bezaubernden ersten und eine Stelle so herben und tiefen Schmerzes wie das dritte Stück enthält, überdies eine so meisterhafte und vollkommene Fuge (eigentlich Doppelfuge) wie das letzte Stück zur Krönung hat, ist wohl etwas ganz anderes als ein bloßer Gelegenheitsspaß.

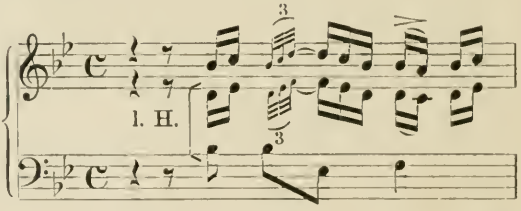
* * *

Die kleingestochenen Verzierungen der Steingräberschen Ausgabe bleiben, wenn nichts Besonderes bemerkt wird, weg.

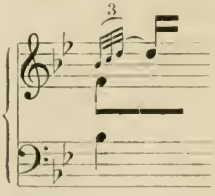
* * *

»Ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten.«

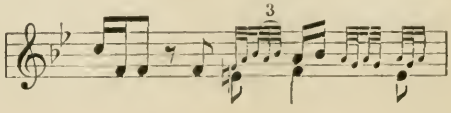
Arioso, Takt 1:



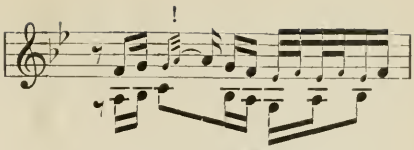
Das dritte Viertel in Takt 2 ähnlich, die Verzierung diesmal jedoch nur in der Oberstimme:



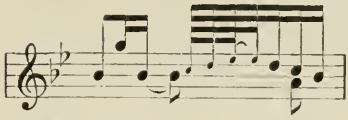
Takt 4, rechte Hand (oberes System):



Takt 6: zweites bis viertes Viertel (rechte Hand):

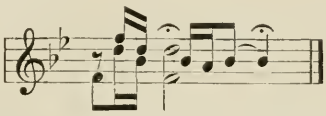


Takt 9: drittes bis viertes Viertel:

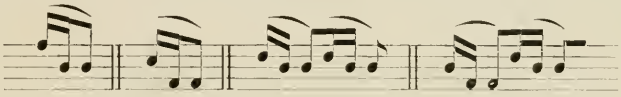


Takt 13: zweites Viertel rechts, kein Mordent.

Letzter Takt, zweites und drittes Viertel:



Dieses ganze, süße Stück muß schmeichlerisch-streichelnd-zärtlich vorgetragen werden. Die charakteristischen Stellen:



laden dazu dringend ein. . . .

* * *

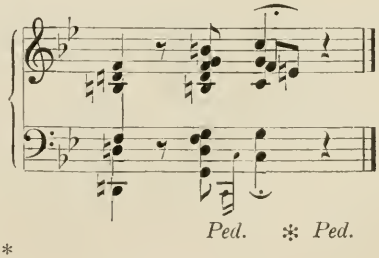
»Ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen.«

Die Zeichnung der obersten Stimme, mit welcher diese Fughetta beginnt, muß bis zu ihrem Ende — also durch die ersten fünf Takte — verfolgt werden und ihr die Sorgfalt einer natürlichen und eindringlichen Deklamation angedeihen. Dieses unleidliche, öde Ableiern der Imitationen, dieses Abspringen von einer Stimme zu ihrer Nachahmung muß hier, wie überall in polyphonen Kompositionen, vermieden werden. Das sei den Schwachköpfen überlassen, die sich »musikalisch« (!) geberden wollen.

* * *

Der Doppelschlag (gruppetto) kann im achten Takte und später wegbleiben. Alle kleiner gestochenen Verzierungen in dieser (Bischoffschen) Ausgabe kommen, wie bereits gesagt, nicht zur Ausführung.

Letzter Takt kein arpeggio, keine Bindungen:



* * *

»Ist ein allgemeines Lamento der Freunde.«
Natürlich wäre in diesem F-moll-Satz die Vorzeichnung von 4 ♭ richtiger.

* * *

Hier spricht schon der große Bach, der Verkünder aller geheimsten Herzenstöne, so wie wir ihn lieben und verehren.

* * *

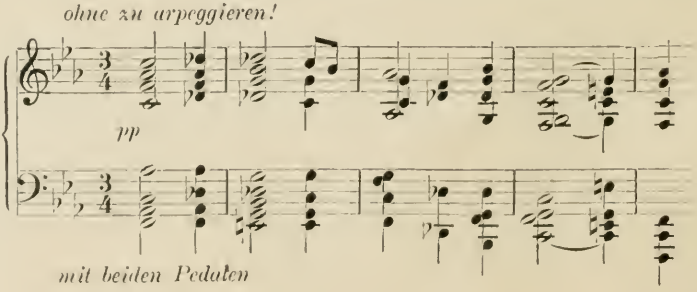
So urbachisch ist dieses Stimmungsbild, daß es offensichtlich Liszt als Typus vorschwebte, als er in seinem herrlichen Variationenwerk »Weinen, Klagen . . .« Bach, dem »Urvater der Harmonie« (wie Beethoven sagt), sein großes, tiefes Huldigungsopfer weihte.

* * *

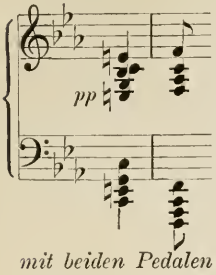
Im Basse taucht, zuerst verkappt, dann ganz deutlich (Takt 29—33), das Lieblings-Baßmotiv Bachs: auf. Wir finden diesen Gang immer wieder: In der Kantate »Denn Du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen«, in der Kantate »Weinen, Klagen«, im Crucifixus der H-moll-Messe, in zwei weiteren Kantaten, im Schlußsatze der Fis-moll-Toccata für Klavier, in der prachtvollen Fantasie und Fuge A-moll für Klavier (Steingräber-Ausgabe I. Band, Seite 94). Hier figuriert das Lieblingsmotiv als zweites Thema der mächtigen Doppelfuge.

* * *

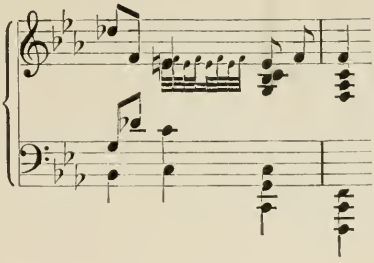
Bach hat die Bässe beziffert, die Ausführung jedoch der Phantasie des Spielers überlassen. Für die Einleitungstakte sei eine »organistische« Ausführung vorgeschlagen, die jedoch nur von einem Spieler benützt werden kann, der imstande ist, diese Akkorde weich, sicher und ohne die geringste Brechung zu produzieren. Sonst möge hier, wie im übrigen, die Ausführung der Bezifferung nach Bischoff gewählt werden.

Takt 1—5: 

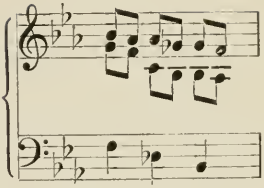
Takt 8 drittes Viertel und
Takt 9 erstes Viertel:



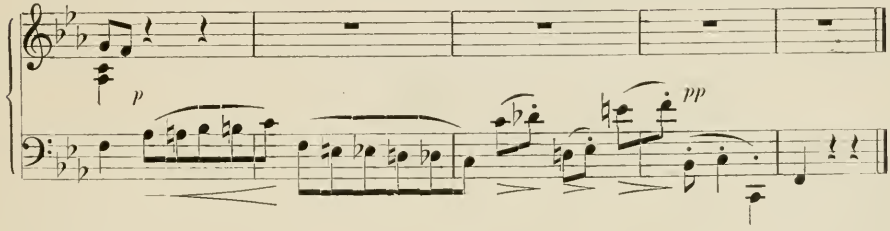
Takt 16—17:



Takt 43:



Die letzten 5 Takte ohne Harmonisierung: Der Baß zieht allein und bekümmert ab.



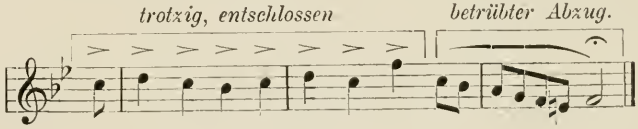
* * *

»Allhier kommen die Freunde, weil sie doch sehen, daß es anders nicht sein kann, und nehmen Abschied.«

Die ersten drei Takte hart, starr im Rhythmus, mit strengster Berücksichtigung der Pausen des dritten Viertels.

Takt 4—8: Ein hastiges Gewimmel.

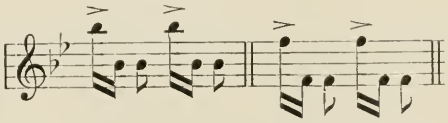
Die Schlußtakte:



* * *

»Aria di Postiglione.«

Die Melodie in der ersten Hälfte fröhlich und unbesorgt, dazwischen das Peitschenknallen hart und plötzlich:

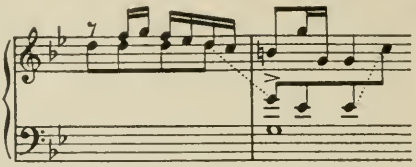


Die zweite Hälfte zuerst etwas elegisch. (Takt 6, linke Hand, espressivo und hervortretend.) Mit dem dritten Achtel des Taktes 10 setzt, wie plötzlich sich besinnend, die Fröhlichkeit wieder ein.

* * *

»Fuga all' imitazione della cornetta di Postiglione.«
Doppelfuge: »Beide Themen ahmen das Posthorn nach.« (Spitta.)

Takt 23—24:



Letzter Takt sehr breit, damit der Schluß auf dem »schwachen« Taktteil nicht allzu befremdlich wirke.

* * *

Chromatische Fantasie.

(Steingräbersche Ausgabe, I. Band, Seite 110.)

Für mein Empfinden besteht kein organischer Zusammenhang zwischen der Fantasie und der gewöhnlich folgenden Fuge. Die Fantasie ist ein herrlicher Genieblitz — ein Riß in die Wolken der damaligen Konvention: Die Fuge krönt diese Fantasie nicht, sie kann diese nur abschwächen. Deshalb sei vorgeschlagen, die Fuge nicht an die Fantasie zu hängen.

* * *

Diese wundervolle Fantasie, in welcher »die Romantik zum erstenmale das Gebiet der Klavier-Literatur beschritten hat« (Bülow), steht ohnegleichen da.

* * *

»Unendliche Mühe habe ich mir gegeben, noch ein Stück dieser Art von Bach aufzufinden. Aber vergeblich! Diese Fantasie ist einzig und hat nie ihres Gleichen gehabt: Ich erhielt sie zuerst von Wilhelm Friedemann [Bach] aus Braunschweig. Einer seiner und meiner Freunde, der gern Knittelverse machte, schrieb auf ein beygelegtes Blatt:

Anbei kommt an
Etwas Musik von Sebastian,
Sonst genannt: ‚Fantasia chromatica';
Bleibt schön in alle Saecula.«
J. N. Forkel (1749—1818).

* * *

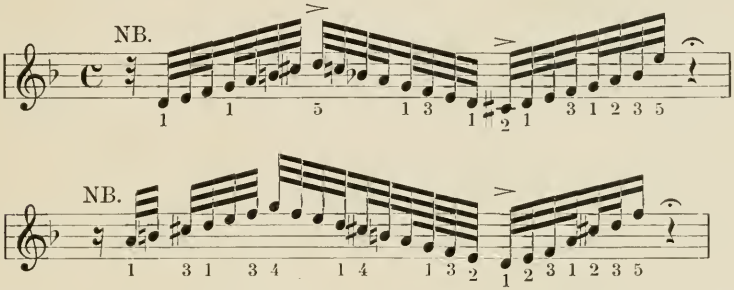
Die Fantasie gliedert sich deutlich in vier Teile: 1. Teil, Takt 1—26; 2. Teil, Takt 27—49; 3. Teil, Takt 50—75; 4. Teil, Takt 76—80. Busoni

benennt diese vier Teile: Toccata, Choral (Arpeggio), Rezitativ, Koda. (Ausgabe Busonis bei N. Simrock, Berlin.)

* * *

Es ist ratsam, die ersten zwei Takte der Fantasie und überhaupt alle Stellen, wo die Taktgliederung nicht leicht überschaut wird, in möglichst kleinen Taktteilen auszuzählen: also hier zuerst 16 Sechzehntel zu zählen.

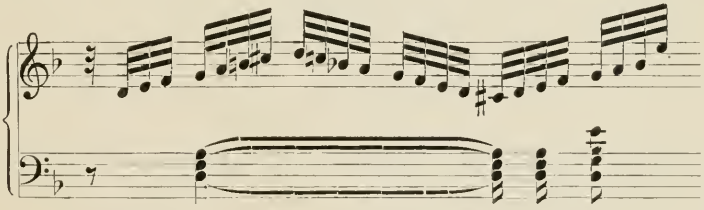
NB. Zählt man so, dann beginnt Takt 1 nach eins, Takt 2 auf zwei! Ich spiele die ersten Takte mit der rechten Hand allein:



Streng im Takt, bis auf die Fermaten. Die akzentuierten Noten mit Bedeutung. — Die beiden ersten Takte wie eine trotzige Fanfare. Die folgenden Takte 3—6 als Kontrast: weich und mit edlem Schwung.

* * *

Man kann sich in den Figuren der beiden ersten Takte das Hauptmotiv der großen Chaconne (für Violine allein) verborgen denken, etwa:

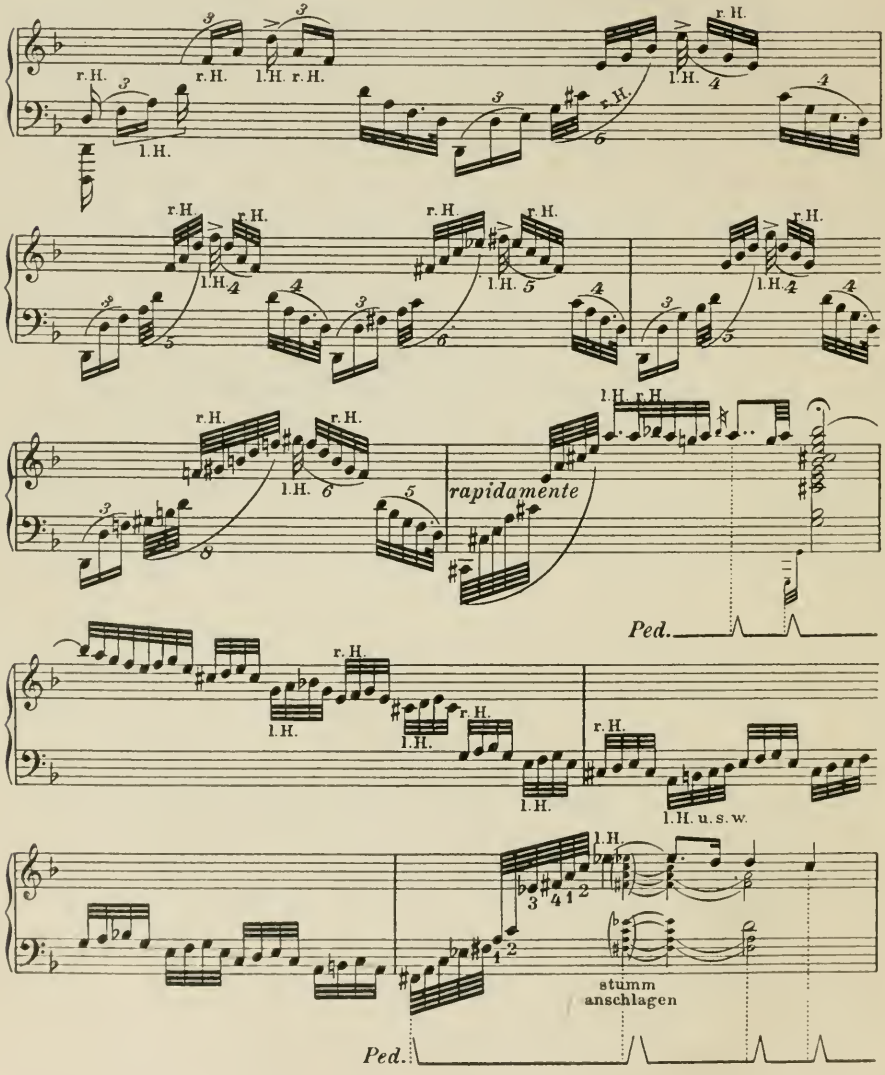


So muß man in all diesen Läufen des ersten Teiles (der »Toccata«) die reichste Musik ahnen lassen.

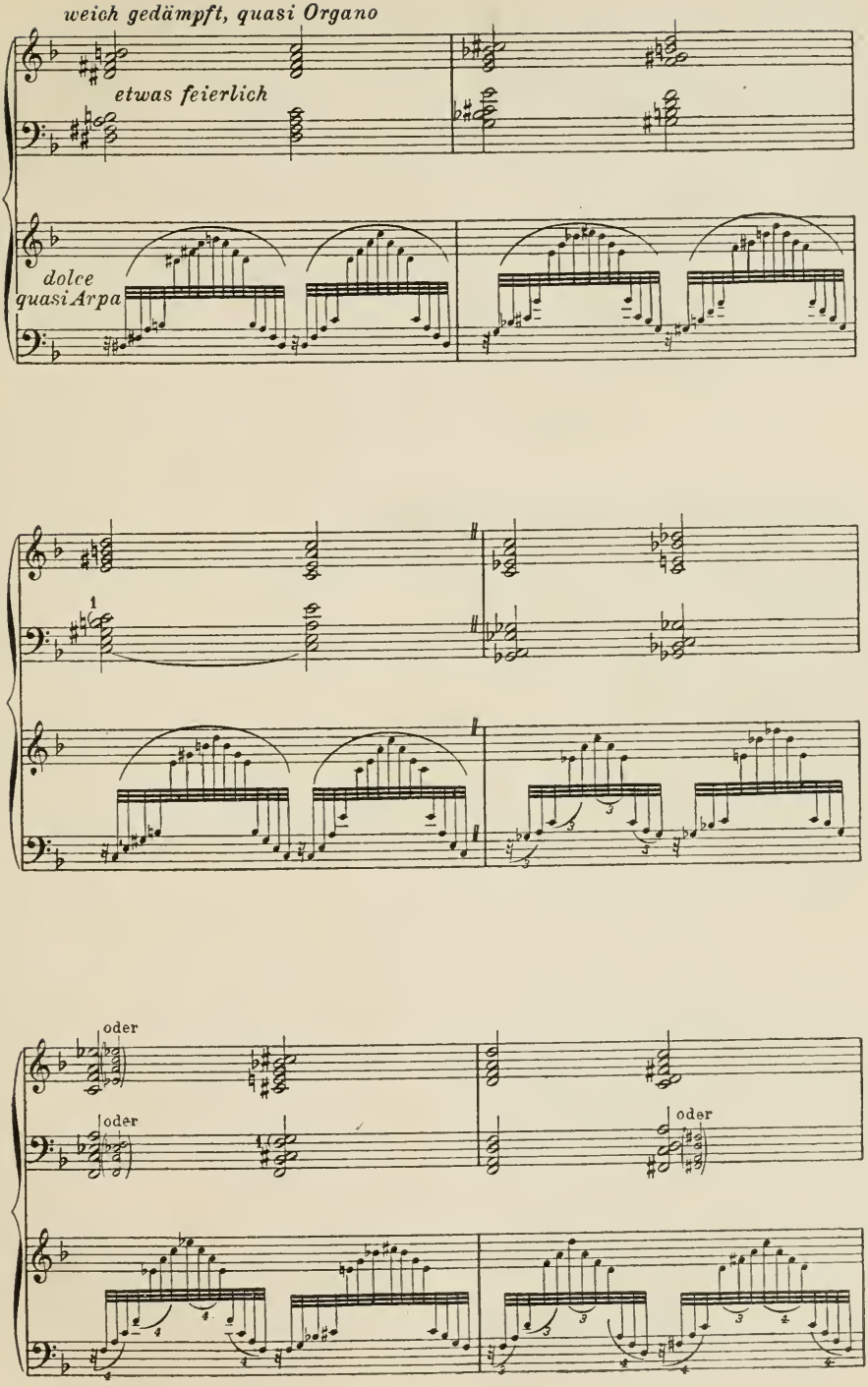
* * *

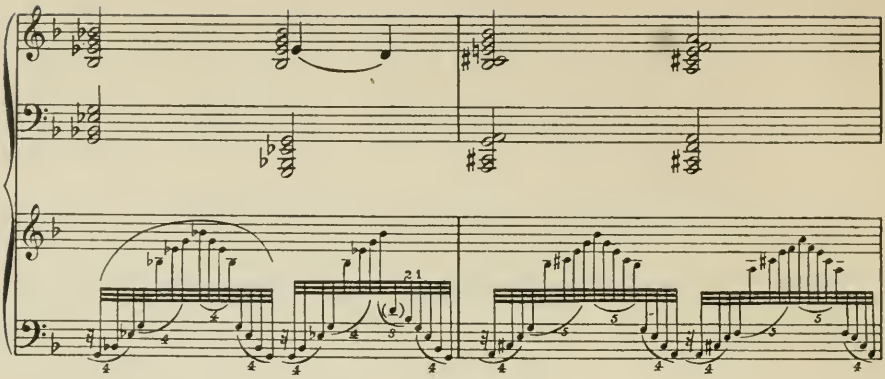
Takt 11—12 starkes crescendo, Takt 13 forte und Takt 14 fließend zum piano. Takt 15 durchweg piano, Takt 16 wieder crescendo. Takt 21—26 spiele ich wieder mit der rechten Hand allein. Deutliche Akzente

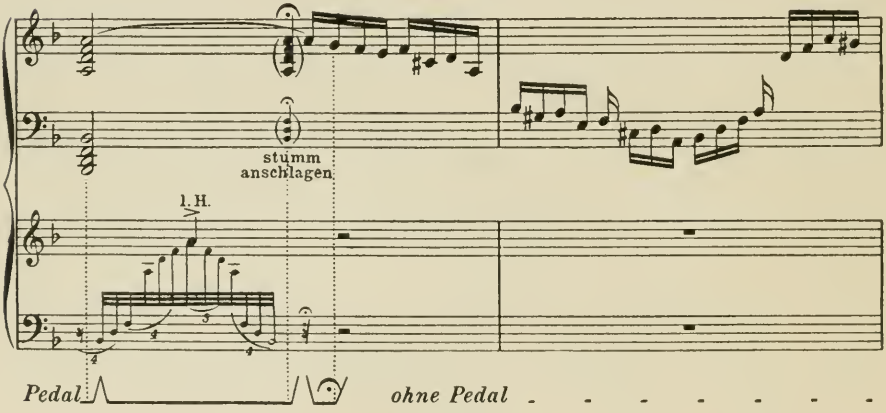
Takt 23 erstes Viertel (*a*), drittes Viertel (*h*), Takt 24 erstes Viertel (*cis*) und unmerkliches Verweilen auf diesen akzentuierten Noten. Steigernde Kraft in diesen Takten, als deren Krönung der Takt 27 mit Oktaven *D* in der linken Hand beginnt:

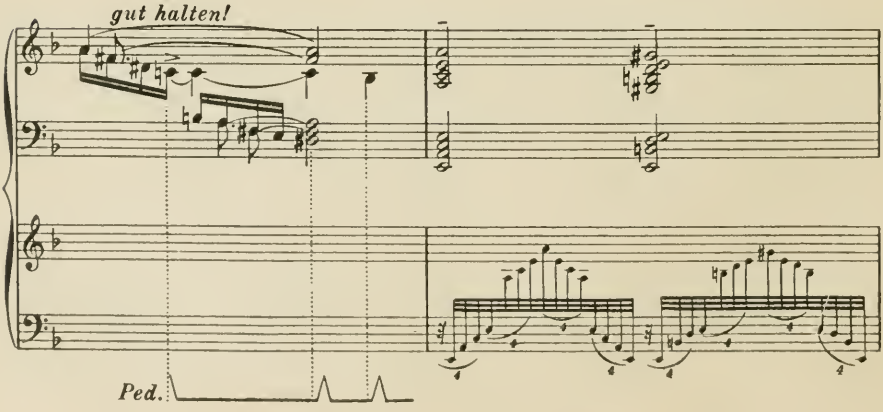


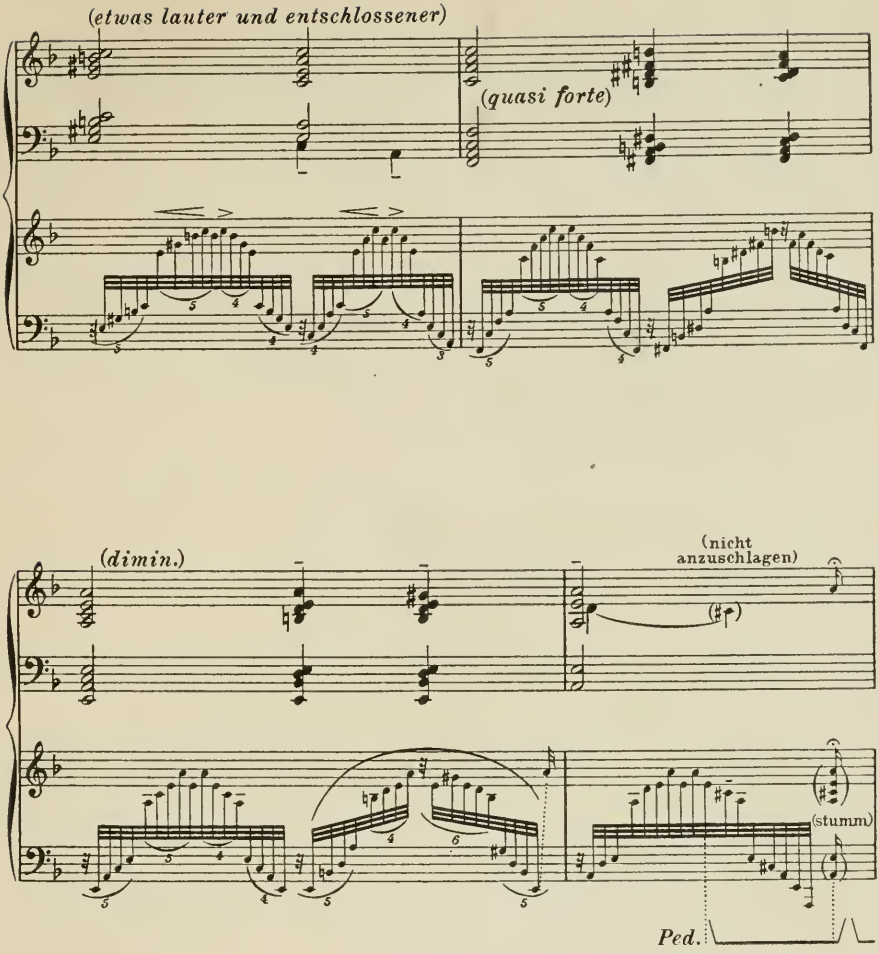
Dieses und das folgende Beispiel (Takt 27—49) sind frei bearbeitete Zitate aus der Busonischen »Interpretations«-Ausgabe der chromatischen Fantasie (Verlag N. Simrock, Berlin). Es sei auf dieses hochinteressante Virtuosen-Dokument nachdrücklich hingewiesen.


weich gedämpft, quasi Organo
etwas feierlich
dolce
quasi Arpa
oder
oder
oder




stumm
anschlagen
l. H.
Pedal
ohne Pedal


gut halten!
Ped.

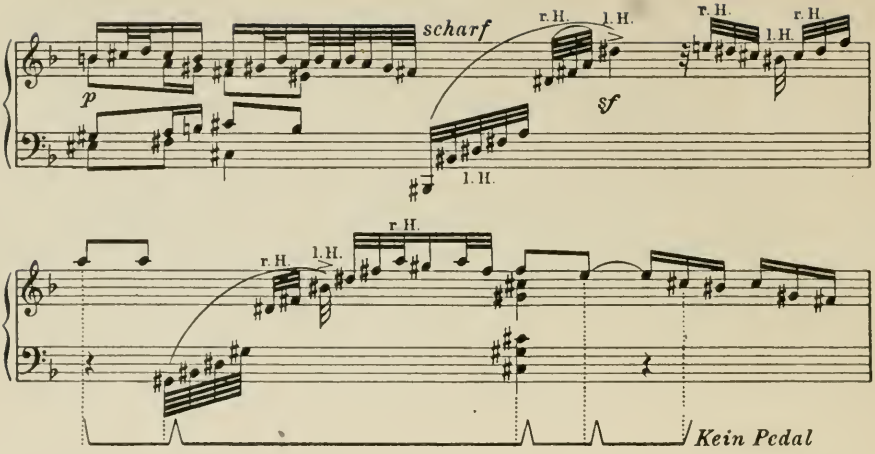


Takt 54 ohne den »Schleifer« vor dem zweiten Viertel.

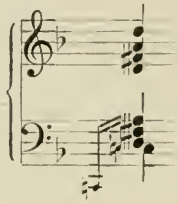
Takt 49 und die folgenden: wie eine Gesangsszene; die eingestreuten Begleitungsakkorde (Takt 50, zweites Viertel, Takt 51, zweites Viertel, Takt 52, zweites Viertel usw.) sehr kontrastierend, etwa wie gedämpfter Orgelklang (also nicht arpeggieren!).

Takt 54, vorletztes Zweiunddreißigstel, den kleingestochenen Pralltriller ausführen. Takt 55 an Stelle des Pralltrillers kurzer Triller mit Vorschlag (des vor ces). Takt 56, drittes und viertes Viertel träumerisch zögernd. Takt 57, drittes und viertes Viertel, sich aufraffend. Takt 58 den Lauf etwas hart, das Darauffolgende langsam, sanft beruhigend.

Takt 60 u. f.:



Takt 63, drittes Achtel scharf:



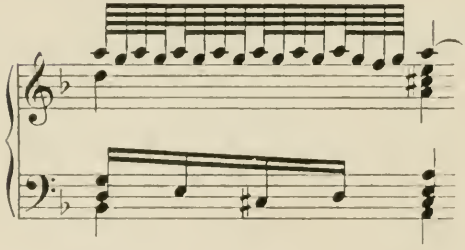
Takt 68. Die Triller mit Vorschlag (siehe Anmerkung Seite 3).

Takt 69, erstes Achtel ohne Verzierung, den darauffolgenden Akkord wie ein Viertel halten, viertes Viertel spiele ich in dieser Gliederung, sehr straff im Rhythmus:

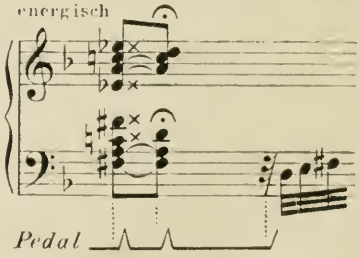
Die Steingräbersche Ausgabe hat hier offenbar einen Einteilungsfehler:

Takt 70—74, alles streng im Takt und sehr rhythmisch.

Takt 70, zweites Viertel:

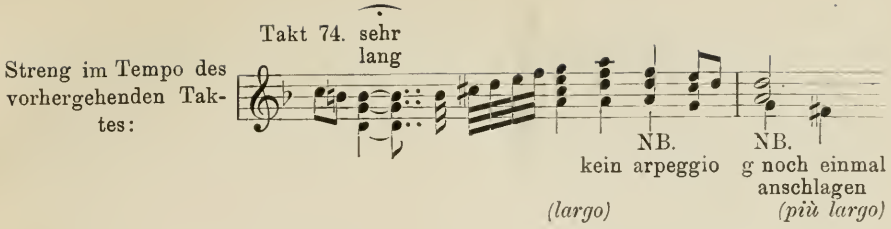


Takt 72, zweites Viertel:

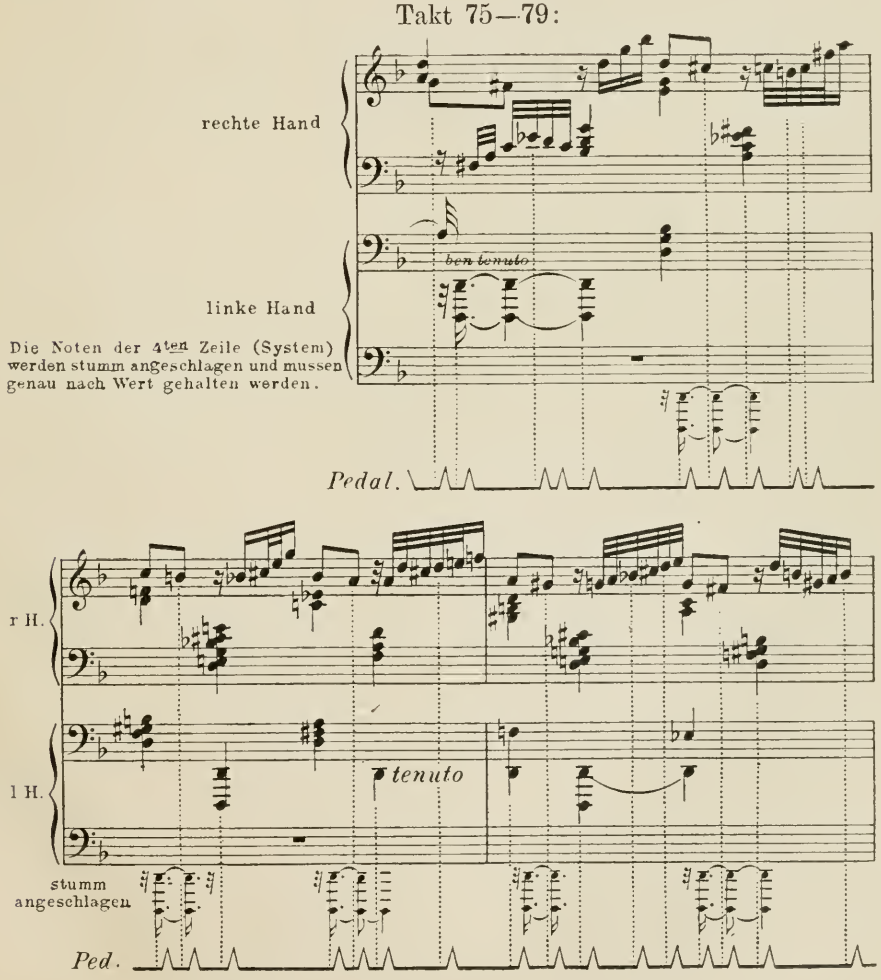


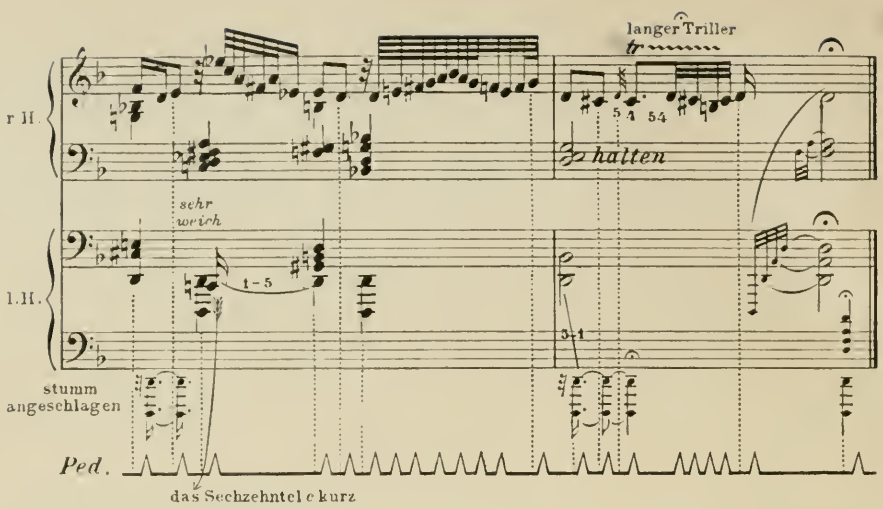
Den Akkord des zweiten Achtels gut gehalten, die mit × bezeichneten Noten scharf abgestossen.

Takt 74, drittes Achtel mit langer Haltung. Das Verhältnis der tempi dieses und des vorhergehenden Taktes ließe sich so ausdrücken:



Takt 74, nach der Haltung (𝄐): Das Folgende bereite schon die weihevolle Stimmung der Koda vor. Takt 75—79: Die Koda. Die auch von Busoni gefühlte »innere Stimme« eines Orgelpunktes der tiefen *d*, welche die ganze Koda durchzieht, versuche ich auf folgende Weise zum Klingen zu bringen:





Die Koda sehr frei im Tempo (quasi improvisierend), aber mit strengster Wahrung der rhythmischen Gliederung. Takt 78, viertes Viertel und Takt 79 sehr breit.

* * *

Die sonst klein gestochenen und eingeklammerten Töne und Akkorde (im vorhergehenden Beispiel aber auf eine eigene Zeile [die vierte] geschrieben), werden »stumm« angeschlagen, d. h.: derart, daß die Tasten an den betreffenden Stellen tonlos niedergedrückt werden. Der Effekt dieser Anschlagsweise erscheint erst, wenn das Pedal nach der an solchen Stellen stehenden Vorschrift gebraucht wird. In der Regel muß das Pedal knapp nach dem Stumm-Anschlagen aufgehoben und darauf schneller oder langsamer wieder getreten werden.

* * *

Die gezackte Linie auf der fünften Zeile (System) veranschaulicht den Gebrauch des (rechten) Pedals. Die schräge Linie aufwärts das Aufheben, die daran sich schließende schräge Linie abwärts Niedertreten des Pedals. Je steiler die beiden schrägen Linien, desto schneller muß das »Auswechseln« des Pedals vor sich gehen. Also _/_ ist schnelles Auswechseln, _/_ trägeres Auswechseln, _/ _ bedeutet: zwischen Aufheben und Wiedertreten ein Zeitraum ohne Pedal.

In den Beispielen dieses Buches ist das Pedal nur an Stellen eingezeichnet, wo dies dem Autor wichtig erscheint. Im übrigen bleibt der Gebrauch der Pedale dem Spieler überlassen.

Wichtigste Regel: Die Fußspitze darf nie die Fühlung mit dem Pedal verlieren, muß mit dem Pedal wie verwachsen sein.

Aus meiner Aufzeichnung geht hervor, daß das rechte Pedal in den

weitaus meisten Fällen erst dann getreten wird, wenn der zu pedalisierende Ton oder Akkord bereits angeschlagen ist.

Die beiden Arten des Pedalisierens: Treten vor dem Anschlage, Treten mit dem Anschlage, sind verhältnismäßig selten.

Die vertikalen, punktierten Linien sollen noch besonders die genaue Stelle des Pedaltretens resp. -hebens veranschaulichen.

* * *

Die Art, wie das Pedal in fast allen »instruktiven«, »revidierten« Ausgaben angegeben wird, ist durchaus unnütz und unbrauchbar. Gewöhnlich ist es auch in der »Idee« falsch angegeben.

* * *

Wenn man bedenkt, daß, streng genommen, jedes Klavier andern Pedalgebrauch erfordert, da die Abdämpfungsverhältnisse auf den verschiedenen Instrumenten verschieden sind. Ja! Daß jeder Spieler, vermöge der verschiedenen Klanggebung, die sein individueller Anschlag hervorruft, verschiedenen Pedalgebrauch nötig hätte: so will einem überhaupt jede allgemeine Vorschrift in einer Ausgabe als unangebracht erscheinen.

Nur an ganz bestimmten Stellen, wo ein spezieller »Pedaleffekt« gewünscht wird, sollte das Pedal vorgezeichnet werden und dann in der eben angedeuteten Notation (oder einer ähnlichen).

Soll auch nur annähernd erreicht werden, was der jeweilige Herausgeber beabsichtigt, so muß eben die Stelle, wo das Pedal getreten, wo es gehoben wird, haarscharf gekennzeichnet werden.

Die übliche Bezeichnung *Ped.* ✻ nimmt nun beträchtlich mehr als Haaresbreite im Raume ein, und der wirkliche Zeitpunkt, wann das Pedal benützt werden soll, ist daraus nicht ersichtlich.

Dort, wo in vorliegendem Beispiel (»Coda« der »chromatischen Fantasie«) die Pedalwechsel schnell aufeinander folgen (Linie _⋀⋀⋀⋀⋀_), soll dies nicht streng befolgt werden: Die Grenze der Aufzeichnungsmöglichkeit ist hier überschritten: nur die »Idee« sei damit angedeutet.

Hier, wie überall, wird nur ein feines, für Klangreinheit und Klangschönheit empfindliches Ohr das Richtige treffen.

Seinem Spiel quasi objektiv, als Lauscher, zuzuhören, und die Klangmischungen abzuschätzen, zu gruppieren, gegeneinander abzutönen: das muß die Art des Klavierspielers sein.

* * *

Es sei noch das sehr interessante und anregende Büchlein. »Das Pedal des Klaviers« von Hans Schmitt (Verlag Doblinger, Wien) empfohlen.

* * *

Zwei Präludien und Fugen aus dem wohltemperierten Klavier, Teil 1.

So, wie wir heute die Musik empfinden, ist es zu bedauern, daß Bach die Werke des wohltemperierten Klaviers in die äußerliche Form von zweimal 24 chromatisch aufeinander folgenden Tonarten gepreßt hat. Daß Bach erwiesenermaßen Kompositionen aus anderen Tonarten transponierte, nur damit sie in diesen Turnus hineinpaßten. Zwischen manchen Präludien und Fugen herrscht gar keine Verwandtschaft, und manche Tonstücke möchte unser Gefühl in anderen Tonarten sehen. So empfinde ich z. B. die später zu besprechende fünfstimmige Cis-moll-Fuge als durchaus für C-moll passend: Es ist erstaunlich, wie diese Fuge dann sofort den gigantisch-trotzigen Charakter bekommt (immer für unser Gefühl gesagt), den wir diesem großartigen Werke gerne geben möchten. Spielen wir gleich darauf die Fuge wieder in der Originaltonart, so haben wir nun das Gefühl des Kränklich-Grüblerischen. Diese sehnsüchtig-zehrende, gemarterte Stimmung ist wohl dem Cis-moll-Präludium eigen, und so scheint uns dieses in der »richtigen« Tonart zu stehen. Die folgende Fuge hingegen, so ganz anders geartet, gehört in einen ganz andern, harten, klaren und heldenhaften Kreis.

Daraus muß nun mit Notwendigkeit der Schluß folgen, daß Bach eine »Charakteristik der Tonarten« nicht empfand. Vielleicht hat Bach und besonders Beethoven diese »Charakteristik« erst — unbewußt — geschaffen.

Denn das Charakteristische der Tonarten — wie wir es heute empfinden — steht ja auf den schwachen Füßen der Erinnerung. Ein geistreicher Franzose sagt: »La musique, c'est la fête de la memoire.« Dieses Gefühl für Tonarten-Charakter ist ein sekundäres, uns anerzogenes. So wird dieses Gefühl wohl überschätzt. Neuerdings geschah das Gegenteil, indem Busoni in seiner Schrift: »Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst« diese Charakteristik der Tonarten negiert.

Unser Gefühl für das Heroische haben wir durch Beethovens Eroica, fünfte Symphonie, erste Satz der op. 111 Sonate, mit Es-dur—C-moll identisch gemacht, D-moll wird durch unauslöschliche Erinnerung an Don Juan und neunte Symphonie unbewußt beherrscht; C-dur für das Festliche, Jubelnde, Prangende durch dritte Leonoren-Ouvertüre und anderes (Wagner, Meistersinger!) — und so wäre hier für jedes Tonarten-Gefühl der geheime Quell zu finden.

Da sich nun scheinbar auch die Komponisten nach Beethoven von diesen angedeuteten Erinnerungs-Vorstellungen beeinflussen ließen, entstand

ein durch oft wiederholte Fälle erhärteter Typus des Charakters für einzelne Tonarten.

Von dieser bindenden Anschauung (oder »Verknöcherung« wie Busoni meint) werden wir uns nur mit viel gutem Willen und langsam befreien können.

* * *

Präludium und Fuge in Cis-moll.

(Steingräbersche Ausgabe, Band V, Seite 21.)

Wir treten nun in das Allerheiligste; diese beiden Stücke gehören zu dem Weihevollsten und Erhabensten, das die Musikliteratur aufzuweisen hat. Das ernste, schwermüthige Cis-moll nimmt im Praeludium den Ausdruck großen, edlen Empfindens voll Energie und Tiefe an . . .

Die Fuge baut sich gleich einem gewaltigen Dome auf . . .

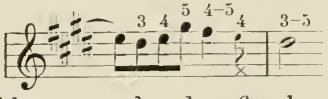
H. Riemann, Katechismus der Fugen-Komposition.

* * *

Präludium.

Ganz »Stimmungsbild«, impressionistische Malerei.

Zum Malen gehören die Pedale: also schone man sie in diesem Präludium nicht. Die Verzierungen fallen alle weg. — Doch laute Takt 15, drittes und viertes Viertel der rechten Hand:



wobei das *e* recht schwach und tonlos angeschlagen werde, das *fis* aber mit vollem, weichen Ton und gut gehalten.

Das Präludium nähert sich der Homophonie und ist demgemäß zu spielen. (Siehe zum Beispiel Takte 5, 6, 7, die durchaus homophon sind.) Die Sopranstimme laufe in ununterbrochenem, sanft geschwungenem Flusse als eine süße, sehnsuchtsblasse, »ewige« Melodie fort. Alles andere sei in die mattesten, gedämpftesten Farben getaucht und trete ja nicht gegen die Melodie auf! Nur in Takt 30 beginnt es aufzuwallen, türmt sich auf, um sich im *gis* des Taktes 32 und *a* des Taktes 33 in zwei Aufschreien zu entladen; worauf es sogleich wieder in die ursprüngliche sehnsüchtig-schwüle Stimmung zurücksinkt. — Takt 39: Das *cis* des Basses muß sehr vernehmlich durch den ganzen Takt klingen und darf nicht durch die oberen Stimmen »zugedeckt« werden.

* * *

Diese lang zu haltenden Noten, sei's im Baß oder gar im Diskant, sind häufig nur »papierene« Begriffe; sind da für das Auge, doch dem

Ohre nicht wahrnehmbar. Es besteht die Pflicht, mit Geschmack und Diskretion einen Ton wieder und wieder anzuschlagen, wenn sich die Unmöglichkeit herausstellt, diesen ausgehaltenen Ton während der ganzen geforderten Dauer dem Ohre zum Bewußtsein zu bringen.

* * *

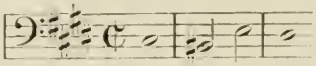
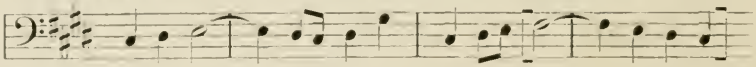
Fuge in Cis-moll.

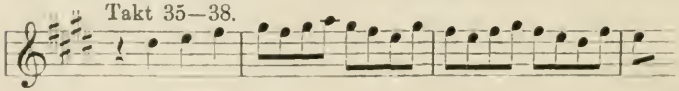
Es ist bei diesem Stücke, als stiege man vom Grabgewölbe eines mächtigen Domes, durch die geräumigen Schiffe, bis in die höchste Wölbung der Kuppel hinauf. In der Mitte unserer Wanderung treten heitere Ornamente an Stelle der früheren, düsteren Schmucklosigkeit; gegen die Höhe zu wird der Bau erhabener und strenger; doch überall kommt die einheitliche Idee zur Erscheinung, aus jedem Teile leuchtet das eine, durchgeführte Grundmotiv hervor. F. Busoni.

* * *

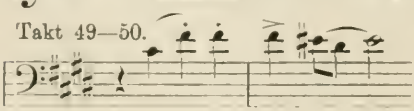
Ist also das Präludium ganz malerisch, so ist diese Fuge durchaus architektonisch. Die Bestimmung des Tempos der Fuge liefert der Eintritt des zweiten Gegensatzes (Takt 35, 36 u. f.): Diese Achtel müssen in vollkommen ruhiger Art dahinfließen. Von dieser Stelle aus ergibt sich rückschließend das Tempo für den Beginn und Verlauf der ganzen Fuge. Temposchwankungen etwa: Der Haupt- und Glanzeintritt des Themas im Basse (Takt 73): dieser und die zwei folgenden Takte sind recht breit zu spielen. Um dies »einzuholen« — auszugleichen, mag eine geringe Beschleunigung in den Takten 76 u. f. walten.

* * *

Wie man nun diese Fuge genauer bezeichnen mag: als »Tripelfuge« — wie Ph. Spitta es tut — oder als Fuge mit »einem Thema und drei Kontrasubjekten« — wie die meisten anderen es tun — jedenfalls bleibt für die Ausführung wichtig, daß neben:  die folgenden Gegensätze auftreten und in der Entwicklung dieses gigantischen Tonstückes eine wichtige Rolle spielen. Im ersten Gegensatz:  ist es hauptsächlich die eingeklammerte Stelle, welche den ersten Teil (Takt 1–35) durchzieht. Der zweite Gegensatz (für die Fuge zeitbestimmend):



und der dritte:



verbinden sich so innig mit dem Thema, daß dies Spitta wohl zu der Bezeichnung »Tripelfuge« veranlaßt hat.

* * *

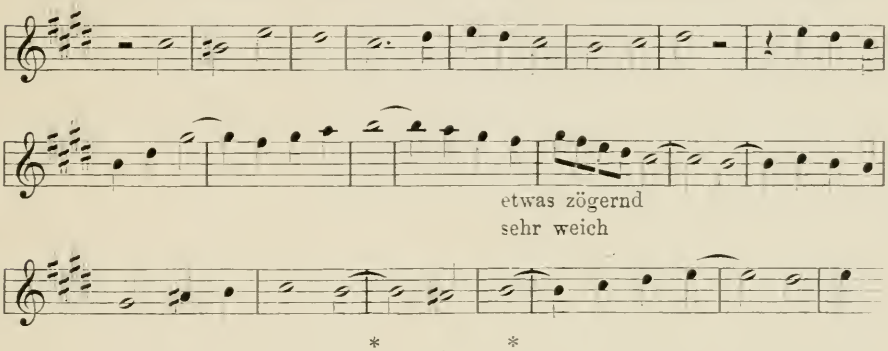
Die ersten $6\frac{1}{2}$ Takte mit der linken Hand allein. Die ruhende Größe noch ganz und gar verschleiert und verborgen — kaum zu ahnen. Das Übereinandertürmen der fünf Stimmen unauffällig und unaufdringlich.

* * *

Nicht zu vergessen: die beginnende Stimme (Takt 1) weiter zu verfolgen in ununterbrochenem, gleichartigem Fluß bis Takt 22.

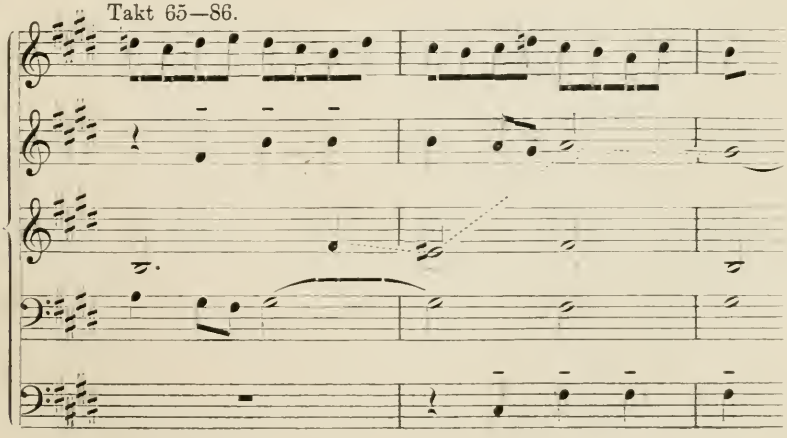
* * *

Vom dritten Viertel des Taktes 14 an beginnt dann eine wundervolle, innige, ergreifende Melodie, die sich im ersten Sopran fortspinnt:



* * *

Hans v. Bülow (bei Vianna da Motta, Nachtrag zu Studien bei H. v. B.) glaubt auf einen »verborgenen« Themaeintritt: Takt 85—86 aufmerksam machen zu müssen. Tatsächlich ließe sich das Thema hier nur konstruieren, wenn man von einer Stimme in die andere spränge; denn »Kreuzung« der Stimmen ist hier nicht wohl anzunehmen. Die punktierte Linie gibt das vermeintliche Thema:



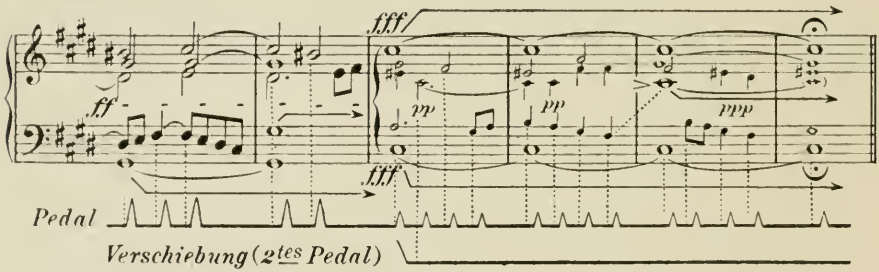
Hingegen soll hier die Engführung zwischen zweitem Sopran und Baß deutlich hervortreten, überschirmt von der ruhig dahinfließenden Achtel-Bewegung des zweiten Gegensatzes im ersten Sopran.

* * *

Der Orgelpunkt auf *gis* Takt 105—108 muß so stark als nur möglich hervortreten. Verliert er sich aus irgend einem Grunde, so muß das *gis* wieder, und wenn nötig, noch einmal angeschlagen werden. (Siehe Bemerkung S. 20.)

Kraftvoll und großartig eilt nun die Fuge dem nahen Schluß entgegen. Noch ein kräftiges *gis* im Baß (Takt 110/111), und alles Tönende endet auf dem mit Nachdruck (und einer kleinen vorangehenden Zögerung — zur Verstärkung) gespielten Doppel-*cis* im ersten Sopran und im Baß. Dieses vier Takte währende Doppel-*cis* bildet den Abschluß des herrlichen Gebäu's. Das in den Mittelstimmen (der Takte 112—115) liegende thematische Mark töne sehr gedämpft (Verschiebung) und störe in nichts den Eindruck der ruhenden, äußeren Stimmen:

Takt 110—115.



* * *

Präludium und Fuge in Cis-dur.

(Steingräbersche Ausgabe, Band V, Seite 16.)

Präludium.

. . . Eine Siesta im Schatten belaubter Bäume, im duftenden Gras inmitten blühender Blumen und schwirrender Insekten . . .
. . . alles ist Leben und Bewegung, es blüht und glitzert überall, und selbst die Luft zittert . . . H. Riemann.

* * *

Flimmerndes, gleißendes Klangspiel: Spitzige, geworfene Finger: non legato-Spiel. Sparsames Pedal. — Nur die Vorhaltsnoten, wie Takt 7,

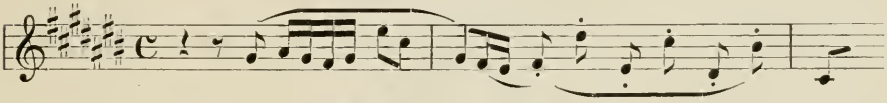
drittes Achtel: *cis*, Takt 15, drittes Achtel: *gis*, und so fort, erhalten etwas Druck. In den vier Takten 84—87 die ersten Achtel des Basses: *fis—e—fis—gis*, mit etwas Akzent.

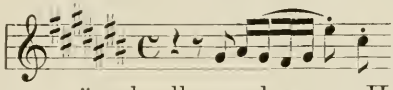
Takte 97—102 eine prächtig geschwungene Girlande. Die zwei letzten Takte ohne jegliches Zögern, streng im Takt. Gewöhnlich wird hier ein rätselhaftes Spezialtempo aufgestellt.

* * *

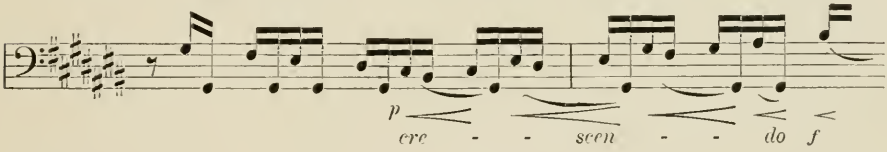
Fuge.

Das Thema und die ganze Fuge drücken Anmut, Behaglichkeit und Vergnügtsein aus. Phrasierung des Themas:



Das in den meisten Ausgaben angeratene  gibt dem Thema und damit der Fuge den Charakter einer geräuschvoll ausgelassenen Heiterkeit und einer gewissen Banalität, welche diese Fuge nicht verdient.

Takt 37/38: Man beachte das Treiben und Drängen des Basses:



* * *

Präludium, Fuge und Allegro in Es-dur.

(Originaltitel: »Prélude pour le Luth ò Cembal.«)

Steingräbersche Ausgabe, Band VII, Seite 144.

Die Gesamtausgabe von Tausigs Werken und Bearbeitungen (Steingräbers Verlag) bringt im dritten Band merkwürdigerweise auch diese Bachsche Komposition mit einigen unbedeutenden Veränderungen. Warum dieses Werk dort eine Stelle gefunden hat, ist nicht begreiflich.

* * *

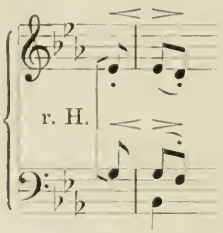
Das Präludium, »anmutig bewegt«, ist durchaus *mp*, mit ein wenig geworfenen Fingern (leggiero) vorzutragen. — Die Bässe immer in der angegebenen Kürze und der Pedalgebrauch sparsam.

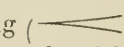
Eine kleine Steigerung und Ausbreitung von Takt 36—40.

* * *

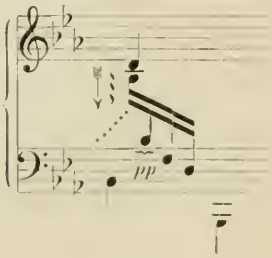
Die Fuge ist ein anspruchsloses, harmloses Werk. Man bemühe sich ja nicht um irgendwelche Großartigkeiten. Die Gliederung in Fuge (Takt 1—28), spielerische Verarbeitung (Takt 29—77) und genaue Wiederholung der Fuge (Takt 77 bis Schluß) liegt klar zutage. Der spielerische Mittelteil ein wenig lebhafter in Tempo und Charakter. Im ersten und dritten Teil hüte man sich vor unablässigem Betonen des Fugenthemas: das verträgt diese Fuge gar nicht.

* * *

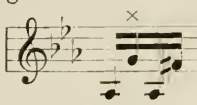
Diese Figur (Takt 12: 

welche charakteristisch für diese Fuge (wie z. B. auch für das F-moll-Präludium im zweiten Teil des wohltemperierten Klaviers) ist, wiederholt sich im Takt 13, 14, 17, 18, 19, 20 und Takt 24 25 (Mittelstimme!) usw. Man spiele diese Figur streichelnd, schmeichlerisch. — Zwischen Takt 17 und dem Eintritt des Themas im Sopran (zweites Viertel in Takt 21) muß eine Schwellung () mit kleiner Beschleunigung und etwas »agitato« die schmeichlerischen Bitten dringender und ungeduldiger erklingen lassen: Dann tritt, wie zur Erfüllung, das Thema weich singend im Sopran hervor. Nur an dieser Stelle und bei seinem Eintritt im Baß (Takt 15) spiele ich das Thema hervortretend. Alle anderen Themaeintritte lasse ich klanglich zurücktreten zugunsten der anderen Stimmen.

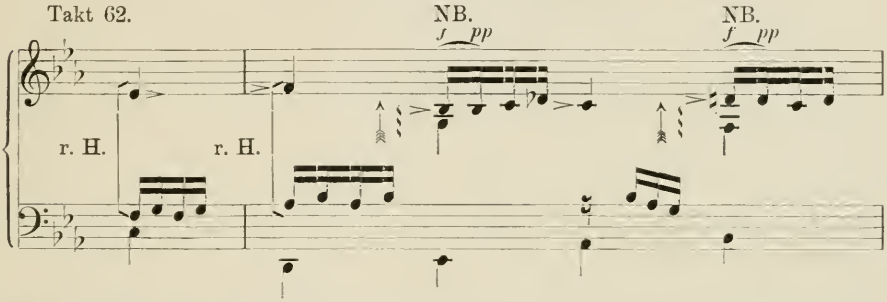
* * *

Takt 18 (bzw. 92) soll das letzte Achtel natürlich *fis* (nicht *f* heißen. — Im Mittelteil, Takt 29 bis 77 (un poco più animato), herrsche die Freude am Spielerischen; dazwischen das hereinleuchtende Fugenthema wie eine flüchtige Reminiszenz. Takt 33, erstes Viertel, spiele ich so: 

Wenn der Anfang dieses Taktes genau so, wie im Original angegeben, gespielt wird, ergibt sich immer eine Härte, und die fließende Be-

wegung klingt wie erstarrt und vertrocknet. Ich spiele daher in angedeuteter Weise mit arpeggio von oben nach unten: , wobei das erste der zwei Sechzehntel — der rechten Hand stärker, (als Endung des Fugenthemas), das zweite Sechzehntel sehr schwach angeschlagen wird. — Die gleiche Ausführung komme dem ersten Viertel des Taktes 37 zu. — Takt 50 soll das vierte Viertel der rechten Hand so:  gespielt werden. Beim zweiten Viertel des Taktes 55 beginne (mit *pp*) eine konsequent durchgeführte Steigerung durch allmähliches Anschwellen, die ihren Gipfelpunkt mit dem Eintritt des Themas (Takt 61, forte) erreicht.

Auch hier empfehle ich wieder die früher angedeutete Ausführung, nur diesmal: , von unten nach oben arpeggiert:



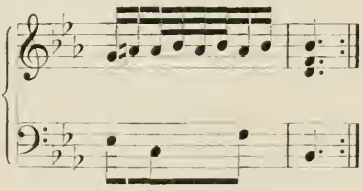
Wobei wieder betont werden muß, daß bei diesem Doppelt-Anschlagen: (NB. *f pp*) das zweite Sechzehntel sehr schwach klingen muß.

* * *

Zu solchen, oder ähnlichen, Modifizierungen glaube ich in dergleichen Fällen immer raten zu müssen. So ist meines Erachtens die Ausführung der Lisztschen Transkription von Schuberts »Gretchen am Spinnrade« genau nach der angegebenen Vorschrift unschön und widersinnig.

* * *

Nach kurzer Haltung schließe ich gleich das Allegro, ein richtiges, munteres perpetuum mobile, an. Takt 31—32 spiele ich:



Die kleingestochenen Staccato-Punkte seien hier — wie so oft bei Bach — nicht staccato, sondern non legato, ausgeführt.

Takt 45—48 und Takt 69—72 mit Verschiebung (zweitem Pedal). — Wenn man schließt, verbreitere man Takt 95 fast um das Dreifache seines Wertes.

* * *

Das italienische Konzert.

(Steingräbersche Ausgabe: Band I, Seite 40.)

Der Originaltitel lautet:

»Zweyter Theil der Clavier-Uebung, bestehend in einem Concerto nach Italiänischem Gusto, [und einer Ouverture nach Französischer Arth] vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüthsergötzung verfertiget von Joh. Seb. Bach.«
Erschien im Jahre 1735.

* * *

Das Problem, dem Klavier allein ein ganzes Konzert anzuvertrauen, hat Bach in seinem berühmten »Italienischen Konzert« gelöst — italienisch im Gedanken des Konzertvortrages, wie er sich dort an der Violine namentlich entwickelt hat, italienisch in der Form eines von zwei schnelleren Sätzen eingeschlossenen langsamen, die sich für die Violine (halb im Wettstreit mit dem Tutti, halb im Interesse der Solovirtuosität) als die praktischste herausgestellt hatte. Bach hat im italienischen Konzert die Aufgabe, ein zum Vortrag geeignetes Klavierstück in mehreren Sätzen zu schreiben, so unvermittelt vollkommen erfüllt, daß die großen Sonaten einer späteren Zeit nichts Wesentliches mehr haben dazu tun können.

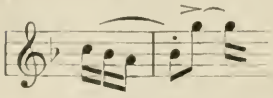
Oskar Bie, Das Klavier und seine Meister, zweite Auflage, Seite 101.

Allegro.

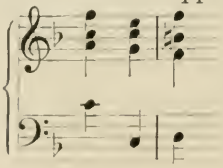
Die kleingestochenen staccati spiele ich in diesem Stücke recht kurz.

Takt 3 (bzw. Takt 7) trete in der rechten Hand das zweite Viertel: *f* (*c*) mit Akzent hervor und übertöne das dritte Viertel *b* (*f*), welches matt und mit wenig Klang anzuschlagen ist. Takt 8—9 (und an ähnlichen Stellen):

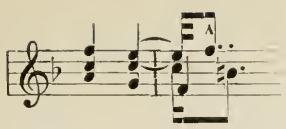
aus einem Schwunge, nicht wie andere (Bülow) vorschreiben:

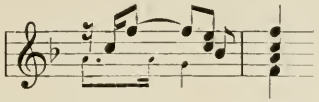


letzteres klingt vulgär — eine unnötige und unangebrachte Derbheit. — Takt 16—18: Die kleingestochene Verdoppelung der Baßnote spiele ich in dieser Komposition — hier und später — nicht.

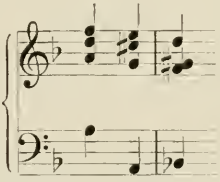


Die ausweichende Zerlegung Bachs (vielleicht um die »Parallele« zwischen den beiden Mittelstimmen zu umgehen?) nähere man also der Takt 27—28 denke man recht scharf an den »Sinn« der Stelle:

eben gezeigten »Idee« an, etwa so verkürzend:  die beiden ersten Akkorde (Takt 27) scharf, dann auf dem ersten Viertel Takt 28 von unten *f* nach dem obern *f* rasch wie ein arpeggio, das obere *f* mit derselben Schärfe wie die zwei vorangegangenen Akkorde. Das *h* dann sehr gedämpft und schnell folgen lassen.

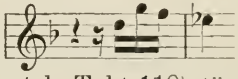
Takt 29:  die kleingestochenen Noten sehr gedämpft, die anderen hell, wie Fanfaren. — Takt 30 u. f. (siehe Anmerkung 2 bei Steingräber) die ausgeschriebenen »forte« und »piano« Bachs beziehen sich hier nicht auf die gewünschte Tonstärke, sondern sind angegeben, um zu bezeichnen, ob die betreffende Stelle auf dem oberen oder unteren Manual des »Klavizimbel« gespielt werden soll.

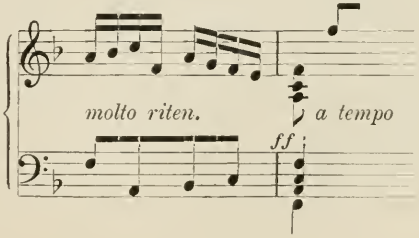
Wo demnach ein Wechsel der Manuale vorgeschrieben ist, muß sich der Klangcharakter plötzlich ändern, (wie bei einem »Registerwechsel« der Orgel), doch braucht sich dies naturgemäß nicht immer mit forte und piano zu decken. Takt 30 u. f. in weichem Gesangston (*mp* — *mf*). In den Takten 67—68 den Wechsel der Manuale durch plötzliches *p* mit Verschiebung (zweitem Pedal) kennzeichnen. Takt 76, 78 siehe Anmerkung zu Takt 16, 18.

Takt 87/88: Hier ist die Idee wieder, wie bei Takt 27—28, so:  Der Grund der »Umschreibung« auf dem ersten Viertel des Taktes 88 ist hier noch klarer: es gilt, den üblen Querstand g-gis zwischen »Tenor« und »Alt« abzuschwächen. Damit dies aber wirklich geschieht, muß wieder so verkürzt und betont werden, wie bei Takt 28 angegeben wurde.

Takt 89 analog Takt 29. Takt 103/105 zart und etwas zimperlich, wie eine Parodie.

Takt 106—110 tritt die für Bach charakteristische Streichel- und Schmeichel-Figur auf. Siehe Anmerkung zur »Fuga« (Takt 11/12) in »Präludium, Fuge und Allegro in Es-dur«.

Takt 110/111: Diese Mittelstimme:  sehr gedämpft, hingegen die Oberstimme *b* (zweites Viertel, Takt 110) tönend.

Takt 162/163 spiele ich: 

Takt 190 siehe Anmerkung zu Takt 27/28, Takt 191 siehe Anmerkung zu Takt 29.

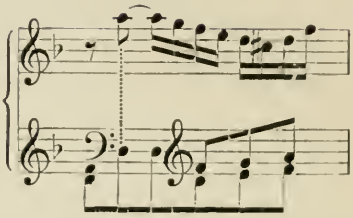
* * *

Andante.

Vielleicht die schönste »Gesangsszene«, die je für das Klavier geschrieben ward.

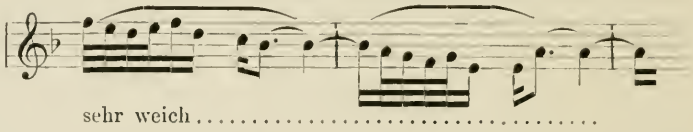
* * *

Siehe die Anmerkung a) bei Steingräber, S. 44! — — Takt 4 spiele ich, wie Bülow vorschlägt:



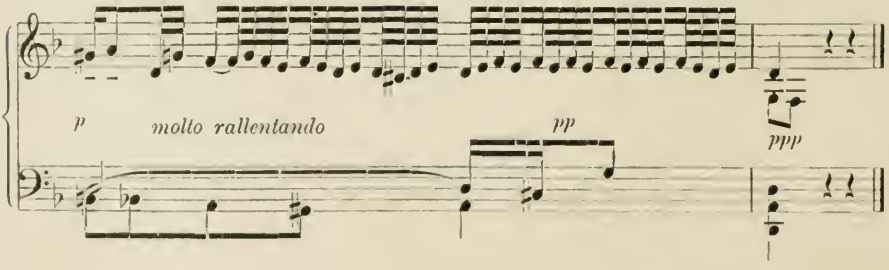
Takt 1 u. f.: das zweite und dritte Achtel der obstinaten Baßfigur mit abgesondertem Kolorit, etwa an pizzicati tiefer Seiteninstrumente erinnernd.

Takt 8—9:



Takt 17 bleibe in der rechten Hand die Verzierung weg. Takt 26, Ausführung des zweiten und dritten Viertels der rechten Hand:

Takt 28, rechte Hand ohne Verzierung. Takt 41: der Höhepunkt der ganzen, wundervollen Aria — mit aller Leidenschaft. — Takt 44: Ausführung des ☙ analog Takt 26. Die wehmütige, innige Coda, (Takt 45 bis 49) ein Gegenstück zur Coda der »chromatischen Fantasie«, ebenso frei im Vortrag wie diese. Takt 48/49 (in Sechzehnteln zu zählen!):

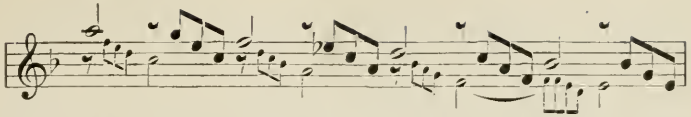


* * *

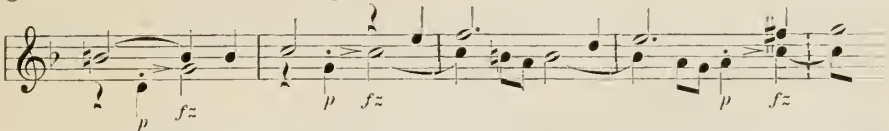
Presto.

Keck, frisch, ausgelassen.

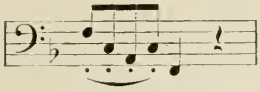
Takt 5–8:



die kleingestochenen Noten müssen klanglich sehr zurücktreten, die großgestochenen munter hervorgehoben. Takt 59–62:



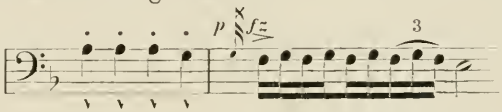
In den folgenden Takten: 17—22, 55—57, 69—73, 120, 122, 143—144, 175, 177, 179, sei die Mittelstimme gedämpft und in den Hintergrund tretend. Takt 80 linke Hand:



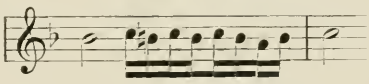
laut und rasselnd

ebenso Takt 84, linke Hand. Auch Takt 85—104 die linke Hand kräftig markiert.

Takt 95—96, linke Hand sehr markiert:

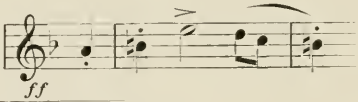


Takt 104—125: die wunderbare »lyrische Episode«. (Seitenthema? Gegensatz.) Takt 106, Ausführung:

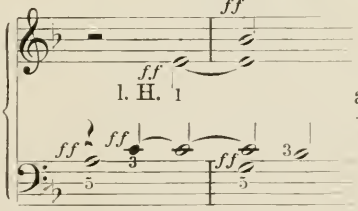


Takt 115: Das wiederkehrende Hauptthema klingt hier wie verschleiert, auch in Takt 125 habe es noch nicht den alten Glanz, doch wird es hier schon heller.

Takt 136: Mittelstimme etwas hervortretend:



Takt 151/152: das töne voll und hell wie vier nacheinander eintretende Posaunen:



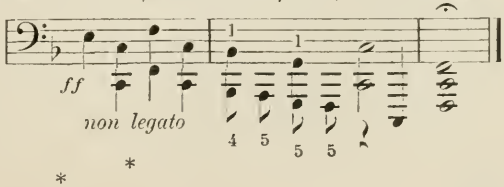
alles streng nach Wert halten.

Takt 153: Erst hier erstrahlt das Thema wieder in seinem alten Glanz.

Takt 182—184 analog Takt 59—62 (siehe dort die Ausführung).

NB!: Vergleiche »Angelpunkt« Takt 8/9 und 193/194, linke Hand!

Takt 208—210 linke Hand, ad libitum:



* * *

Sechs Tonstücke.

Klavier-Übertragung

von

Ferruccio Busoni.

Neue durchgesehene Ausgabe.

Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Unter den Übertragungen von Kompositionen anderer Instrumente, vorzüglich der Orgel, für Klavier, sind diejenigen Busonis unvergleichlich. Sie nehmen den höchsten Rang ein, alle anderen »Bearbeitungen« bedeuten nur Versuche.

Die Berechtigung von Übertragungen wird vielfach bestritten. — Diese »Sechs Tonstücke« bilden in ihrer Gesamtheit eine starke Widerlegung der hauptsächlichsten Einwände der Gegner.

Ein ununterbrochener, reger Fluß durchzieht die D-dur-Fuge in froher Unermüdlichkeit. Auf der Orgel wird dieser Fluß entweder träge, oder ein meckerndes Purzeln entsteht. Den Meister-Organisten, der beide Zerrungen vermeidet, hört man wohl selten. — Die Choral-Vorspiele haben teils eine so weiche, die größte Schmiegsamkeit der Melodieketten erfordernde Zeichnung, (erstes und drittes Vorspiel), teils einen so zierlichen Perlenschmuck in ihrer Figuration (viertes Vorspiel), in allen ist so wenig Starrheit und so viel lyrische Differenziertheit, daß das Klavier hier sehr wohl statt der königlichen Orgel eintreten darf.

Bei der Chaconne ist's ein anderes. Während die Feder, die der gewaltigste Genius leitete, eine »Sonate für Violine allein« zu Papier brachte, floß bei dieser Chaconne ein so gigantisch erhabener Gedankenstrom hernieder, daß es für vier schwache Violin-Saiten zu viel sein mußte: Der großen Übermacht der Ausdrucksmöglichkeiten eines Flügels, gegenüber denen einer »Solo-Violine«, gewiß, formt Busoni in congenialer Art eine Nachdichtung, die alle seine Übertragungen krönt.

* * *

Von zwei Gesichtspunkten aus kann man an die Wiedergabe von Orgelübertragungen gehen: Man kann sie »organistisch« spielen, oder man kann sie »klavieristisch« spielen; und am besten ist es, beide Arten auf geeignete Weise zu verbinden.

Das Orgelmäßige läßt sich naturgemäß nur bis zu einem gewissen Grade auf dem Klavier wiedergeben; die Mittel, die uns zu Gebote stehen,

um dies zu tun, müssen bewußt ausgenützt werden. Da wären folgende Hauptvorschriften aufzustellen:

Um das Spielen mit den »Registerzügen« nachzuahmen, spiele man je eine Strecke immer in je einem ganz bestimmten, fixierten Anschlagscharakter. Man wechsele also nicht beständig (von Note zu Note) mit den Farben, wie es bei klavieristischem Vortrage meistens der Fall ist: man spiele nicht »malerisch«, sondern architektonisch. Denke sich quasi einen, oder eine Gruppe von Registerzügen gezogen und versehe eine bestimmte Abteilung des vorzutragenden Orgelstückes mit diesem Klangcharakter. Man unterlasse in solchem Falle bei den Läufen, Skalen usw. jedes schwellende crescendo, jedes diminuendo (obgleich die Orgel dies ja hervorbringen kann). Man gebe den Linien keinen farbigen Schwung und lasse ja alles Sentimentale, romantisch Sehnsüchtige usw. aus dem Spiel. Alle Akkorde müssen vollkommen ungebrochen und mit durchaus gleichmäßigem Druck aller Finger angeschlagen werden. Das Arpeggiieren ist das Verderben aller organistischen Klänge. Alle Künste des Anschlages und des Pedals müssen verwendet werden, um gehaltenen Tönen, insbesondere den Bässen und Orgelpunkten möglichste Klangdauer zu sichern.

Doch gibt es dann wieder Stellen, wo neben der architektonisch-organistischen Art die malende, geschmeidige, klavieristische Weise in ihr Recht tritt, und wo sie mit Glück verwendet werden kann: gleichwie Fresken, auch zierliche Malereien, an einem Palaste angebracht werden.

Dann kann der spezifische Klavier-»Gesang« und die demselben charakteristische Phrasierung einsetzen. (Zum Beispiel im f-moll Choral-Vorspiel.) Das Sentiment darf sich etwas vorwagen; jedoch das Arpeggio-Verbot bleibe immer aufrecht.

Wo ein Akkord im Zusammen-Anschlag nicht gespannt werden kann, mag man ihn sinngemäß reduzieren.

Das Stumm-Anschlagen von einzelnen Tönen oder Akkorden (im Baß), um ihnen reine und längere Fortdauer im Pedal zu sichern, erfordert sorgfältiges Studium. (Stumm anzuschlagende Töne werden in kleingestochener Schrift und eingeklammert notiert.) Vor allem ist in den meisten Fällen die äußerste Schnelligkeit im Abspringen vom wirklich angeschlagenen zum stumm angeschlagenen Tone notwendig.

* * *

Die folgenden sechs Kompositionen erschienen zusammen in neuer, definitiver Fassung unter dem Titel: »Sechs Tonstücke.«

Die früheren Einzelausgaben sind nicht zu benutzen (für das Studienbuch).

Jedoch sei auf die schöne, vollständigere Sammlung von neun Choral-Vorspielen, übertragen von Busoni (zwei Hefte, Breitkopf & Härtel) hingewiesen.

Aber auch für die folgenden vier Choral-Vorspiele benutze ich den (etwas abweichenden Text der »Sechs Tonstücke«.

* * *

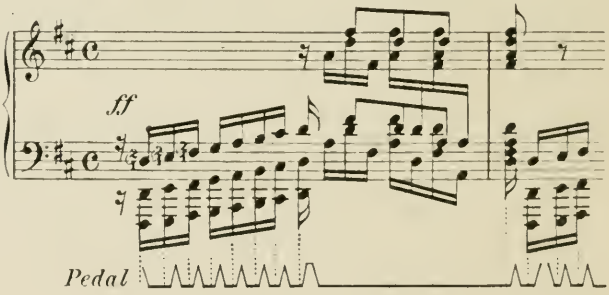
Präludium und Fuge D-dur.

Präludium.

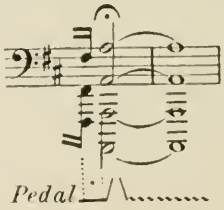
Takt 1, 2, 4: Die aufsteigende Skala muß sich auftürmen wie eine Pyramide. Schwer und gewichtig, jeden Ton — non legato. In der rechten Hand spiele ich die Noten der Skala mit dem zweiten Finger: der »Polster« des zweiten Fingers aber drückt gegen die Spitze (Nagel) des Daumens — auf diese Art wird jeder Ton der Skala mit Zweitem und Daumen zugleich angeschlagen.

Metronom für diesen Teil (Takt 1 bis zur Fermate 𝄐 Takt 5) etwa: Metronom 𝅗𝅥 = 120.

Pedalisierung bei dieser und ähnlichen Stellen natürlich so:

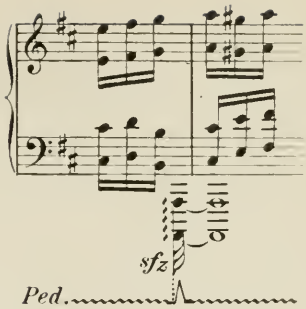


Takt 5 zur Fermate spiele ich:

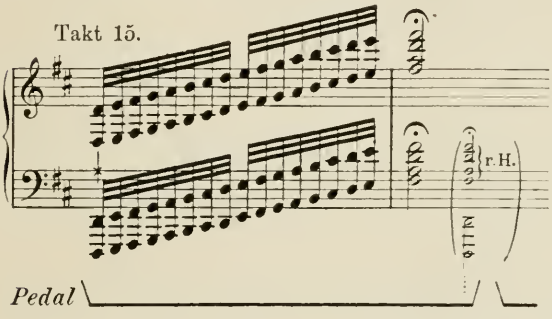


Die folgende Sechzehntel-Figur spiele man in freiem, aber gegen Takt 1—5 merklich beschleunigtem Tempo. Man muß sich bemühen, den Orgelpunkt so lange als möglich zur Geltung zu bringen. Hier muß man zu diesem Zwecke vibrierendes Pedal anwenden: Pedal nach dem vierfachen a, hierauf nicht heben, sondern mit der Fußspitze beständig leicht zucken. Bei richtiger Ausführung muß dies den Effekt haben, daß die Sechzehntel-Figur genügend klar bleibt und der Baß doch mitklingt.

Ende des Taktes 7 schlage ich das *a* in dieser Weise wieder an:



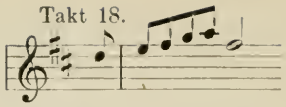
Takt 12: Die beiden *gis* zu Beginn des dritten Viertels recht voll und weittönend, — bei geöffnetem Pedal —, so daß das folgende Tremolo in eine mächtige Klangwoge gesenkt erscheint. Die einzelnen Töne des Tremolo müssen also fast ganz verschwinden. — Analog zu Takt 7 schlage ich zu Ende des Taktes 12 (knapp vor Beginn des Taktes 13) die tiefe *fis*-Oktave nochmals an. (Quasi als Vorschlag zum ersten Viertelschlag des Taktes 13.)

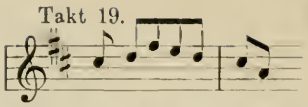


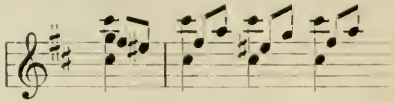
Ich spiele den ganzen Lauf in Doppeloktaven. Das erste Zweiunddreißigstel der Kette: $d\times$ muß äußerst volltönend, bei geöffnetem Pedal, angeschlagen werden; dann gleite die Skala mühelos und glatt in die Höhe (mit gedämpftem Ton) — die Finger sehr nahe an den Tasten lassen. Man denke gleich zu Anfang scharf an den zu erreichenden Akkord (Anfang Takt 16). Diesen Akkord wieder voll anschlagen, dann sehr schnell hinunterspringen, um die bezeichneten Tasten stumm anzuschlagen und dann erst das Pedal, welches die ganze Zeit geöffnet war, heben und nach kurzem Verweilen wieder treten, währenddessen ruhen die Hände andauernd auf den stumm angeschlagenen Tasten.

Große und geschulte Hände werden wohl für diesen Lauf den vorgeschriebenen Fingersatz für die oberen Töne der rechten Hand (und dementsprechend für die unteren Töne der linken Hand) ausführen können. Andere Spieler werden fortlaufend nur $\frac{5}{1}$ rechts, $\frac{1}{5}$ links benützen — dies muß aber besonders »nahe« und leicht, bei vibrierendem Handgelenk, geschehen.

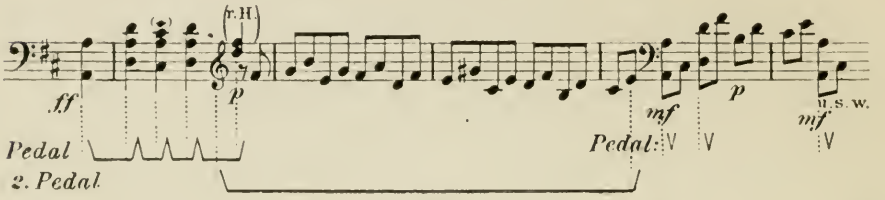
Takt 17, Alla breve: »sempre mezzo staccato« ist irreführend, eher: non legato. Nach dem vorhergegangenen Gigantischen habe dieser Teil den Charakter des Besänftigenden.

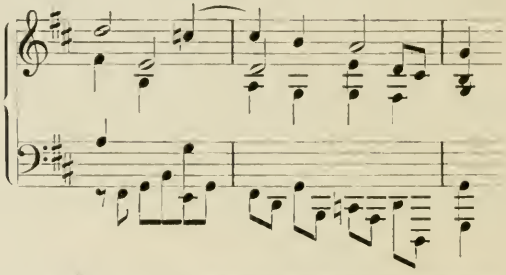
Phrasen wie: 

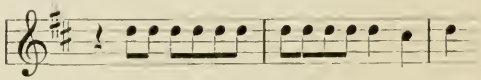
oder: 

und ähnliche, weich, jedoch ohne jede Sentimentalität!! — Kleinere Hände spielen Takt 41, rechte Hand: 
und ebenso Takt 43 (linke Hand Takt 41 wie Takt 43). — Takt 59, linke Hand, für geringere Spannungen, siehe das folgende Notenbeispiel.

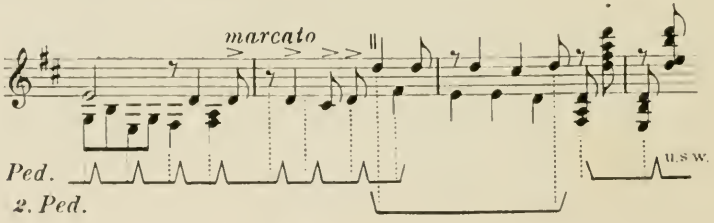
Takt 59—63 sei die Pedalisierung folgendermaßen:

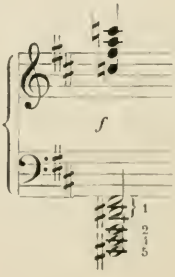


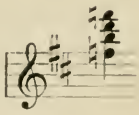
Takt 69/70 spiele ich in dieser Verteilung: 

Takt 87/88 sei die klopfende Mittelstimme hörbar: 

Takt 93—95 pedalisiere ich so:

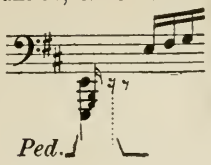


Den Akkord auf dem dritten Viertel, Takt 96, nehme ich so: 

Takt 97, drittes Viertel, rechte Hand: 

Takt 97, erstes Viertel.

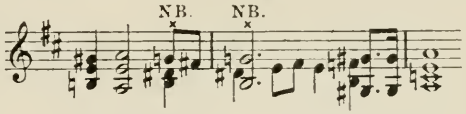
Eine leise »Füllung« der Baß-Oktaven in der Weise:



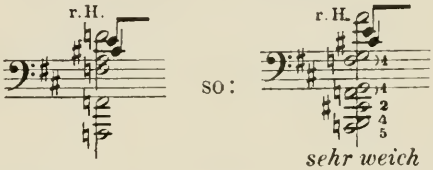
daß man die Mittel-(Füll-) Stimmen leicht mit anschlägt, gleich wieder hebt, und dann sofort die leere Oktave wieder pedalisiert, wird oft mit gutem Effekt anzuwenden sein.

* * *

In einer alten, beglaubigten Abschrift dieses Orgelstückes von Pachelbel (aus Bachscher Zeit) fand ich die Takte 99/100 mit folgender Variante (*g* statt *gis*), die sehr schön und ganz »bach-chisch« klingt; demgemäß spiele ich:

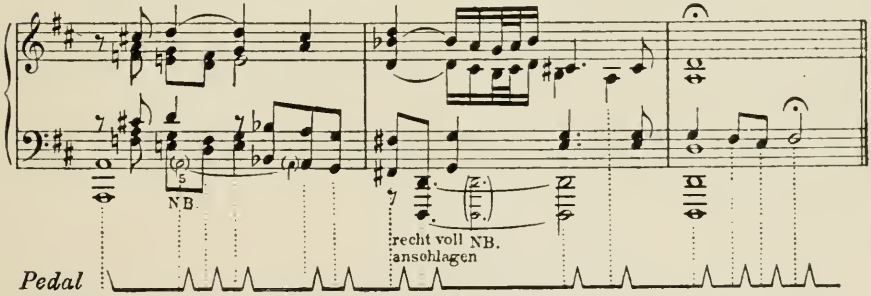


Takt 103, drittes Viertel spiele ich anstatt:



Vom Zeichen: // in Takt 104 an ohne die beiden Pedale.

Takt 105—107 spiele und pedalisiere ich folgendermaßen:



NB. Die stumm anzuschlagenden Noten genau nach Vorschrift.

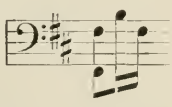
Man benütze den im letzten Takt (107) angegebenen trefflichen Fingersatz!

* * *

Fuga.

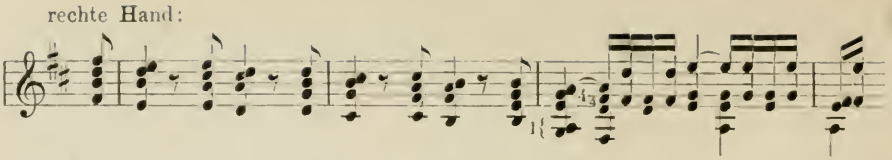
Die Fuge durchaus leggiero —: non legato.

Takt 7: Der Gegensatz zum Thema sei wirklich durchweg gegensätzlich im Klang, manchmal mit humoristischer Färbung. Takt 34, zweites Viertel, im Baß:

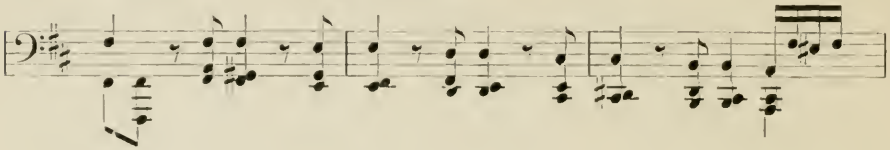


— Von Takt 20—37 mit Verschiebung, wie vorgeschrieben. Takt 37: jetzt wird es wieder hell. Takt 48, 49 für kleinere Hände:

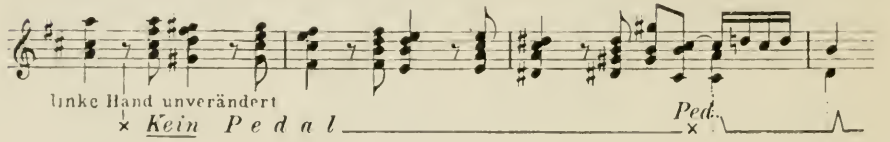
rechte Hand:



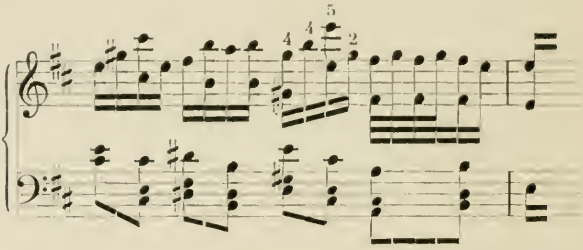
Takt 66 u. f.: linke Hand, für kleinere Spannungen (das Arpeggieren hier — wie überall — ausgeschlossen):



Takt 72 u. f. spiele ich die rechte Hand:

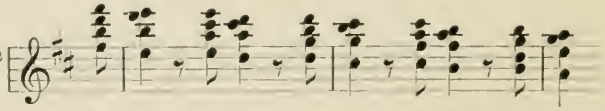


Takt 89 spiele ich:



Die kleingestochenen Noten Takt 114—117 spiele ich nicht. Takt 119 polternd, tumultös; rechte Hand alle 16 Sechzehntel mit dem durch den zweiten Finger gestützten Daumen. Siehe Anmerkung auf Seite 32, Takt 1, 2, 4.

Takt 121, 122, rechte Hand, spiele ich:



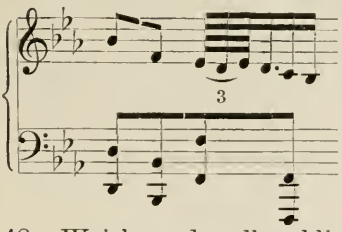
Takt 127 u. f.: eine Verzögerung oder klaffende Lücke beim Springen von der obern Lage in die tiefe (und umgekehrt) muß durchaus vermieden werden. — Steigerung durch fortwährendes crescendo bis zum Schluß. Tempo weder beschleunigen, noch verlangsamen. Im letzten Takt eine ganz unmerkliche Verbreiterung.

* * *

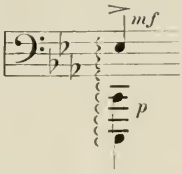
Vier Orgelchoralvorspiele.

1. Wachet auf, ruft uns die Stimme.

Takt 11 und ähnliche:



Takt 13, linke Hand, drittes Viertel:



Takt 47—48: Weich und voll erklinge hier der Cantus firmus in Oktaven. Ohne ritardando, ohne Glanz, im schlichten *pp*, die letzten fünf Takte.

* * *

Die größte Schwierigkeit im Vortrage dieses Vorspieles besteht in der Färbung der einleitenden und zwischenspielenden Takte: Das äußerste, zarteste pianissimo und eine gewisse, wesenlose Gedämpftheit muß diesem Klangcharakter eigen sein; damit sich von diesem matten, schüchternen Hintergrunde die leuchtende Farbe des Cantus firmus um so schöner abhebt. Der Vortrag der Einleitung und der Überleitungstakte sei durchaus schlicht, ohne jede Schwellung, Unruhe, oder gar Sentimentalität. Eine *mf*-Färbung des Cantus firmus ist dann vollkommen ausreichend zur Erzeugung des gewünschten Kontrastes. In den Grenzen zwischen äußerstem pianissimo und mezzoforte aber bewege sich das ganze Stück. Kein forte, kein fortissimo.

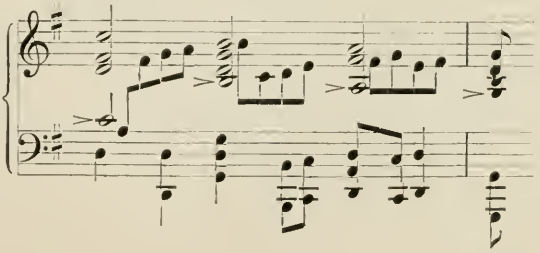
* * *

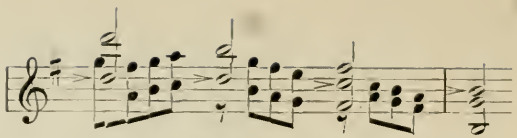
2. In dir ist Freude.

Robust; dabei lebhaftes Tempo.

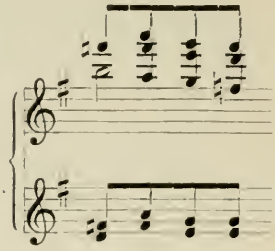
Takt 1, linke Hand, und an ähnlichen Stellen: Den hartnäckig wiederkehrenden Poch-Rhythmus schneidig zur Geltung bringen. Dagegen wuchten die schweren Halben des Cantus firmus. Das ganze Stück durchaus in klopfendem non legato.

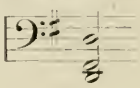
Takt 28 spiele ich, erleichtert, so:



Takt 32, rechte Hand: 

bilden die akzentuierten Noten eine (gut hervorzuhebende) Oktavenverdopplung des Cantus firmus. — Takt 34—36 die akzentuierten Noten (›) kräftig herausholen.

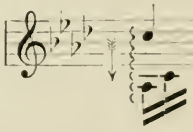
Takt 54, dritte Halbe, spiele ich: 

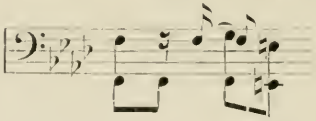
Takt 63, dritte Halbe, linke Hand: 

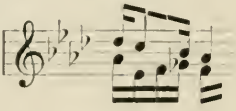
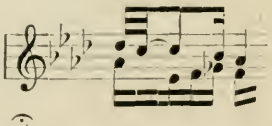
* * *

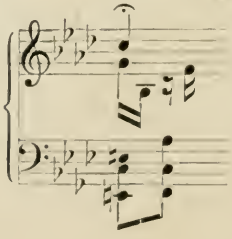
3. Ich ruf' zu dir, Herr!

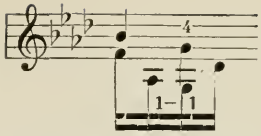
Durchweg mit schönstem, weichstem Gesangston.

Im Vortakt zu Anfang:  desgleichen Takt 4, 5 und Takt 15, viertes Viertel ist von oben nach unten zu arpeggieren: Weicher Gesangston oben, matt *pp* die Begleitungsstimmen, hier und durchweg.

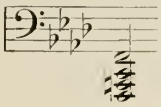
Takt 1, zweites Viertel, für kleinere Hände: das *g* links nehmen: also links:  und ähnlich Takt 5, zweites Viertel.

Takt 3, zweites Viertel, rechte Hand, Ausführung entweder:  oder so: 

Takt 8, drittes Viertel, spiele ich so: 

Takt 10 spiele ich zweites Viertel rechts: 

Beim »più oscuro«, vor Takt 19, sei es wie gedämpfter Hörnerklang.

Takt 22, zweite Halbe, linke Hand:  die Füllstimme *a*, *c*, leise mit anschlagen, nachher Pedal wechseln; siehe Anmerkung Seite 35 oben.

* * *

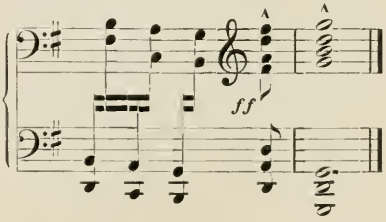
4. Nun freut euch, lieben Christen [g'mein].

Dieses technische Pracht- und Glanzstück verdankt seine bezaubernde Klangwirkung dem fortwährenden Nebeneinanderlaufen dreier stark kontrastierender Anschlagsarten.

1) Die Sechzehntelbewegung stets leggiero (mit geworfenen, spitzen Fingern).
2) Die Achtel der Baßbewegung in trockenem staccato.
3) Den Cantus firmus in vollem, gehaltenem legato-Anschlag, zwischen *p* und *f* sich bewegend. Die später hinzutretende Oktav-Verdopplung des Cantus firmus bedarf sorgfältiger Pflege: das müssen wohlgenährte, gesunde Oktaven sein.

Die dynamische Steigerung mag etwa folgendermaßen bewerkstelligt werden: Cantus firmus, — und dementsprechend in angemessenem Abstand (dynamisch) die beiden anderen Stimmen — Takt 1—15: *piano*, Takt 16—28: *mp*, Takt 32—48: *mf*, Takt 54—70: *forte* und dann *ff* bis zum Schluß.

Takt 56 spiele ich beide *fis* des Cantus firmus (zweite Halbe) mit der linken Hand. Wenn Takt 72/73 durch das Spielen der kleingestochenen Füllnoten irgendwelche Verzögerung, Stockung des Tempo einträte, bleiben diese Noten besser weg.

Variante für Schluß (Takt 76/77): 

* * *

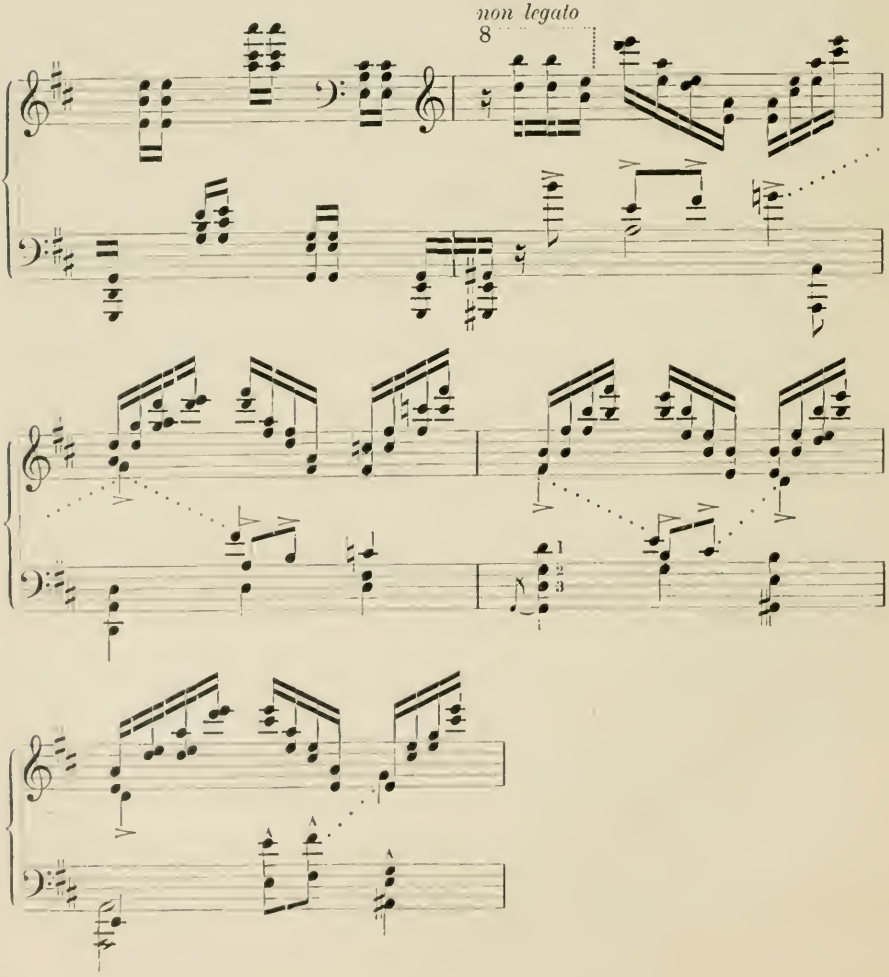
Chaconne.

Diese Übertragung einer Komposition für die Violine allein verträgt eher gelegentliches Arpeggieren: hier wird nicht durchweg organistische Klangwirkung angestrebt, und demgemäß bietet die Setzungsweise Gelegenheit zum Arpeggieren weiter Griffe.

* * *

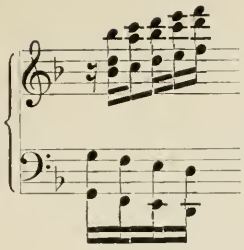
Takt 102—105 und Takt 116 spiele ich die kleingestochene Version. Takt 138: Das zum ersten Male auftretende Dur muß wie ein sanfter Bote aus einer anderen, trostreicheren Welt erscheinen.

Takt 208—212 spiele ich nach der alten (ersten) Ausgabe, so:

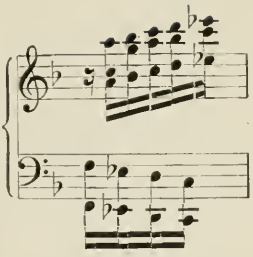


Takt 237—245 spiele ich die kleingestochene Variante.

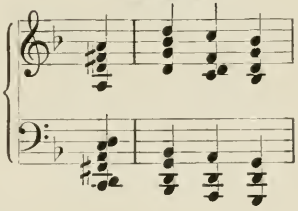
Takt 250, drittes Viertel:



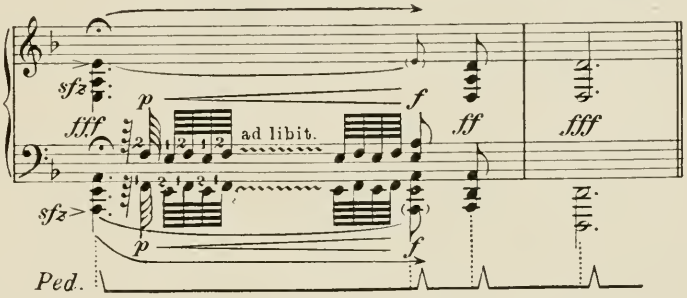
Takt 251, drittes Viertel:



Takt 259, drittes Viertel und Takt 260 ohne arpeggio und *fff*:



Takt 262, zweites und drittes Viertel, spiele ich:



Den Akkord mit 𝄐 sehr stark und weittönend. Insbesondere die akzentuierte Ober- und Unterstimme (>) kräftig; die letzteren beiden Noten sind während der ganzen Dauer des Trillers gut zu halten.

* * *

Wer die musikalischen Gedanken (der Ciacona) einmal abstrakt betrachtet, wird glauben, das Instrument (die Violine) müsse bersten und brechen unter dieser riesigen Wucht, und vieles davon würde sicherlich selbst den Klangmassen der Orgel und des Orchesters gewachsen sein. . . Viel ist man in neuerer und neuester Zeit bemüht gewesen, das kostbare Material auch für andere Instrumente umzuschmelzen. So wenig ästhetisch bedenklich dies ist — hat doch Bach durch seine eigenen Überarbeitungen den Weg gewiesen — so sicher bedarf es aber einer Meisterhand zur glücklichen Ausführung. . .

Ph. Spitta: »Johann Sebastian Bach«, Leipzig 1873, Band I, Seite 706.

* * *

BEETHOVEN.

Mit den fünf letzten Sonaten hat Beethoven dem Klavier und der Welt das Innerlichste, Tiefste und Erhabenste gegeben. Losgelöst von der Materie des Mechanismus und dem herkömmlichen Schema drücken diese fünf Wundergebilde in unerhörter Zartheit und Differenziertheit alle Qualen, allen Jubel und die endliche Ergebung eines titanischen, herrlichen, unvergleichlichen Menschen aus.

Das liebliche, »sensitive« op. 101, die gigantisch-heroische Sonate op. 106, die romantische E-dur-, die dramatische As-dur-Sonate und die letzte, das Drama in zwei Teilen: »Widerstand, Ergebung«, selig beschwingt sich ins Nirwana auflösend.

Das ist zusammen mit Johann Sebastian Bachs großen Schöpfungen das Edelste, Köstlichste und Allerheiligste, was dem Klavier geschenkt ward. In Einsamkeit leuchten diese Schätze und bestrahlen milde alles, was vorher, was nachher.

* * *

Die Sonate op. 106 pflegt »Hammerklavier-Sonate« genannt zu werden, und manche glauben, daß Beethoven diese Sonate speziell für ein damals neues Instrument bestimmt habe. Doch ist »Hammerklavier« nichts, als ein Versuch (von Beethoven bald wieder aufgegeben), eine Verdeutschung für das damals gebräuchliche Wort »Pianoforte« zu finden; und ist also: »für das Hammerklavier« für alle Klavierwerke Beethovens anwendbar.

Ein scherzhafter Brief Beethovens an seinen Verleger Steiner in Wien mag für das eben Gesagte zeugen:

»An den Wohlgebornen Generalleutnant von Steiner zu eigenen Händen.

Publicandum

Wir haben nach eigener Prüfung und nach Anhörung unsers Conseils beschlossen und beschließen, daß hinfüro auf allen unsern Werken, wozu der Titel deutsch, statt Pianoforte Hammerclavier gesetzt werde, wornach sich unser bester Generalleutnant sammt Adjutanten wie alle andern die es betrifft, sogleich zu richten und solches ins Werk bringen haben.

Statt Pianoforte Hammerclavier — womit es sein Abkommen einmal für allemal hiermit hat.

Gegeben usw. usw. am 23. Jänner 1817

Vom

Generalissimus

— — m. p.«

und in einem andern Brief von Beethoven an Steiner heißt es noch:

»Hammerclavier ist sicher deutsch, ohnehin ist die Erfindung auch deutsch; gebt Ehre dem Ehre gebührt. —«*

* * *

Ich benütze die »Urtext-Ausgabe« Band III (Verlag Breitkopf und Härtel, Leipzig). Auf diese Ausgabe beziehen sich die folgenden Hinweise.

* * *

Als Berater, Anreger ist die Ausgabe von Hans von Bülow unschätzbar. — Die Ausgabe von Klindworth (bei Bote & Bock in Berlin verlegt) ist wohl die beste und harmonischste »instruktive« Ausgabe der Sonaten Beethovens.

* * *

»Es ist sehr schmeichelhaft für mich, daß Sie meine Ausgabe bringen, ich rathe Ihnen aber doch, Klindworth's Ausgabe zu nehmen; dort finden Sie all das Gute meiner Ausgabe, das Ueberflüssige ausgeschieden, das Irrige verbessert.«

sagt Bülow, nach:

Vianna da Motta: »Nachtrag zu Studien bei H. v. Bülow«, von Theodor Pfeiffer.

* * *

Die Urtext-Ausgabe sei des Studierenden stetige Vorlage. Hier empfängt er die Eindrücke des reinen Manuskripttextes. Klindworths (respektive Bülows) Ausgabe sei nebenher sein Berater in all den Fällen, wo Zweifel über angemessenen Fingersatz, bequeme Verteilung der beiden Hände und vieles andere entstehen. Die Interpretations-Aufzeichnungen so ausgezeichneter Meister, wie Bülow und Klindworth, zu Rate zu ziehen, ist von größtem Werte. Aber für wichtiger halte ich, daß sich beim Studium dieser unsterblichen Kunstwerke das unverfälschte, von Beethoven selbst aufgezeichnete Bild im Gehirn des Studierenden festsetzt: also der Urtext.

* * *

Sonate op. 101, A-dur.

Von der Sonate ist bemerkenswerth, daß sie unter allen Sonaten Beethoven's die einzige war, welche zu Lebzeiten des Meisters öffentlich vorgetragen worden, und zwar in einem von Schuppanzigh im Februar 1817 veranstalteten Concerte, dem auch der Autor beigewohnt hat. Er hatte den Vortrag einem künstlerisch gebildeten

* Heute gilt wohl als feststehend, daß Bartolommeo Christoforo aus Florenz (1655—1731) als der erste Erbauer eines Hammerklavieres anzusprechen ist.

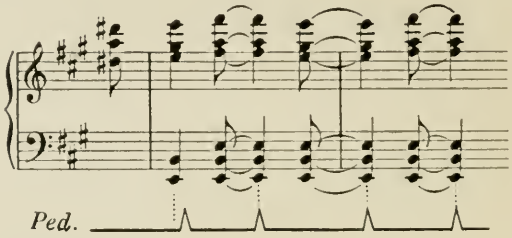
Dilettanten, Stainer von Felsburg, anvertraut, nachdem er ihn zuvor in das poesiereiche und im ersten und dritten Satze ungewöhnlich schwer darzustellende Werk eingeführt. Diese beiden Sätze bezeichnete der Meister mit: »Träumerische Empfindungen«; ihr Vortrag erfordert freie Bewegung.

Anton Schindler, Biographie von L. v. Beethoven (Münster, 1860).

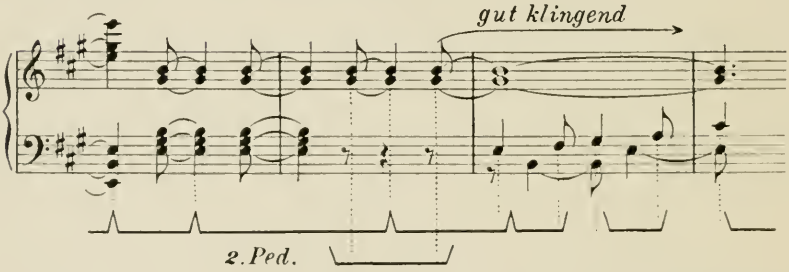
* * *

Etwas lebhaft, und mit der innigsten Empfindung. Allegretto, ma non troppo.

Pedalisierung, Takt 29 u. f.

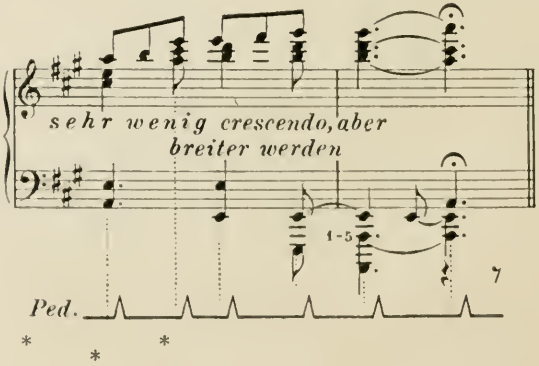


und in dieser Art weiter bis Takt 33:



Takt 81—87: Pedal wie Takt 29 u. f., also immer das Pedal mit dem »guten Taktschlag« (auf erstes und viertes Achtel) nehmen. — Takt 90, 91: Das *e* des Basses muß gut und vernehmlich weiterklingen.

Takt 101 — 102 spiele ich so:



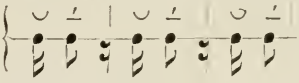
* * *

Lebhaft. Marschmäßig.
Vivace alla Marcia.

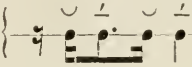
Dies ist beileibe kein Marsch und nicht als solcher zu denken. — Straff im Rhythmus und entschlossen beginnend.

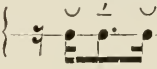
Wer die äußerst feinfühlige Differenziertheit der Rhythmen erkennt, denkt nicht mehr an einen Marsch.

Drei Rhythmen treten im Hauptteil des zweiten Satzes auf. Sie müssen erkannt und scharf auseinander gehalten werden:

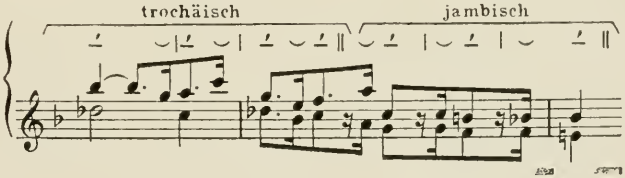
1) Der jambische Rhythmus:  wie z. B. gleich zu Anfang des Vivace in der linken Hand.

2) Der trochäische Rhythmus: wie z. B. Takt 4, drittes und viertes Viertel der rechten Hand.

3) Die zusammengesetzten Rhythmen: Der Dijambus:  wie z. B. Takt 20,

und der Amphibrachys:  wie z. B. Takt 29.

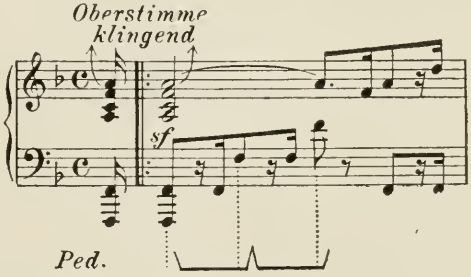
Bei Stellen wie der folgenden:



und vielen ähnlichen muß also äußerst feinfühlig, rhythmisch differenziert, gespielt werden.

* * *

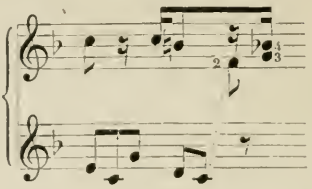
Takt 1 pedalisiere ich so:



Takt 31: Gleich nach dem Baß: *des*, (erstes Viertel) Pedal nehmen und aushalten bis kurz nach Anschlag der Baßoktave: *des* in Takt 34. Die Rhythmen der linken Hand in Takt 31—33 müssen ganz verschleiert, *pp*, (Verschiebung) gespielt werden. Die Rhythmen der rechten Hand

etwas heller. Doch darf der durch das Pedal (fortklingendes Baß-*des*) gebildete Schleier nicht zerrissen werden.

Takt 40, drittes und viertes Viertel, spiele ich in dieser Verteilung:



Den zweiten Teil des Hauptsatzes (Takt 13 bis 56) wiederhole ich nicht.

Das nun folgende »Trio« darf nicht als langweiliger Schul-Kanon abgeleiert werden. Das Hervorheben der Imitationen muß unterbleiben. Ein zartes, beschaulich-friedliches Stimmungsbild soll erscheinen.

Ich gehe bei der Interpretation folgenden Weg: Von Takt 1 (des »Trio«) bis Takt 10 spiele ich die Figuration der rechten Hand in singendem, ununterbrochenem Fluß. Die Linke folgt diskret und unauffällig begleitend. Von Takt 11—15 vertausche ich die Rollen: Hier führt singend die Linke, während die Rechte sanft begleitet. Von Takt 16 bis zum langen Triller übernimmt wieder die rechte Hand die Führung, die Linke folgt verschleiert. Die hier auftretenden Querstände werden bei solcher Ausführung nicht als »Härten« empfunden. Von Takt 22—29 führt singend die Linke, und von Takt 30 an übernimmt wieder die Rechte die Führung. Und die Imitations-Dreschmühle bleibt ganz weg.

Takt 37 des »Trio« und Takt 37 des Hauptteiles bilden einen Angelpunkt: es geht durch den gleichen Takt zu einem verschiedenen Weg. Man »versichere« den kritischen Punkt durch verschiedenen Fingersatz: Takt 37 (Hauptteil) letztes Sechzehntel rechts mit dem vierten Finger. Im Trio, Takt 37 letztes Sechzehntel rechts mit dem fünften Finger. — Takt 40 (des Trio), bei der Sechzehntel-Pause gut Atem schöpfen (viel »Luft«), bevor die Wiederholung des Hauptteiles folgt.

* * *

Langsam und sehnsuchtsvoll.
Adagio, ma non troppo, con affetto.

Takt 9 beginnt in der linken Hand eine prächtige, langgezogene Baßstimme ihren Gesang. Diese Stimme ist weiter zu verfolgen und zusammenhängend zu deklamieren und zu steigern, alle anderen Stimmen treten etwas zurück. Beim ersten Sechzehntel des Taktes 14 erreicht diese Stimme ihre Höhe und ihr Ende. Gleichzeitig beginnt nun (mit 2 *g*, von Takt 13 zu 14) der Gesang der rechten Hand, der mit Schwung und Inbrunst fortzuführen ist bis zur corona: 𝄐, Takt 20.

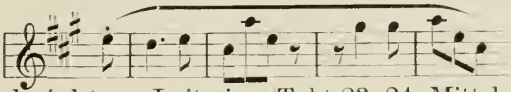
* * *

Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit.

Allegro.

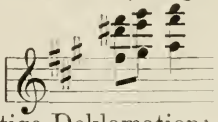
Takt 5 und 7: Die Sechzehntel des Hauptthemas werden gern verkürzt: dies ist eine unstatthafte Verzerrung.

Takt 21 u. f. rechte Hand:



die Melodie weiter verfolgen, und nicht zur Imitation (Takt 23, 24, Mittelstimme) abspringen!!

Takt 37—52 (und 225—242): Die Melodie, losgelöst von den Begleitstimmen, überschwenglich und mit innigster Wärme vorzutragen. Takt 52 rechte Hand natürlich:



wie an der Parallelstelle Takt 242.

Takt 53, 54 achte man auf richtige Deklamation: Takt 53 als Auftakt ganz leicht, erst das *fis* in Takt 54 hat die deutliche Senkung, Betonung. Takt 55/56 Schwellung ( ) mit Climax auf *e* (Takt 56). Takt 94 das Arpeggio ganz langsam; zögernd, stockend und mit Verschiebung (zweites Pedal).

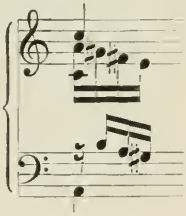
* * *

Bei der Ausführung der Verzierungen dieser Sonate, bei vielen Fingersätzen und Verteilungen, aber nicht bei allen Textänderungen, folge ich der Klindworthschen Ausgabe.

Demgemäß hier alle Triller, trotzdem ihnen Nachschlag vorgezeichnet ist, ohne Vorschlag.

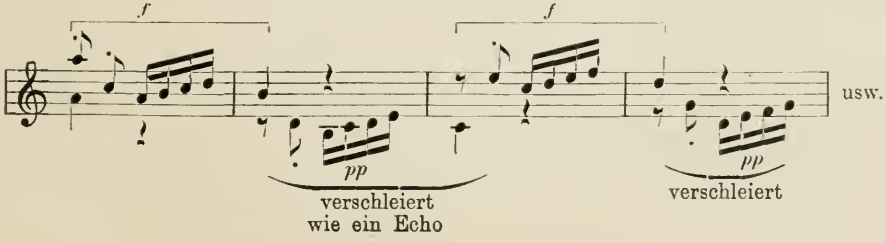
* * *

Takt 119 spiele ich das erste Viertel in dieser Verteilung:



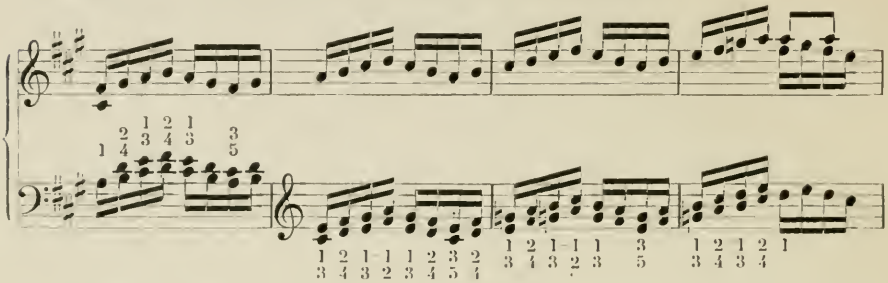
Den Einsatz des Themas in der Mittelstimme: Takt 141 und den ganzen Verlauf etwas robust. Bei dem vierten Achtel, Takt 145, wird's dann plötzlich ganz weich und schmeichelnd.

Takt 155 u. f.

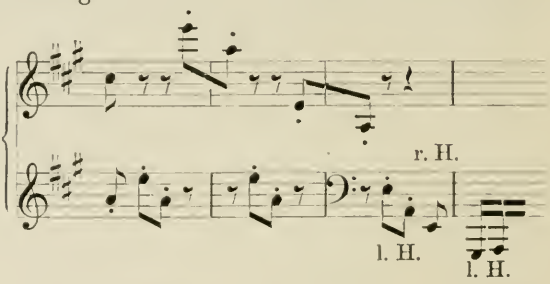


Takt 167, das Achtel *a* der Rechten und Takt 171, das Achtel *c* der Rechten scharf und klingend abstoßen. Takt 196—200, die von Bülow bezeichnete, verborgene »doppelte Vergrößerung des Thema im Basse« herausschlagen zu wollen, halte ich für verfehlt. — Takt 213—216: Alle Stimmen sorgfältig und charakteristisch pointiert. Besonders achte man auf klangvolle Darstellung der tiefsten Stimme (Thema).

Takt 221—224 spiele ich in folgender Verteilung:



Takt 243—246 siehe Anmerkung zu Takt 53—56. Takt 285 ein kleines crescendo und dann, nach einer kleinen Luftpause, den gehaltenen Akkord, Takt 286, äußerst zart — als Überraschung. Takt 317—320 spiele ich in dieser Verteilung:



Takt 320—331 spiele ich die Trillerkette ununterbrochen (keine Lücke zu Ende des Taktes 229). Takte 323, 327, 329, 331: Die Baß-Halben (*E*) wie Glocken; klingend, saftig anschlagen. Takt 328—331: nach dem ritardando dieser Takte stockt nun gar die Bewegung gänzlich: Luftpause (nach dem letzten Sechzehntel des Taktes 331), dann die sieben Akkorde *ff* und pompös.

* * *

Sonate op. 106, B-dur.

»... — Die Sonate ist in drangvollen Umständen geschrieben. Denn es ist hart, beinahe um des Brotes willen zu schreiben; so weit habe ich es nun gebracht.«

Brief Beethovens an F. Ries, 19. April 1819.

»..., wir endliche mit dem unendlichen Geist sind nur zu Leiden und Freuden gebohren, und beinah könnte man sagen, die ausgezeichnetsten erhalten durch Leiden Freude.

Wien, am 19. Weinmonath 1815.«

Brief Beethovens an die Gräfin Marie Erdödy.

* * *

Während Beethoven an der Sonate arbeitete, beschäftigte ihn die Skizzierung des ersten Satzes der neunten Symphonie.

* * *

Seinem Verleger Artaria überreichte Beethoven das Werk mit der Äußerung: »Da haben Sie eine Sonate, die den Pianisten zu schaffen machen wird, die man in 50 Jahren spielen wird.« Das waren prophetische Worte! Tatsächlich wurde die Sonate zum erstenmal öffentlich von Mortier de Fontaine im Jahre 1843 und 1853 gespielt. Durch die Bezwingung des Kolosses lebt er in der Geschichte fort.

* * *

Die Metronomisierung dieser Sonate durch Beethoven ist auf moderne Klaviere, modernen Pianismus nicht mehr anwendbar. Die Instrumente der Beethovenschen Zeit hatten einen kurzatmigen Ton (auch weitaus leichtere »Spielart«), deshalb wurde alles viel schneller gespielt. Den heutigen Flügeln darf viel größere Tragfähigkeit und Klangdauer des Tones zugemutet werden. Die Vorstellungen von Breite und Schnelligkeit, von Erhabenheit und zierlicher Geläufigkeit haben sich ganz verschoben. Man soll nun bei der Interpretation den Vorstellungen und nicht einer toten, überlieferten Metronomformel gerecht werden.

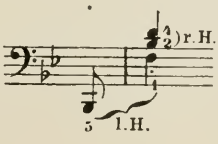
* * *

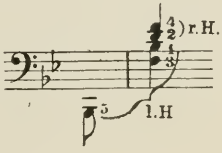
Ich folge bei der Ausführung von Varianten, Fingersätzen und Verteilungen, Ausführung von Trillern, Verzierungen usw. größtenteils den Angaben der Klindworthschen Ausgabe. Es sei wiederholt auf diese ausgezeichnete Beraterin hingewiesen.

* * *

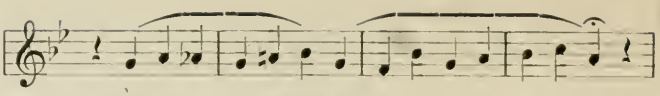
Allegro.

Bülow gibt für den ersten Satz $\frac{4}{2}$ = 112 an; ich spiele die Takte 1—16 (und analog Takt 233—254) als freie, phantasierende Einleitung noch viel breiter, etwa $\frac{4}{2}$ = 88. — Bei Takt 17 (bzw. 255) beginne ich erst mit dem eigentlichen, regelmäßigen Haupttempo und nehme, wie Bülow, etwa $\frac{4}{2}$ = 112.

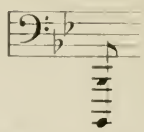
Verteilung Takt 1: 

Takt 3: 

Takt 5–8: Man verfolge die schöne Mittelstimme:

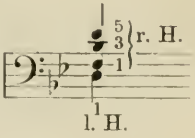


Takt 15, 16: Hier immer breiter, in Ton und Tempo, werden. Takt 17, die Baßoktave tiefer:

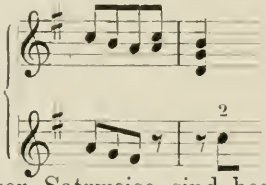


und jetzt a tempo (♩ = 112) fortstürmen.

Takt 32—34 sehr wenig ritardando. Takt 34 auf dem siebenten Achtel lange Luftpause: Pedal weg, warten. Takt 35, erstes Viertel, Verteilung wie Takt 1. Takt 37, erstes Viertel, Verteilung:

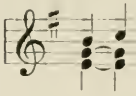


Takt 58, zweite Hälfte, verteile ich:



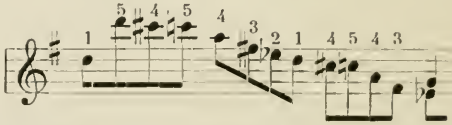
Takte 54—58 (und spätere Parallelstelle): Die von Beethoven vorgeschriebenen Kreuzungen der Hände müssen nach Möglichkeit seiner Vorschrift gemäß ausgeführt werden; denn mit dieser Satzweise sind bestimmte Klangeigentümlichkeiten verknüpft, die durch bequemere Verteilung verloren gingen.

Takt 69, erstes und zweites Viertel spiele ich links so:



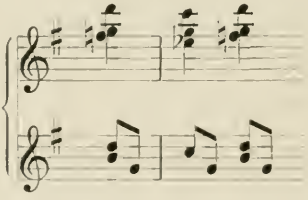
Takt 72, viertes Viertel links und Takt 73, viertes Viertel links, offenbare Druckfehler: Takt 72 *d* (statt *dis*), Takt 73 *c* (statt *cis*). — Ich benütze im Folgenden, wie Bülow angibt: »den feinerfühligen Fingersatz ‚à la Chopin'«:

Takt 75/76:

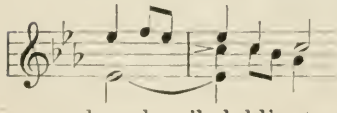


Takt 91—94 (Takt 329—332): rechte Hand mit Oktavenverdopplung (wie Bülow, Klindworth). — Ich wiederhole den ersten Teil (Takt 1—119) nicht.

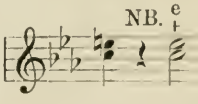
Takt 132/133: Verteilung wie bei Bülow:



Takt 153, viertes Viertel, das *b* der Mittelstimme als (achtes) Achtel, wie bei Bülow. Takt 164 füge ich *c* auf dem ersten Viertel der rechten Hand hinzu:



Takt 178, rechte Hand, vermutet Bülow (s. Vianna da Motta, »Nachtrag«):



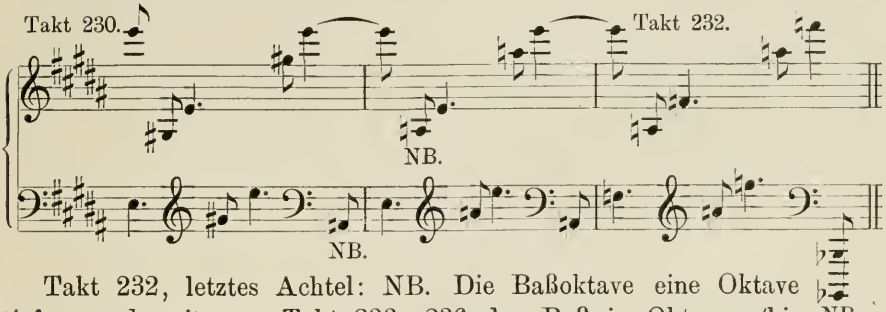
was sehr plausibel klingt. — — Die von Bülow angegebene Verteilung für die Hände, in den Takten 220 u. f. (die auch Klindworth akzeptierte), ist eine äußerst glückliche Idee.

Über seinen Irrtum bezüglich des geforderten *ais* in den Takten 230 u. f. gesteht Bülow selbst:

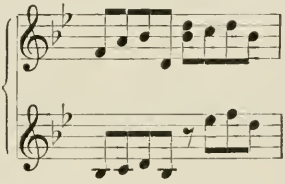
»Ein Bekannter von mir hat im Original das Auflösungszeichen vor dem *ais* ganz verblaßt entdeckt. Als ich meine Beethoven-Ausgabe machte, wußte ich das nicht, glaubte analoge Stellen in anderen Werken des Meisters gefunden zu haben und plaidierte für *ais*. Jetzt bitte ich Sie aber, *a* zu spielen.«

Vianna da Motta, Nachtrag zu Pfeiffers Bülow-Studien.

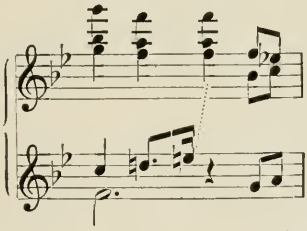
Es heiße diese Stelle also:



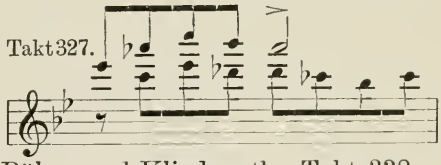
Takt 232, letztes Achtel: NB. Die Baßoktave eine Oktave tiefer; und weiter — Takt 233—236 den Baß in Oktaven (bis zum *p*: Takt 236) — wie auch Bülow angibt. Der Baß in den Takten 241 u. f. sei gut gehalten und volltönend. Takt 245, zweites Achtel natürlich *a* (nicht *as*). Dieses Achtel sowie das zweite Achtel des nächsten Taktes möge von der linken Hand genommen werden, wie Bülow vorschlägt. — Takt 273: Verteilung siehe Takt 1. — Takt 292, zweite Hälfte, Verteilung:



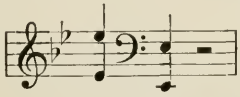
Takt 304 spiele ich so:



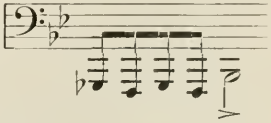
Takt 327, rechte Hand, spiele ich — analog der Parallelstelle (Takt 89):



Takt 329, linke Hand, natürlich:



wie Bülow und Klindworth. Takt 338—343 werde das Seitenthema ohne Unterbrechung in der unteren Stimme »gesungen«, während die höhere Oktavenverdopplung leise — begleitend — mitgeht. Von Takt 344 an liegt die Singkraft wieder in der Oberstimme. Takt 350, erstes Viertel, rechte Hand eine Oktave höher — wie Bülow, Klindworth. — Die charakteristische Endung, Takt 393 und folgende:



immer deutlich markiert, die Halbe recht klangvoll. Den Schluß ohne jegliches Zögern.

* * *

Beim Numerieren der Takte (für die hier zu gebenden Hinweise) zähle ich die Auftakte nicht mit.

* * *

Bülow schlägt auch hier eine Modifikation des von Beethoven angegebenen Tempo ($\mathbb{d}. = 80$) vor. Für den »allgemeinen Hausgebrauch« wird auch Bülows Vorschlag: $\mathbb{d}. = 66$ wohl Geltung haben müssen, im Interesse von Klarheit und Schärfe. Doch dürfen diese vom Virtuosen auch bei $\mathbb{d}. = 80$ erwartet werden.

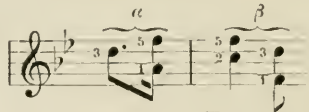
* * *

Was den von Bülow und Klindworth angegebenen Fingerwechsel bei den repetierenden Noten des Scherzo anbetrifft, bin ich anderer Meinung. Durch das Wechseln der Finger auf derselben Taste geht zu viel Zeit verloren. Gerade bei schnellen Sätzen muß die Repetition (»double échappement«) des modernen Klavieres voll und ganz ausgenützt werden: demnach beim ersten Ton der jeweiligen Repetitionsstelle die Taste nur halb in die Höhe schnellen lassen, und sie (auf dem Wege hinauf) gleich wieder — mit demselben Finger — zu neuer Tongebung abfangen.

* * *

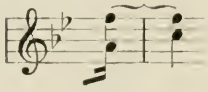
Alle schwierigen, komplizierteren Probleme der Technik bleiben riskierte Wagnisse, solange man nicht die bestimmte und richtige Vorstellung für den Prozeß im Gehirne fixiert hat.

So machte Busoni mich darauf aufmerksam, daß bei scharf getrennter Vorstellung dieser beiden Gruppen (α, β):



Takt 1.

die Repetition stets gelingen würde, während das Denken an die Repetitionsstelle selbst (also dies:



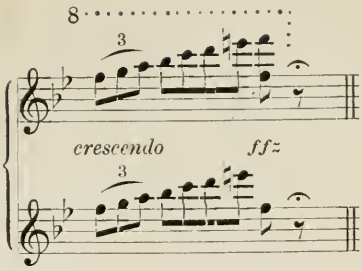
als Gruppe gedacht) häufiges Mißlingen zur Folge hätte.

* * *

Im »Trio« liegt ein Kanon verborgen. Es ist gut, dies zu wissen. Aber den Kanon schulmeisternd herauszustechen, ist ganz banal und unschön. Dieser Mittelteil muß vorüberhuschen im fahlen Licht, wesenlos, ein unheimliches Phantom

* * *

Takt 111 spiele ich den ganzen Skalenlauf mit der rechten Hand und schließe so:

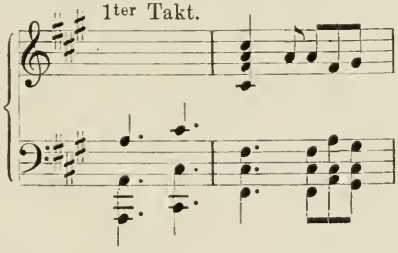


Auftakt und Takt 112: natürlich im genauen Anschluß an den Urtext. Es ist unbegreiflich, daß zwei so kultivierte und stilistisch rein empfindende Meister, wie Bülow und Klindworth, sich hier zu so geschmacklosen Entkleidungen des geheimnisvoll-andeutenden Tremolo verleiten lassen konnten.

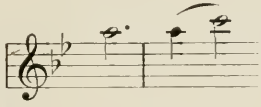
* * *

Adagio sostenuto.

»Hier lieber Ries! Die Tempos der Sonate.
1tes Allegro, allein allegro, das assai muß weg.
Mälzel's Metronom 𝅗𝅥 = 138.
2tes Stück Scherzoso. M. Metronom 𝅗𝅥. = 80 [corr. 𝅗𝅥. = 80].
3tes Stück M Metronom ♪ = 92.
Hierbei ist zu bemerken, daß der erste Tact noch muß eingeschaltet werden, nämlich:



4tes Stück Introduzione largo. Mälzel's Metronom 𝅘𝅥𝅯 = 76.
5tes Stück. 3/4 Takt.



und letztes Mälzel's Metronom 𝅗𝅥 = 144.

Verzeihen Sie die Confusionen; wenn Sie meine Lage kännten, würden Sie sich nicht darüber wundern. Vielmehr über das, was ich hiebei noch leiste. . . . «

Brief Beethovens an F. Ries in London, Wien, 16. April 1819.

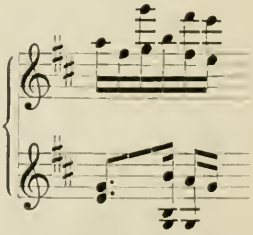
* * *

Und Ries selbst berichtet in: »Biographische Notizen über L. van Beethoven von Wegeler und Ries«, Neudruck mit Ergänzungen und Erläuterungen von Dr. A. Ch. Kalischer (Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1906), Seite 127 u. f.:

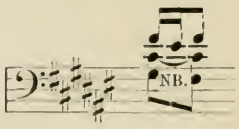
> »Eine künstlerisch sehr auffallende Sache trug sich zu mit einer seiner letzten Solo-Sonaten (in B-dur mit der großen Fuge, Opus 106), die gestochen 41 Seiten lang ist. Beethoven hatte mir diese nach London zum Verkaufe geschickt, damit sie dort zu gleicher Zeit wie in Deutschland, herauskommen sollte. Als der Stich derselben beendigt war und ich täglich auf einen Brief wartete, der den Tag der Herausgabe bestimmen sollte, erhielt ich zwar diesen, allein mit der auffallenden Weisung: ‚Setzen Sie zu Anfang des Adagio (welches 9 bis 10 Seiten im Stiche ist) noch diese zwei Noten als ersten Takt dazu.'
>
> Ich gestehe, daß sich mir unwillkührlich die Idee aufdrang: ‚sollte es wirklich bei meinem lieben, alten Lehrer etwas spuken?' ein Gerücht, welches mehrmals verbreitet war. Zwei Noten zu einem so großen, durch und durch gearbeiteten, schon ein halbes Jahr vollendeten Werke nachzuschicken!! Allein wie stieg mein Erstaunen bei der Wirkung dieser zwei Noten. Nie können ähnlich effectvolle, gewichtige Noten einem schon vollendeten Stücke zugesetzt werden, selbst dann nicht, wenn man es beim Anfange der Composition schon beabsichtigte. Ich rathe jedem Kunstliebenden, den Anfang dieses Adagio's zuerst ohne, und nachher mit diesen zwei Noten, welche nunmehr den ersten Takt bilden, zu versuchen, und es ist kein Zweifel, daß er meine Ansicht theilen wird.«

* * *

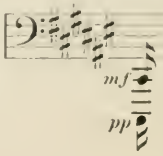
Ich metronomisiere ♪ = 80 (— 88). Takt 58 spiele ich zur Erzielung des legato in dieser Verteilung:



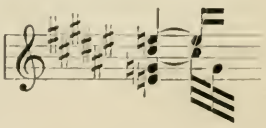
Takt 68: die linke Hand durchgängig in Oktaven (wie Bülow angibt) von *pp* bis *mp* anschwellend. Takt 115: Triller der Rechten ohne Nachschlag, Takt 118 hingegen mit Nachschlag, wie Beethoven vorschreibt. Takt 127, viertes und fünftes Achtel links, binde ich das *cis*:

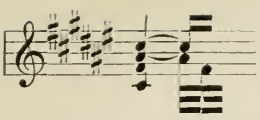
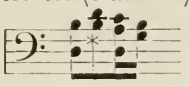


Takt 129, erstes Sechzehntel links, schlage ich das tiefere *cis* leise klingend mit an:



Takt 144 und 145 die Bindung der beiden Oberstimmen:



und  wie bei Bülow und Klindworth. Takt 145, viertes Achtel: Siehe die feinfühlige Verteilung in der Ausgabe Klindworths. Takt 152, letztes Achtel: *cis* (statt *ais*) — wie Bülow und Klindworth. Takt 157, linke Hand, siehe Bülow:  Takt 184—186 nichts arpeggieren!

* * *

Largo.

Takt 1: Sechzehntel auszählen!: demnach mit Schlag 5 beginnen.

* * *

Allegro risoluto (Fuga).

»Die Traube hängt sehr hoch. . .«
Schindler, Biographie von L. v. Beethoven.

* * *

Metronom ♩ = 152 (♩ = 138 für die ruhigeren Stellen).

* * *

Die Fuge soll impressionistisch gespielt werden: Wie ein bizarres, rastlos-leidenschaftliches, eigensinniges Jagen. Dazwischen die lieblichen »Oasen«: Ges-dur-Episode (Takt 75—83), As-dur-Episode (Takt 120—129), D-dur-Episode (Takt 240—268) und die melancholisch-schmerzliche H-moll-Episode (Canon cancrizans, Takt 142—168).

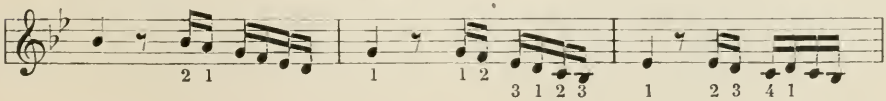
Die Fuge »musikalisch« spielen, die Künste und Künstlichkeiten »aufdecken« zu wollen, ist ein hoffnungsloses, ödes Unternehmen. Impressionistisch-malend und nicht architektonisch-bauend, schildernd, doch nicht akademisch-demonstrierend, sei der Vortrag.

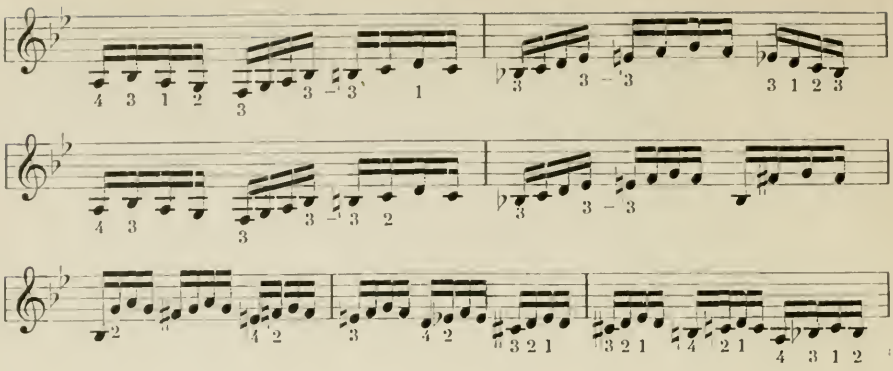
* * *

Ganz besonders bei der Interpretation dieser Fuge sind die Aufschlüsse der wertvollen Ausgaben von Bülow und Klindworth bezüglich Lesarten, Verteilungen, Fingersätzen, Korrekturen usw., gar nicht zu entbehren. Auch auf die überaus lehrreiche, interessante Analyse dieser Fuge durch Busoni: (Anhang III in Busonis Ausgabe des »Wohltemperierten Klaviers«) sei hingewiesen. * * *

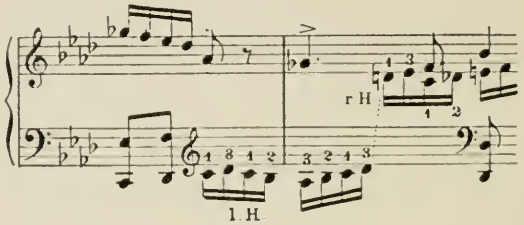
Der »Rutsch-Fingersatz«: Gleiten eines Fingers von Ober- zu Untertaste ist in der Fuge des öftern gut anzuwenden.

Zum Beispiel, Takt 7—16 spiele ich:

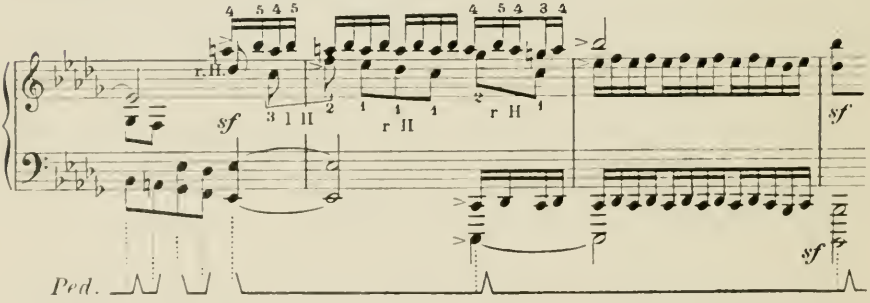




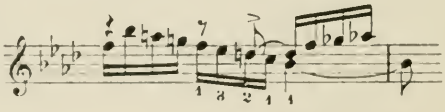
Takt 49/50 spiele ich:



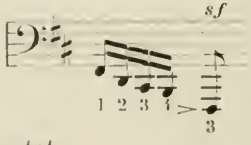
Takt 101—103, Ausführung:



Takt 113, zweites Viertel: *c* mit der linken Hand. Takt 130:

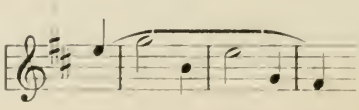


und analog im Takt 131. — Takt 139, erstes Sechzehntel: *fis*, kräftig anschlagen. Takt 140: ich nehme den Klindworthschen Fingersatz:



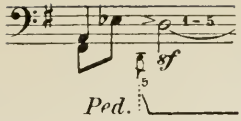
Takt 141 das tiefe *Fis*, links, kraftvoll »gestochen«, saftiger Akzent. Der Akzent auf dem zweiten Viertel der rechten Hand (*h*) antwortet.

Takt 171—174: Die verborgene Melodie ertöne — quasi espressivo —:

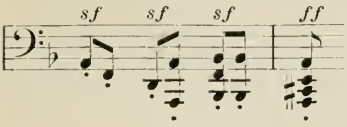


Takt 182, letztes Sechzehntel rechts, ist *g*

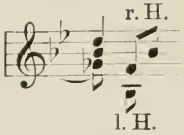
(statt *gis*) zu lesen. Takt 202, zweites Viertel der linken Hand kräftig:



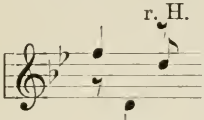
(siehe Vianna da Motta »Nachtrag«). Takt 237, linke Hand, spiele ich:



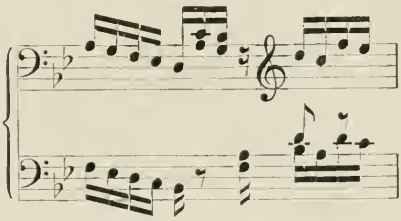
Takt 252, folge dem Urtext! Takt 296 erstes Sechzehntel, links: *f* (statt *e*) — wie bei Klindworth. Takt 336:



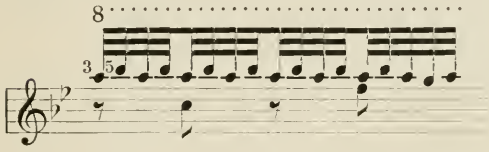
Takt 337:



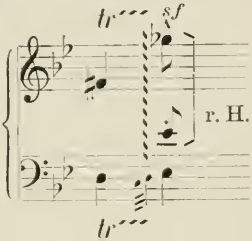
usw. Takt 338 bis Takt 339, linke Hand, folge dem Urtext! Takt 347 verteile ich so:



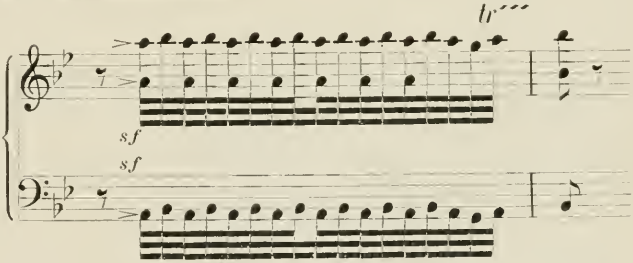
Takt 349, Ausführung des Trillers:



Takt 358, Verteilung:



Takt 362—370: Die Hilfstöne zum Triller wie bei Bülow. Takt 379: Ausführung:



und in gleicher Ausführung alle folgenden Triller. — Die letzten zwei Akkorde der linken Hand (Takt 388/389) spiele ich eine Oktave tiefer.

* * *

Schindler berichtet, daß Beethoven im Spätherbste (1821), von seinem Sommeraufenthalt in Mödling (bei Wien) zurückgekehrt, wo er in gewohnter Weise bienenartig Ideen eingesammelt hatte, sich an den Schreibtisch setzte und die drei Sonaten op. 109, 110, 111 »in einem Zuge niederschrieb«, wie Beethoven sich in einem Briefe an den Grafen Brunswick ausdrückte, um den Freund über seinen Geisteszustand zu beruhigen.

* * *

Sonate op. 109, E-dur.

Beethoven widmete und schickte diese Sonate »seiner kleinen Freundin«, mit folgendem Brief:

»An Maximiliane v. Brentano —

»Eine Dedication!!! — — — nun Es ist keine, wie d. g. in Menge gemissbraucht werden — Es ist der geist, der edlere und bessere Menschen auf diesem Erdenrund zusammenhält, u. der keine Zeit zerstören kann, dieser ist es, der jetzt zu ihnen spricht u. der Sie mir noch in ihren Kinderjahren gegenwärtig zeigt, aber so ihre geliebten Eltern, ihre So vortrefflich geistvolle Mutter, ihren So von wahrhaft guten u. edlen Eigenschaften beseelten Vater, stets dem wohl seiner Kinder Eingedenk, u. so bin ich in dem Augenblick auf der Landstraße — u. sehe sie vor mir, u. indem ich an die vortrefflichen Eigenschaften ihrer Eltern denke, läßt es mich garnicht zweifeln, daß Sie nicht zu Edler Nachahmung sollten begeistert worden sejn, u. Täglich werden — nie kann das Andenken einer edlen Familie in mir erlöschen, mögen Sie meiner manchmal in Güte gedenken — — — —

leben sie Herzlich wohl, der Himmel segne für immer ihr u. ihrer aller dasejn

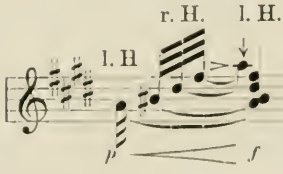
Vien am 6ten Decemb. 1821.

Herzlich
u. allezeit
ihr
Freund
Beethoven.«

* * *

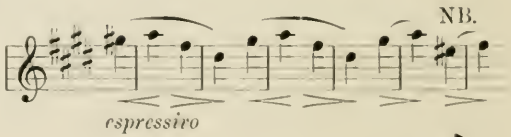
Vivace, ma non troppo.

Takt 1 des Adagio espressivo spiele ich in dieser Verteilung:

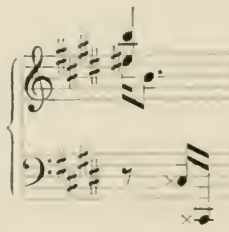


dementsprechend bei der späteren Wiederkehr (Seite 99, Zeile 3, Takt 1).

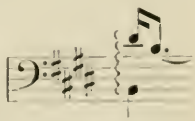
Weiter: im »Tempo I«. Urtext-Ausgabe: Seite 98 letzte Zeile, Takt 4 u. f.: Die Mittelstimme der rechten Hand deutlich hervorheben:



Seite 99, Zeile 1, Takt 3: natürlich Druckfehler, zweites Viertel soll heißen:



Seite 99, Zeile 2, Takt 3, erstes Viertel links spiele ich:



Seite 100, Zeile 2, Takt 1: Die Zweiunddreißigstel-Quintole ist jedenfalls sinnstörend. Klindworth gibt das richtige Bild.

* * *

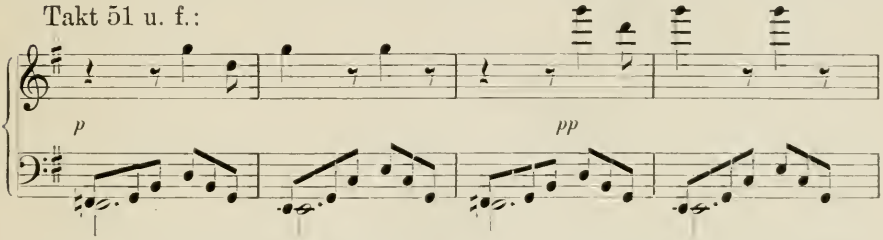
Prestissimo.

Gemäß der Vorschrift: »Prestissimo« und der aufgeregten Art dieses Tonstückes ist wohl die Forderung von Metronom 𝅗𝅥. = 100 (anstatt 𝅗𝅥. = 84—88 Bülow) berechtigt.

Takt 20, erstes Viertel: *dis*, betonen!: Als »guter Taktteil«.

* * *

Takt 51 u. f.:



»Das treibt wie sinnesverwirrend, in geflügelter, unverstandener Rede, schier endlos, athemraubend fort, dazwischen Accente in ängstlich übertriebener Höhe, leise, unterbrochen, wie ‚helft, o helft . . . mir!‘ dann angstvoll Laufen, und wieder kirchengesangliche Anklänge. . .« A. B. Marx, »Beethoven«, 2. Teil. Seite 412.

* * *

Takt 68/69: Baß weiter in Oktaven. Die Takt 70 beginnende Stimme weiterverfolgen und nicht in die Imitation abspringen! Takt 80/81: Die Dezimen-Version Bülows für diejenigen, welche sie ohne zu arpeggieren ausführen können. Takt 112—119: Die als Melodie auftauchende Baßstimme in der rechten Hand etwas pathetisch hervortretend. Takt 161/162: Linke Hand weiter in Oktaven bis zum ersten Achtel des Taktes 162 einschließlich.

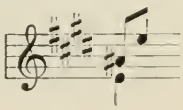
Strengstens im Takt bis zum Schluß.

* * *

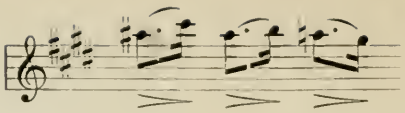
Andante molto cantabile ed espressivo.
Gesangvoll, mit innigster Empfindung.

Beobachte die wundervolle, geschwungene Baßfigur im ersten Teile des Themas!

Variation I: Takt 7, ich spiele wie Klindworth, drittes Viertel rechts:



Takt 15: Beobachte die Vorschrift Bülows: rechts trochäisch (– ⏑) und nicht jambisch (⏑ –) zu deklamieren:

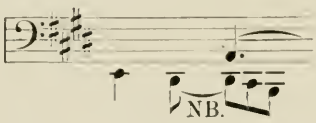


* * *

Variation II: »Doppelvariation«, zwei ineinander geschobene Variationen. Die eine spielerisch leicht und flüssig, die zweite etwas getragener und gesangvoll. — Takt 25: Ein wenig pathetisch, zurückhaltend; die Stimme weiter verfolgen (in der Mittelstimme). Takt 28: Die beiden Triller ohne Vorschlag.

Variation III: 𝅗𝅥 = 76.

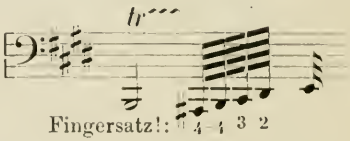
Variation IV: Takt 6 spiele ich links, wie Klindworth angibt:



Takt 16: Letztes Sechzehntel rechter Hand (*e*) nicht an das erste Sechzehntel des Taktes 17 binden, wie Klindworth es tut. Takt 19 in den beiden ersten Vierteln crescendo: *pp* — *f*, dann das dritte Viertel mit plötzlichem *pp* beginnen.

Variation V: Takt 6/7 folge ich der Version Klindworths, Takt 12 derjenigen Bülows (und Klindworths).

Variation VI: Die Ausführung der Triller, so wie sie Bülow und Klindworth angeben. Takt 24, Nachschlag des Trillers wie Bülow angibt:



Takt 32—35: Das *e* des Basses muß die ganze Strecke beherrschen. (Pedal halten.) Takt 35 bricht die Tropfenbewegung auf dem zweiten Achtel jäh ab. Echt beethovensch! Wie konnten Liszt, Bülow, Klindworth da »ergänzen« ??!!

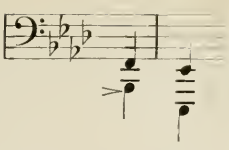
* * *

Sonate op. 110, As-dur.

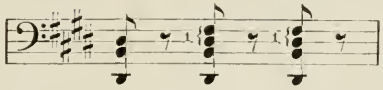
Moderato cantabile molto espressivo.

Takt 12—18: Beachte die Stakkato-Punkte auf jedem Achtelschlag! An diese Stellen gehört stets ein Daumen oder Fünfter der rechten Hand, mit weichem, doch rhythmisch entschiedenem Aufschlag gespielt. Takt 25: Vorher geht ein Crescendo *pp* — *f*, welches auf dem ersten Viertel des Taktes 25 gipfelt; das zweite Viertel piano und nachfolgendes großes Anschwellen bis zum *sf* (Takt 27), hierauf schmiegsam aus der Höhe hinabgleiten zum *g* (Takt 28). Takt 31—33 (und Parallelstelle Takt 90/92) scharf zählen (zuerst nach Sechzehnteln) und streng im Takt bleiben.

Takt 35 (bzw. Takt 94), rechte Hand, folge ich der Version Bülows. Takt 35/36 linke Hand, nach Klindworth:



Takt 55 spiele ich den Triller ohne Nachschlag und mit sehr kleiner Luftpause zu Ende des Taktes (und Trillers), wie auch Bülow angibt. Takt 73 spiele ich, linke Hand, sehr weich:



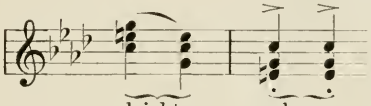
Takt 100: Ich folge in der Tiefersetzung der Halben der rechten Hand der Ausgabe Klindworth. Takt 100—104, streng zählen und nicht eilen. Takt 109/110: Folge dem Urtext!

* * *

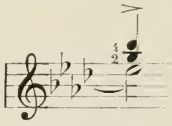
Allegro molto.

Takt 1—5: Beachte die Phrasierungsbogen: Takt 1/2, eine Gruppe.

Takt 5/6:



Takt 14, die Terz, erstes Viertel rechts:

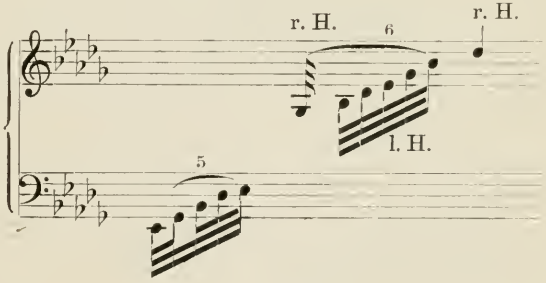


mit kräftigem Akzent. Takt 41 u. f.: Mittelteil (»Trio«); Fingersatz der rechten Hand, siehe Ausgabe von Bülow.

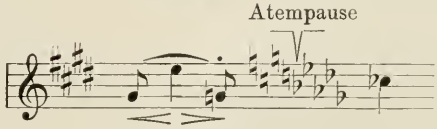
* * *

Adagio, ma non troppo.

Takt 4 verteile ich so:



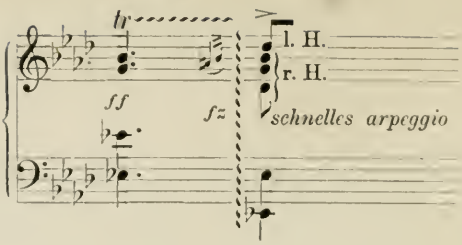
Takt 7: Meno adagio:



* * *

Fuga.

Takt 85 spiele ich:



* * *

L'istesso tempo di Arioso.

Takt 13, erstes Viertel, links, spiele ich so, wie Klindworth in der kleingestochenen Variante angibt.

* * *

L'istesso tempo della Fuga.

Takt 18—26: Die Vergrößerung des Themas stehe klangvoll und in starrer Ruhe über den rhythmisch komplizierten Bewegungen der anderen Stimmen, diese beherrschend. Takt 74—78: Diese letzten Takte ohne jede Tempoveränderung.

* * *

Sonate op. 111, C-moll.

»Die Sonatendichtung vertritt in dem Dualismus ihrer Zweisätzigkeit den Dualismus der Welt:
Widerstand — Ergebung.«

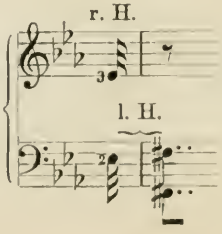
W. von Lenz.

* * *

Maestoso.

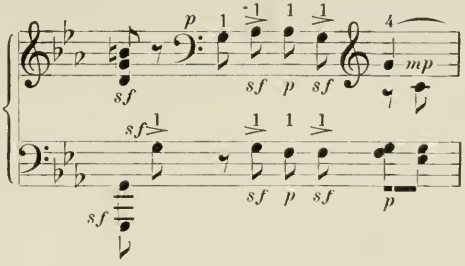
Alle Triller in dem ersten Satze der Sonate ohne Vorschlag und mit scharfer Betonung der ersten Note.

Ich verteile den Sprung zu Anfang:



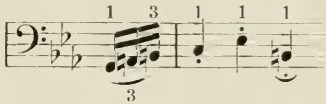
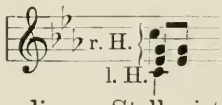
in gleicher

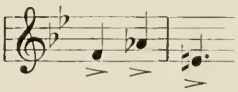
Weise auch den Sprung zu Anfang des Taktes 3 und 5. — Takt 2, erstes Achtel, das *g* des obern Systems mit der Linken, desgleichen Takt 4, erstes Achtel.

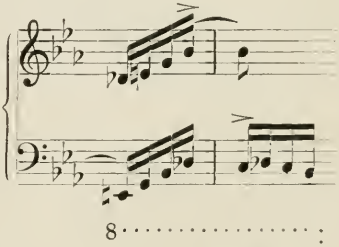
Takt 11, Verteilung:  und ebenso Takt 13.

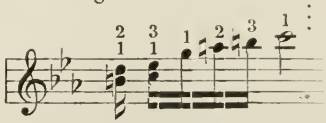
* * *

Allegro con brio ed appassionato.

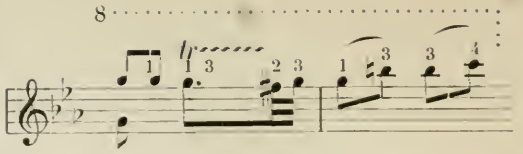
Takt 2 lasse ich das zweite Sechzehntel der rechten Hand (*as*) aus (wie Klindworth).  Takt 3/4, rechte Hand, Fingersatz: Auf dem vierten Sechzehntel des Taktes 12 (*as*) mit Nachdruck ein weniges verweilen. Takt 13, erstes Viertel (Verteilung): 

Takt 48 u. f.: Die scharf-rhythmische Akzentuierung dieser Stelle ist von großer Schwierigkeit. Takt 65/66,  scharf hervorheben. — Beobachte die Intervallvergrößerung — wie sich der Rachen immer weiter aufsperrt — Takt 71 (linke Hand, erstes Viertel, zwischen zweitem und drittem Sechzehntel) mit Sekundenschritt, Takt 72 mit Quartschritt, Takt 73 mit Quintschritt, Takt 74 mit Oktavenschritt, Takt 75 mit Nonenschritt und gleich darauf (zwischen zehntem und elftem Sechzehntel) mit Dezimenschritt.

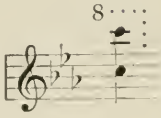
Takt 78, auch die Sechzehntel in Oktaven, wie auch Bülow, Klindworth angibt. Takt 85, letztes Sechzehntel der rechten Hand mit Akzent, darauf folgt dann Takt 86, erstes Sechzehntel links mit stärkerem Akzent: 

Takt 94—98, nicht viel Schwere in Hand und Arm; Finger sehr hurtig emporschnellen. Takt 98 kann die Rechte auch übernehmen:  Takt 100 spiele ich (wie Bülow, Klindworth) zweite Halbe rechts: *es.* —

Takt 104, erstes Viertel: Man mag das *h* rechts oder links nehmen, jedenfalls muß diese charakteristische Dissonanz gut hervortreten. Takt 126—127, Fingersatz:



Takt 131 aufs erste Viertel, rechts:

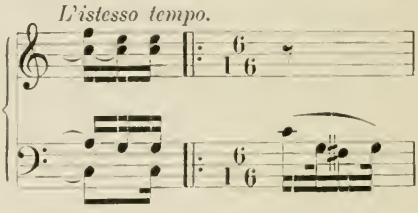


analog dem ersten Viertel des Taktes 53.

* * *

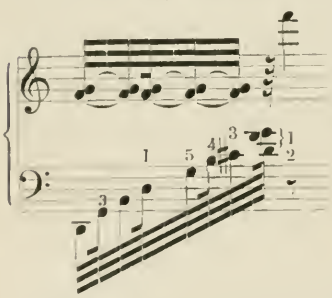
Arietta.

Takt 4 spiele ich, links, wie Klindworth angibt: zweite Achtel an die dritte gebunden. Takt 31, linke Hand, Bindungen wie bei Bülow, Klindworth. Takt 36 gehört natürlich nach dem sechsten Sechzehntel das Wiederholungszeichen:

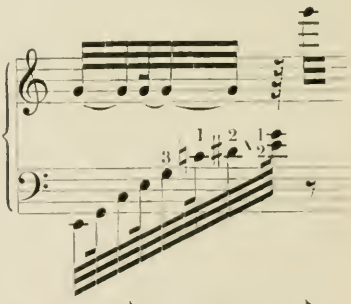


NB. Beachte Bülows Bemerkung zum $^{6}_{16}$-Takt (Takt 36)!

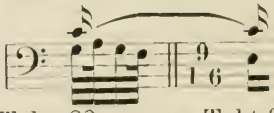
Takt 46/47: Die beiden Mittelstimmen sehr weich und mit dieser Betonung: . Takt 55 verteile ich das zweite Achtel so:



analog Takt 56, zweites Achtel:

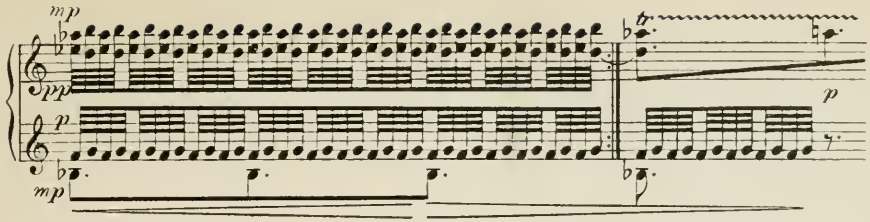


Takt 63, das letzte Vierundsechzigstel linker Hand recht volltönend. Takt 72, siebentes und folgendes Sechzehntel:

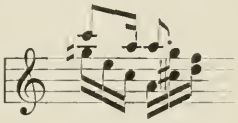


das *c* gebunden (Bülow, Klindworth). Vom *pp* Takt 80 zum *pp* Takt 88, zweites Pedal (Verschiebung) und reichlichste Verwendung des rechten Pedals. Desgleichen vom *pp* Takt 97 bis Takt 109.

Die Ausführungen aller Triller, wie bei Klindworth angegeben. Nur Takt 120—123 spiele ich:



Der mittlere Triller im äußersten *pp*. Takt 155 spiele ich:



Takt 169: Je eine Gruppe von vier Trillernoten der rechten gegen eine Dreier-Gruppe der linken Hand.

* * *

CHOPIN.

Chopins Präludien sind Zweige kostbarster Blüten musikalischer Poesie. Keinen Gebilden im Bereiche der Klavier-Tonkunst gebührt mit mehr Recht die Bezeichnung: lyrisch.

* * *

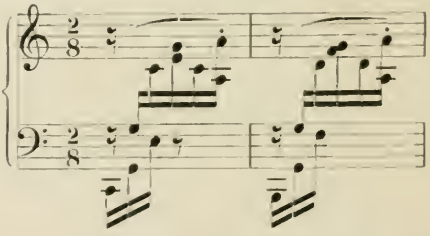
12 Préludes.

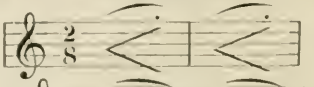
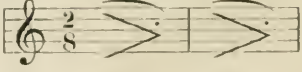
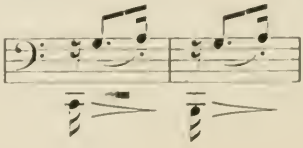
Solange eine Urtext-Ausgabe der Chopinschen Präludien nicht existiert, möge man die treffliche Ausgabe von Mikuli (Verlag Kistner, Leipzig) benutzen, auf die auch der Verfasser dieser Zeilen seine Hinweise bezieht.

* * *

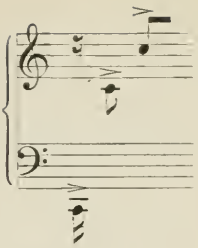
Prélude op. 28, Nr. 1.

Gewöhnlich wird gespielt, als stünde geschrieben:



Dies ist aus mehreren Gründen falsch. Das Schlimmste daran ist: Es entsteht bei solch' unrichtiger Spielart eine Färbung, hervorgerufen durch das Entstehen von crescendi für jeden Takt:  während gerade des Gegenteil geschehen muß:  und dies ist der Kern: 

Gegen Schluß, Takt 29, die drei *c* recht klingend heraus:



mit Hilfe der Pedale müssen diese drei *c* die drei folgenden Takte beherrschen.

* * *

Prélude op. 45.

In der Art einer freien Fantasie, quasi improvisiert, vorzutragen.

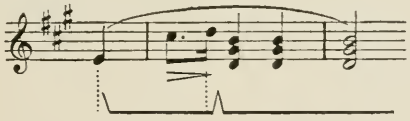
Takt 80: Die Cadenza non legato, dahinstäubend; die zweite Hälfte trage agitato-Charakter und stürme (ohne diminuendo!) auf den Quartsextakkord von Cis-moll los.

Takt 85: Das *a* wie eine Überraschung. Dazu frisches Pedal; nach dem Oktaven-*a* (Takt 86) neues Pedal.

* * *

Prélude op. 28, Nr. 7.

Die Pedalangaben sind in allen Ausgaben unrichtig bezeichnet. Die Durchgangsnote des ersten Viertels in Takt 1, 3, 5 usw. darf sich nicht mit dem Folgenden vermischen.

Also:  usw., das ganze Präludium.

Takt 3, *cis* gebunden: ebenso Takt 13 das *h* gebunden. Knapp nach dem letzten Akkord (Takt 16) ein neues Pedal.

* * *

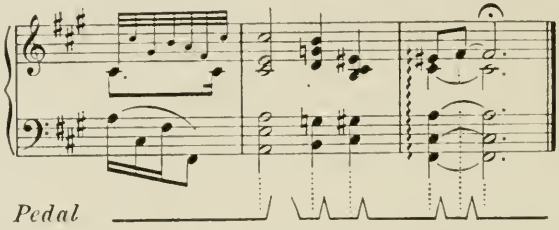
Prélude op. 28, Nr. 8.

Bei der »Einteilung« kommen vier Noten rechts (die ersten vier Zweiunddreißigstel) auf drei Noten links. Die Achtelnote links also immer zusammen mit dem fünften Zweiunddreißigstel der rechten Hand.

Die Finger der Rechten müssen während des ganzen Präludiums das Elfenbein fühlen: also förmlich an den Tasten kleben. Dieser

extremen Spielart muß als Vorbereitung (wie fast immer in derartigen Fällen) die Ausführung und langwierige Ausübung des anderen Extrems voraufgegangen sein: Also das Üben mit hochgeworfenen stark (langsam) spielenden Fingern. Handgelenk sehr geschmeidig und nachgebend. Jede Steifheit erzeugt sofortige starke Ermüdung.

Das Pedal ist in den Ausgaben, wie gewöhnlich, »summarisch«, immer von Anfang bis Ende jeden Taktes angezeigt. Richtig ist, daß die Auswechslung des Pedals dort, wo es durch einen ganzen Takt gehalten werden kann, erst knapp nach dem ersten Schlag des neuen Taktes geschieht. Zum Schluß, ganz besonders, das Pedal:



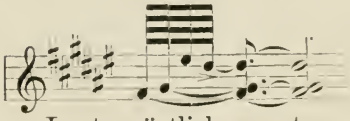
Takt 34: Langsames arpeggio; weicher, langer Vorschlag.

* * *

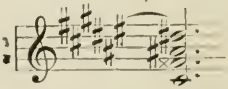
Prélude op. 28, Nr. 13.

Die Oberstimme der Akkorde der rechten Hand sehr singend. Die linke Hand ja nicht sentimental aufdringlich.

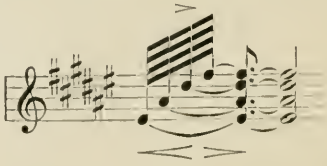
Takt 7: Ausführung, — wie immer bei Chopin in ähnlichen Fällen: wobei die erste Note (*fis*) mit der ersten Baßnote links (*gis*) zusammen angeschlagen wird.



Lento: zärtlich vorzutragen. Più lento (Takt 21—28): überschwenglich.

Takt 32 soll der erste Akkord heißen: 

Takt 30, zweiter Akkord rechter Hand, und weiter Takt 33, erster Akkord, Takt 34, zweiter Akkord, Takt 35, erster Akkord, können nur durch sehr differenziertes arpeggio dargestellt werden: Von unten nach oben arpeggieren, anschwellen, der vorletzte (dritte) Ton hat die Sing- und Tragkraft, der letzte tritt klanglich wieder etwas zurück; also etwa so, Takt 30:

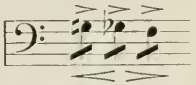


Takt 37 viel langsamer.

* * *

Prélude op. 28, Nr. 14.

Alles An- und Abschwellen ist mit den Pedalen zu erzielen. »Pesante« — *mf* beginnen. Die Variante in Takt 12 mit:



etwas hervorheben. Takt 14: Mit scharfen Akzenten (auf *des*, *eses*, *es*, *fes*, *f*), reißend anschwellen bis zum *fff*; nach dem zwölften Achtel (*f*) plötzliche kleine Luftpause; dann sinke es schnell ins Nichts zurück: Aber streng im Takt (Takt 17—19 ohne ritardando).

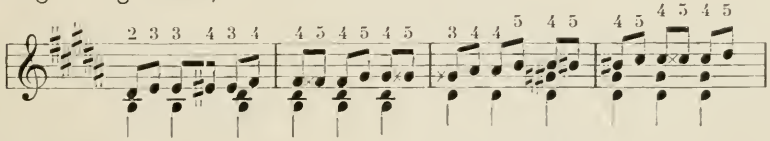
* * *

Prélude op. 28, Nr. 12.

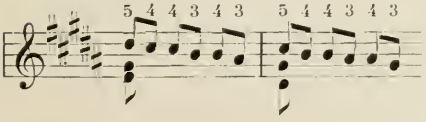
Die Finger der rechten Hand nicht von den Tasten entfernen. Großer Schnelligkeit kommt auf modernen Klavieren die Repetition (»double échappement«) sehr zustatten. Diese Vorrichtung ermöglicht das Wiederanschlagen einer Taste bei einem Minimum von Bewegung, d. h. Kraftverbrauch. Zum Wiederanschlag einer Taste braucht das vollständige Hinaufschnellen der Taste nicht abgewartet zu werden. Schon wenn die Taste im Begriffe ist, nach oben zu schnellen, kann sie »abgefangen« und zu neuer Tongebung ausgenützt werden. Dieses (immerhin variable) Minimum an nötiger Tastenhinaufbewegung für sein Klavier zu erkennen und zu fixieren, ist Sache des feinfühligen Pianisten. — Fingerwechsel auf ein und derselben Taste ist demnach in den meisten Fällen der Ausnützung der Repetition entgegenstehend. (Ausnahme siehe z. B.: Chopins Etude op. 10, Nr. 7.)

* * *

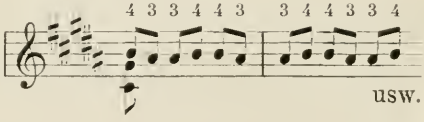
Einige Fingersätze, Takt 1—4:



Takt 53/54:

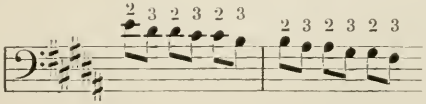


Takt 57/58:



usw.

Takt 61/62 links:



usw.

* * *

Rhythmische Variante: Man spiele mit folgender Betonung und im $^2/_4$-Takt:

usw. oder: usw.

Man forme also aus je vier Takten (zu je drei Schlägen) des Präludiums je sechs Takte (zu je zwei Schlägen).

* * *

Man übe nebeneinander — vergleichend — die drei Stellen, in denen der Angelpunkt des Stückes ruht: 1) Takt 1 bis Takt 3, zweites Viertel, 2) Takt 9 bis Takt 11, zweites Viertel, und 3) Takt 49 bis Takt 51, zweites Viertel.

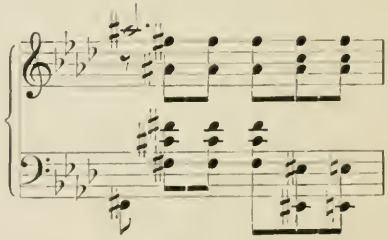
* * *

Ich spiele den Baß (Takt 69—71) wie bei Mikuli, desgleichen den Schluß (Takt 75—81). Takt 78/79 fehlen, ohne jede Begründung, in einigen Ausgaben.

* * *

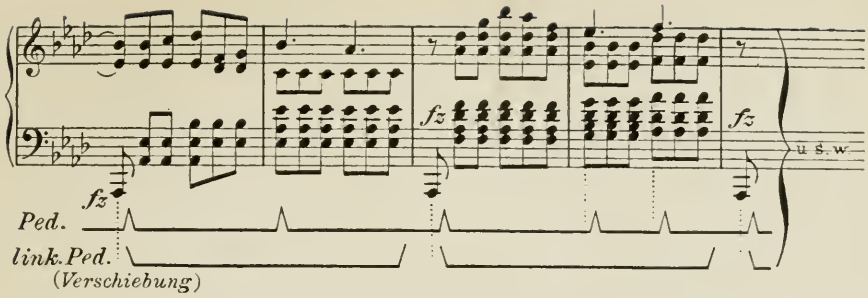
Prélude op. 28, Nr. 17.

Takt 50 spiele ich — analog Takt 46 — so:



Das *fis* der Oberstimme — Takt 53, viertes Achtel — kann sich nicht neun Achtel lang klanglich geltend machen, bei der Wucht der Mittelstimmen und des Basses, beide im crescendo; allerdings repetiert ja die eine Mittelstimme beständig das eine Oktave tiefer liegende *fis*, trotzdem möchte ich vorschlagen, das Melodie-*fis* leise, aber vernehmlich, auf dem vierten Achtel des Taktes 54 wieder anzuschlagen.

Takt 65—88: Die elf *fis*-Baßnoten (*as*) mit vollem Glockenklang, doch ohne jede Schärfe. Folgende Pedalisierung mag die Ausführung dieses Effekts erleichtern:

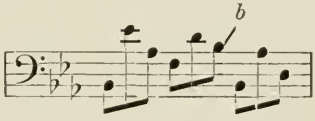


* * *

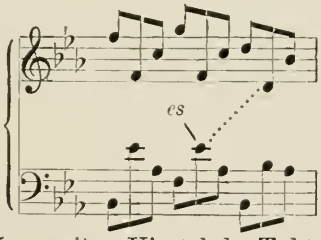
Prélude op. 28, Nr. 19.

Die Triolen dürfen nicht als gesonderte Gruppen (drei in jedem Takt) erscheinen, auch soll nicht eine »Melodie« herausgestochen werden; korrekt, gleichmäßig und gut pedalisiert gespielt, kommen alle Klangschönheiten und die Poesie des Bildchens von selbst zum Vorschein. — Das Treffen der Noten im Sprunge anlangend, vergleiche, was bei Gelegenheit der Etüde op. 25, Nr. 1 gesagt werden wird. —

Takt 8 und Takt 40 spiele ich, linke Hand:



Takt 48 spiele ich:



Die Spitzen: Takt 65, zweites Viertel *b*, Takt 66 *a*, *as*, Takt 67 *g*, Takt 68 *fis*, *g*, Takt 69 *es*, mögen, als zusammengehörig, klanglich ein weniges außerhalb stehen.

* * *

Prélude op. 28, Nr. 20.

Nicht zu langsam, etwa Metronom ♩ = 60. — Takt 9—12 gleichmäßig im *ppp*, kein crescendo, kein ritardando. Der Kondukt ist schon um die Ecke und ferne. Takt 13, der Akkord heller; *p*: da mischt sich mehr »Blech« hinein.

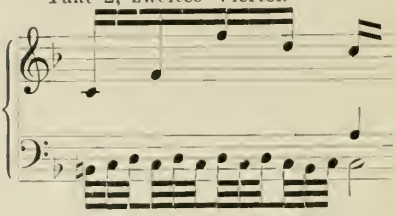
* * *

Merkwürdigerweise machen fast alle Spieler (selbst bei öffentlichem Vortrage hört man es häufig) den Lesefehler, auf dem vierten Viertel des dritten Taktes *es* statt *e* (siehe Auflöser vor dem zweiten Viertel!) zu spielen.

* * *

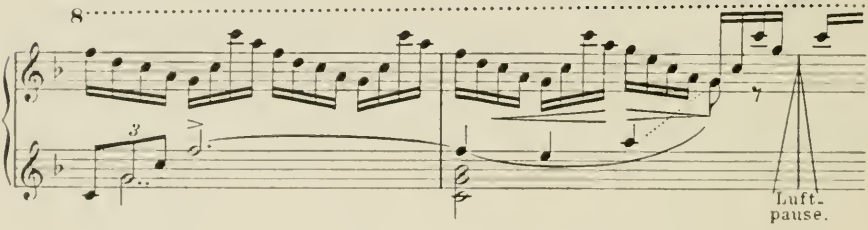
Prélude op. 28, Nr. 23.

Takt 2, zweites Viertel.



Eine liebliche Landschaft. Anmutig, beschaulich. Man spiele wirklich »moderato«, also etwa Metronom ♩ = 92. Alle Triller sehr rund und geschmeidig, in dieser Verteilung:

Takt 15/16 spiele ich:



* * *

Prélude op. 28, Nr. 16.

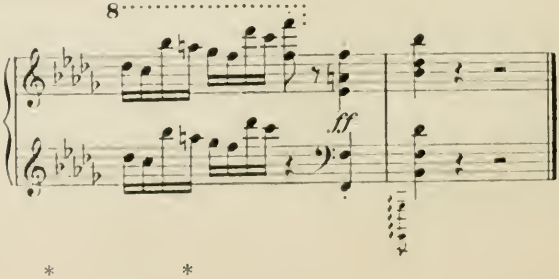
Eine Parallel-Studie zur Erlernung der Technik dieses Präludiums ist die »Etude de Concert« op. 1, As-dur, von Schlözer.

Man muß diese Passagen zuerst langsam und mit übertrieben starker, pathetischer Deklamation (wie eine Koloratur-Arie) üben. (Stärke zwischen *mf* und *ff* schwankend.)

Takt 17, Busoni spielt:

Takt 23, neuntes Sechzehntel der rechten Hand: *fes*.

Takt 45/46 spiele ich:



* * *

Die Etüden.

Die 24 Etüden gehören zu Chopins unvergänglichsten Leistungen. Sie sind schlechthin unvergleichlich. Ein ganz neues Genre ist hier zum erstenmal aufgestellt und auch sogleich zur Vollendung gebracht worden, zu einem Höhepunkt, der seitdem nicht mehr erreicht worden ist. Nur die Lisztschen Etüden kommen neben Chopin noch in Betracht....

Man denke an den Stand der Etüdenliteratur um 1830, als Chopin schon an seiner Sammlung arbeitete. Obenan stand Moscheles op. 70, dann Cramer, dessen auch musikalisch wertvolle Etüden technisch etwa den Anforderungen der früheren Beethovenschen Sonaten entsprechen. An Cramer und Moscheles knüpfen Ludwig Bergers feine, Keßlers interessante Etüden an. Neben Cramer ist Clementi zu nennen, dessen Gradus ad Parnassum zwar trockene, aber zu Studienzwecken vorzüglich geeignete Stücke enthält, auch Bertini. Schließlich kommt Czerny in Betracht, der nur Fingerexerzitien bietet, dessen Studien als Musik jeglichen Kunstwerts bar sind.

Da kam Chopin, schuf eine große Anzahl Stücke, die als Kunstwerke in die erste Reihe gehören, die eine vollkommen neue Tonwelt auftun, Klangeffekte aufweisen, von denen vorher kaum einer etwas geahnt hatte, die eine Umwälzung und kolossale Erweiterung der Technik des Klavierspiels bedeuten und außerdem als Studienwerke an Wirksamkeit unübertroffen sind. Mit den Etüden allein hätte Chopin sich ein unvergängliches Denkmal gesetzt.

Hugo Leichtentritt: »Frédéric Chopin«.

* * *

Ich stelle für die Etüden folgende, meinen eigenen Erfahrungen gemäße, Schwierigkeits-Reihenfolge auf:

1) Es-moll, op. 10, Nr. 6,
2) F-moll, op. 25, Nr. 2,
3) F-moll, »trois nouvelles études«, Nr. 1,
4) F-dur, op. 10, Nr. 8,
5) F-moll, op. 10, Nr. 9,
6) E-dur, op. 10, Nr. 3,
7) As-dur, »trois nouvelles études«, Nr. 2,
8) A-moll, op. 25, Nr. 4,
9) As-dur, op. 25, Nr. 1,
10) F-dur, op. 25, Nr. 3,
11) C-moll, op. 25, Nr. 12,
12) Cis-moll, op. 25, Nr. 7,

13) Ges-dur, op. 25, Nr. 9,
14) Cis-moll, op. 10, Nr. 4,
15) C-dur, op. 10, Nr. 1,
16) Des-dur, »trois nouvelles études«, Nr. 3,
17) Es-dur, op. 10, Nr. 11,
18) E-moll, op. 25, Nr. 5,
19) C-moll, op. 10, Nr. 12,
20) Ges-dur, op. 10, Nr. 5,
21) As-dur, op. 10, Nr. 10,
22) Des-dur, op. 25, Nr. 8,
23) C-dur, op. 10, Nr. 7,
24) Gis-moll, op. 25, Nr. 6,
25) H-moll, op. 25, Nr. 10,
26) A-moll, op. 25, Nr. 11,
27) A-moll, op. 10, Nr. 2.

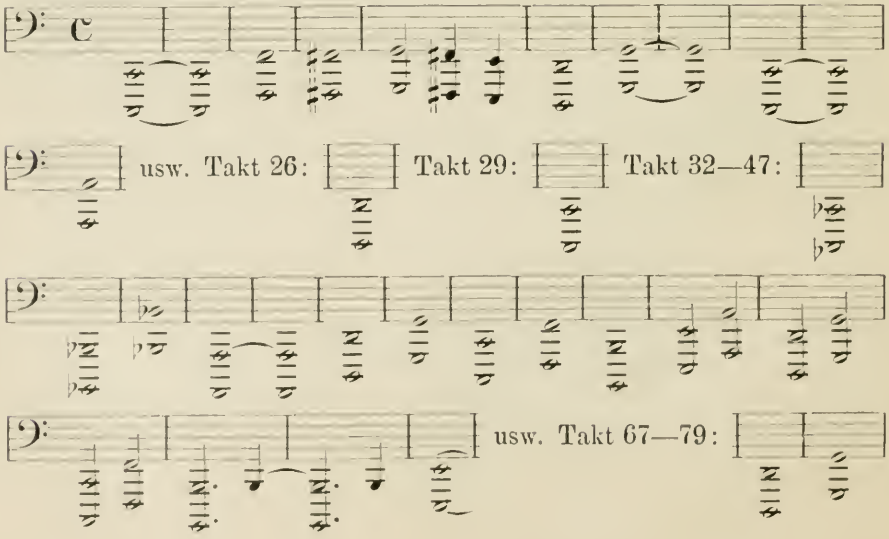
* * *

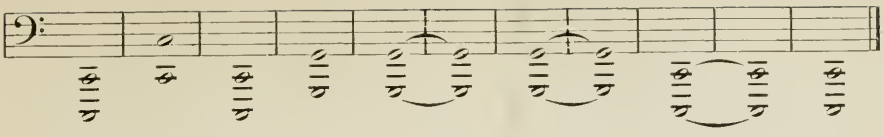
Alle Hinweise bei den Chopinschen Etüden beziehen sich auf die Urtext-Ausgabe (Verlag: Breitkopf und Härtel), welche ich dringend zur alleinigen Benutzung empfehle.

* * *

Op. 10, Nr, 1, C-dur.

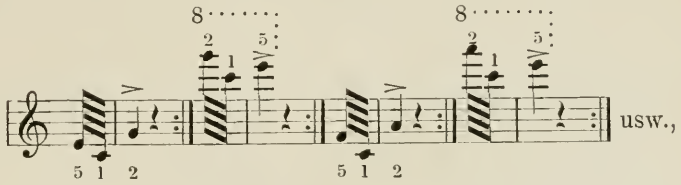
Ich spiele die Partie der linken Hand mit Ausnutzung aller tiefen Töne in folgender Art:





* * *

Vorübung:

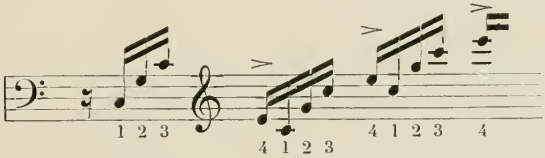


usw.,

aus jedem Takt Ähnliches zu konstruieren, immer derselbe Fingersatz; jede Gruppe viermal üben: das zweite Mal eine Oktave höher, dann zwei Oktaven höher, vierte Wiederholung drei Oktaven höher (respektive eine, zwei, drei Oktaven tiefer).

Variante 1: Übe die Etüde in Des-dur.

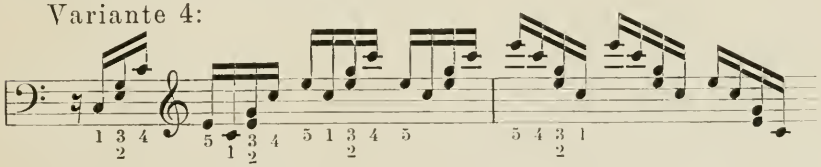
Variante 2: Übe die Etüde ohne Gebrauch des fünften Fingers:



usw.

Variante 3: Die linke Hand spiele eine Oktave tiefer die Sechzehntel-Bewegung der rechten Hand mit.

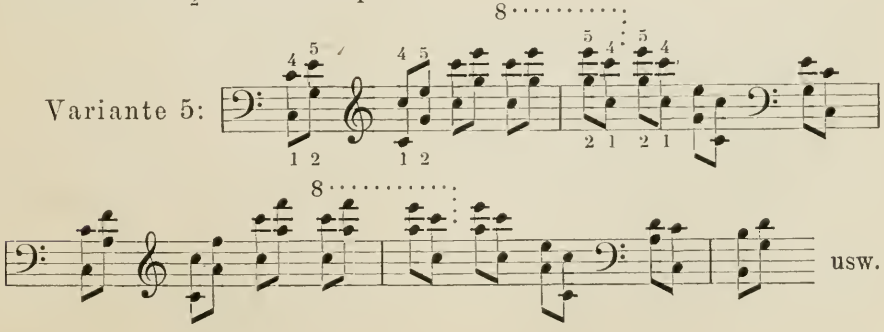
Variante 4:



usw.

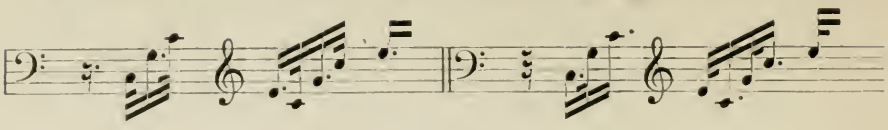
auf das dritte Sechzehntel jeder Vierer-Gruppe je einen Füllton (Sekunde, Terz, Quart oder Quinte) einfügen und immer mit Fingersatz $^{1}\,^{3}_{2}\,^{4}\,^{5}$ hinauf und $^{5}\,^{4}\,^{3}_{2}\,^{1}$ hinunter spielen.

Variante 5:



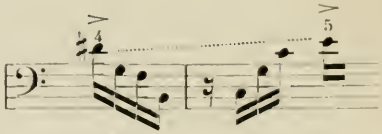
usw.

Variante 6: Die Etüde in verschiedenen Rhythmen üben, z. B.:

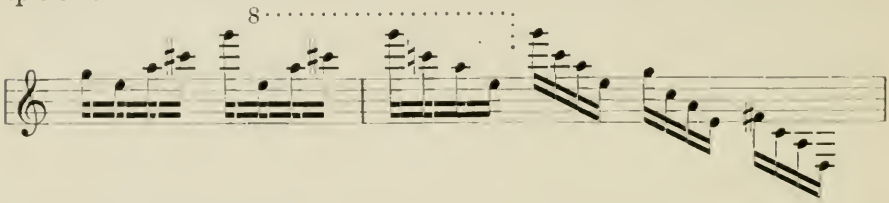


* * *

Takt 8/9 nehme ich das *dis* mit dem Vierten; kräftiger Akzent:



Takt 17 beginne ein Gegenspiel: Kontrast; piano, sanft. Takt 25/26 spiele ich:



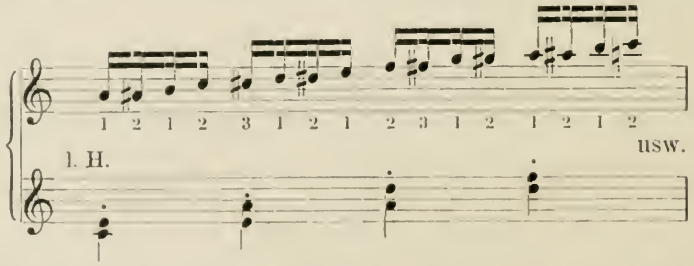
Takt 31: Fingersatz 1, 2, 3, 5 ist der leichtere Fingersatz, jedoch ist 1, 2, 4, 5 (wie Chopin vorschreibt) »instruktiver«.

Die Etüde muß sowohl in äußerster Schnelligkeit — flichend —, als auch majestätisch-ruhig, mit großem Tone, gespielt werden.

* * *

Op. 10, Nr. 2, A-moll.

Meiner Ansicht nach die schwerste aller Chopinschen Etüden. Hier deckt sich ausnahmsweise: je schneller, desto schöner. Es läßt sich kaum eine Grenze angeben: denn die Ausführung Metronom ♩ = 184 ist ganz gut denkbar und wäre zauberhaft. Man überzeuge sich von der Möglichkeit dieser Schnelligkeit, indem man, den Part der Rechten auf beide Hände verteilt, rechts mit bequemem (»Czerny«-)Fingersatz spielt:



Wer das Chopinsche Zeitmaß (Metronom ♩ = 144) zum Vortrag benutzen will, muß ♩ = 152 und ♩ = 160 »im Kämmerlein« beherrschen.

Man muß ein Stück immer besser als gut können. Das Podium droht mit so vielen Hemmungen: nach Abzug all dieser Hemmungen muß die Ausführung noch immer gut sein.

Die rechte Hand muß beim Spiel dieser Etüde nach rechts gedreht sein. Handgelenk ständig weich, geschmeidig. Der Arm (ganz entlastet) folgt in stetiger Bewegung — nicht ruckweise.

* * *

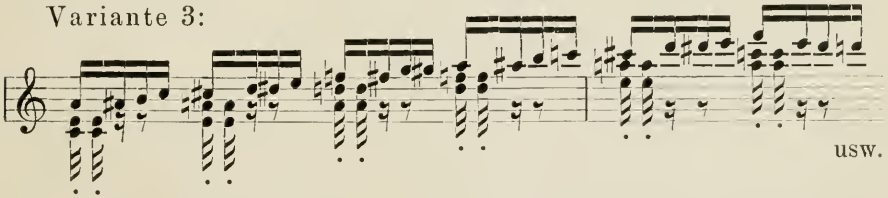
Vorübung: Man übe die Sechzehntel-Figur mit dem vorgeschriebenen Fingersatz, jedoch ohne die Füllstimme. Man kann währenddesssen anfangs mit dem ersten und zweiten Finger einen kleinen Gegenstand halten und drücken. Diese beiden Finger finden ja durchgehends für die Sechzehntel-Bewegung keine Verwendung, worin das Charakteristische des »Chopin-Fingersatzes« besteht. (Spiele Takt 35, drittes und viertes Viertel mit Fingersatz: 4 5 3 4 5 3 4 3 und Takt 44, letztes Sechzehntel vierter Finger, absetzen, Takt 45, erstes Viertel wieder mit viertem Finger beginnen.)

* * *

Variante 1: Studie von Godowsky (Nr. 3, A-moll, für die linke Hand allein) eine vortreffliche Ausdauer-Übung für die linke Hand.

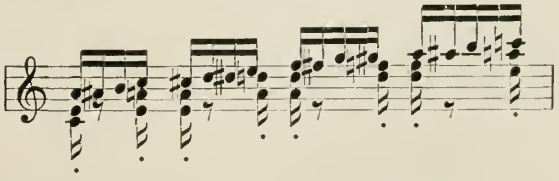
Variante 2: Rechte Hand in Oktaven, die Oberstimme mit dem Original-Fingersatz, die untere Stimme mit leicht und nahe gleitendem Daumen. Handgelenk sehr geschmeidig. Dasselbe auch links unter Anwendung des bei Godowsky (Studie Nr. 3) angegebenen Fingersatzes für die untere Stimme. (Der Spieler, der dies nicht ausführen kann, möge anstatt in Oktaven in großen Sexten üben.)

Variante 3:



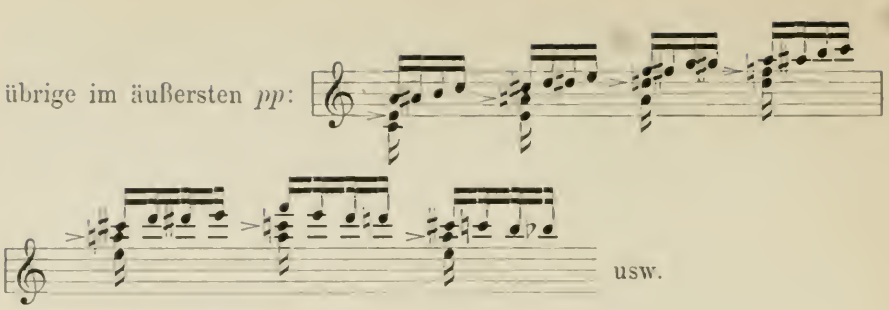
Die repetierenden Füllstimmen in kürzestem, trockenstem Stakkato.

Variante 4: Auf dem vierten Sechzehntel jeder Gruppe schon die darauffolgende Füllstimme anschlagen:



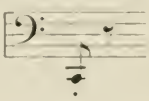
Variante 5: Spiele die ganze Etüde derart, daß die mit Akzent bezeichneten Noten der Füllstimmen eine Melodie erklingen lassen, alles

übrige im äußersten *pp*:

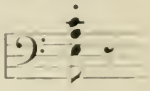


* * *

Takt 7: Auf dem zweiten Viertel-Schlag figurieren in der Urtext-Ausgabe zwei *gis*: Offenbarer Fehler in den Vorlagen: statt *gis* spiele *g*. Takt 19 nehme ich, linke Hand, erstes Viertel:



(nicht die Oktave). Takt 23, viertes Viertel, linke Hand:



* * *

Wird die Etüde im vorgeschriebenen Tempo gespielt, so dürfen nur ganz kurze Pedaltritte (gewöhnlich auf 1 und 3) angewendet werden. Das linke Pedal soll bei konzertanter Ausführung (nie zum Üben) benützt werden. Beim Einstudieren dieser Etüde mag immer auf ein einmaliges Durchspielen des ganzen Stückes ein sofortiges dreimaliges Wiederholen der Partie: Takt 19—35 (ohne zwischendurch aufzuhören) folgen.

* * *

Op. 10, Nr. 3, E-dur.

Ich spiele diese nocturne-artige Komposition ein wenig schneller als angegeben, etwa: Metronom ♩. = 112. Beim poco più animato (Takt 21) Metronom ♩. = 132, welches Tempo aber in Takten wie 32/33 teilweise noch bedeutende Beschleunigung erfährt.

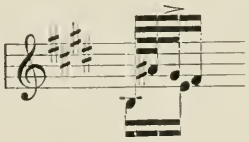
Im Tempo jeder Komposition gibt es »ausgleichende Gerechtigkeit«. Accelerandi werden durch spätere ritardandi wieder kompensiert und umgekehrt: so daß eine Komposition streng genommen in ihrer absoluten (metronomischen) Zeitlänge nie etwas einbüßt.

Beispielsweise die doppelte Doppelgriffkette Takt 32/33 und 36/37 auffallend beschleunigt, die drei letzten Sechzehntel in Takt 33 und 37 stark zurückhaltend. Ebenso die Takte 38—42 und 46—52 sehr beschleunigt, Takte 43, 45, 53 aber sehr breit und die beiden ersten mit ausdrücklichem Pathos.

Durchweg trage die Oberstimme in dieser Etüde klingenden und hervortretenden Charakter. Im Hauptteile trägt sie den innigen Gesang, während die anderen Stimmen begleiten; im Mittelteil verleihe die Oberstimme dem Ganzen Glanz und Flimmer.

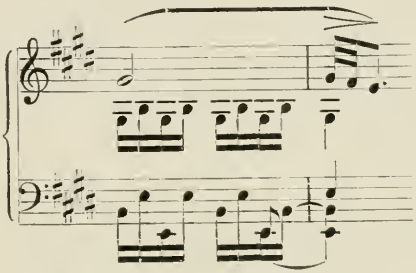
* * *

Takt 7 (und ähnliche), Ausführung der vierten Achtel rechts:

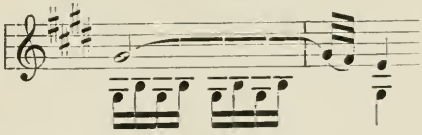


Takt 15 (und Takt 70) das *gis* der Oberstimme mit äußerster Gesangskraft and Tragfähigkeit, Sechzehntel-Bewegung diskret zurücktretend.

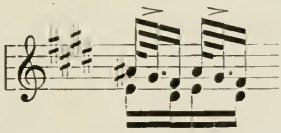
Takt 20/21: Es ist schwer zu entscheiden, ob man dem Autographe (und der Urtext-Ausgabe, Bülow, Mikuli) oder den Ausgaben Klindworth, Kullak, Scholtz (welche eine Schreibe- oder Druckfehler annehmen) folgen soll. Ich spiele nach dem Autograph und führe aus.



Die drei letztgenannten Ausgaben hingegen korrigieren den Phrasierungsbogen in einen Bindebogen:



Takt 23 (und ähnliche), Ausführung:



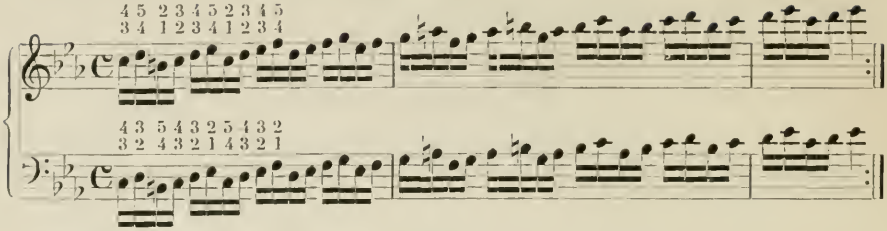
Takt 32 und Takt 36 muß das erste Sechzehntel ein *fz* mit darauffolgendem *p* haben. Takt 46, erstes Sechzehntel: die Oktave der linken Hand arpeggiert, mit kräftigem Akzent auf dem Daumen. Vermittelst des rechten Pedals ist hier, von Anfang des Taktes 46 bis ungefähr zur Mitte des Taktes 52, dieses akzentuierte *h* des Basses zum Effekte eines Orgelpunktes zu verwenden.

Bei dieser »con bravura«-Stelle sei das Handgelenk der Rechten geschmeidig und beweglich. Je nach der Größe der Hand wird es sich mehr oder minder in einer ständigen Rechts- oder Linksdrehung befinden müssen.

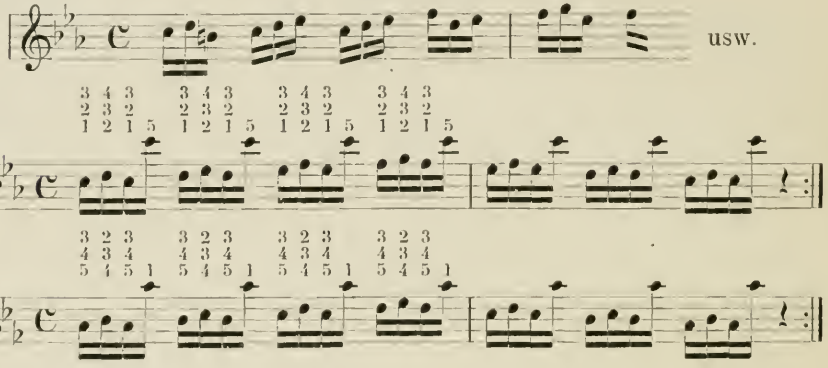
* * *

Op. 10, Nr. 4, Cis-moll.

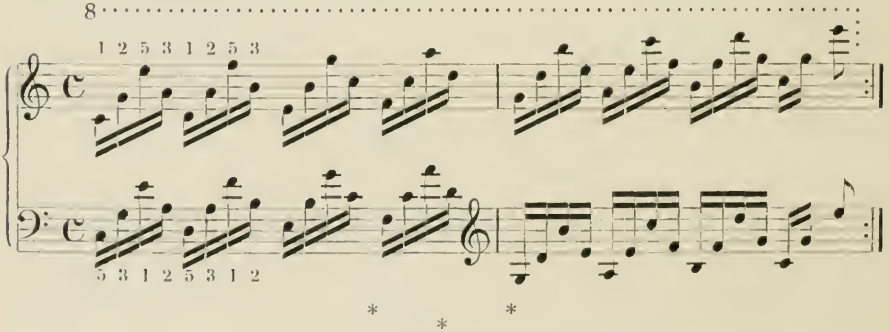
Vorübungen durch alle zwölf Moll-Tonarten:



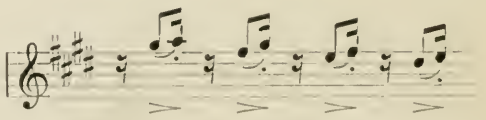
Dasselbe auch in anderen Gruppierungen, z. B.:



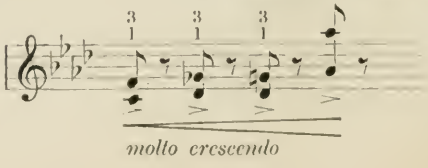
Durch alle zwölf Dur-Tonarten:



Takt 3 (und ähnliche) diese Stimme isolieren:

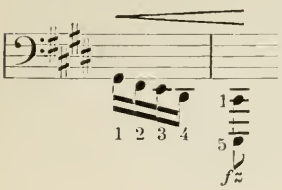


Takt 25 die Anschwellung:

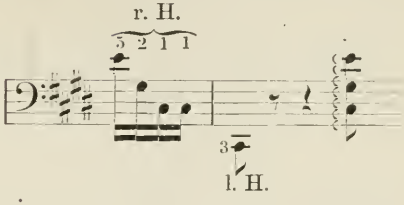


ebenso Takt 26.

Alle Quarten in Takt 25—30, rechte Hand, mit $\frac{3}{1}$. Takt 31/32 die Viertelnoten rechts gut markieren und halten. Takt 50/51, linke Hand, spiele ich:



Takt 80/81, Fingersatz und Verteilung:



* * *

Op. 10, Nr. 5, Ges-dur.

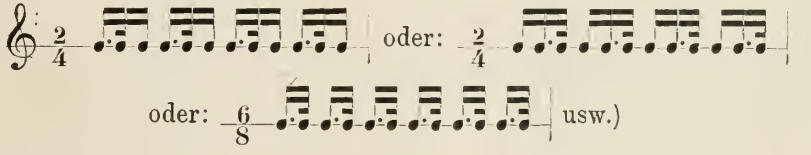
Es sei für die Etüden op. 10, Nr. 5, Nr. 10, op. 25, Nr. 8 auf die sehr interessante Sammlung: »Etudes for the Piano«, instructive edition by Rafael Joseffy (Verlag G. Schirmer, New York), hingewiesen, wo eine überreiche Anzahl von technischen Übungen, Varianten und Studien angegeben ist.

* * *

Diese »schwarze Tasten«-Etüde hat durchaus den Charakter: leggierissimo, also non legato (aber auch non staccato), mit geworfenen Fingern, ruhiger Handfläche. Die Vorschrift des Autographs: »legato«, »sempre legatissimo«, ist für mein Empfinden ganz unverständlich.

Aus der »schwarzen« Etüde soll auch behufs Erlangung größerer Sicherheit eine weiße Etüde gemacht werden, als Transposition nach G-dur; dann nur Untertasten. Jedoch nehme man genau denselben Fingersatz, welchen man für die Ges-dur-Etüde fixiert hat.

Die Etüde muß 1) in verschiedenen Gruppen (Zweier-Gruppen, Dreier-Gruppen), 2) mit verschiedenen Akzenten (Akzent auf der ersten, oder auf der zweiten, oder auf der dritten [usw.] Note jeder Vierer-Gruppe), 3) in verschiedenen Rhythmen geübt werden. (Z. B.:



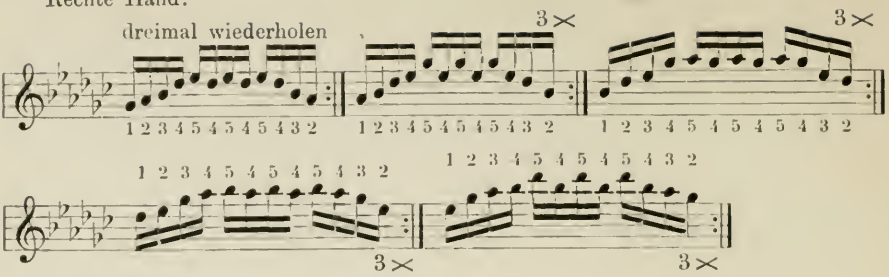
* * *

Als Variante für die linke Hand sehr zu empfehlen Studie Nr. 8 von Godowsky.

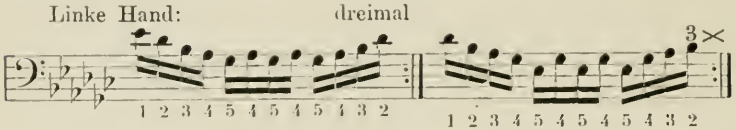
* * *

Vorübung 1:

Rechte Hand:



Linke Hand: dreimal



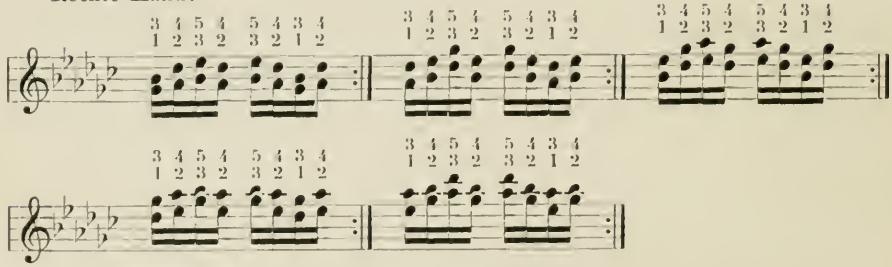
usw. analog der vorigen Übung.

Dieselbe Übung, jedoch in Triolen geteilt und demgemäß betont.

Vorübung 2:

Jede Übung dreimal.

Rechte Hand:

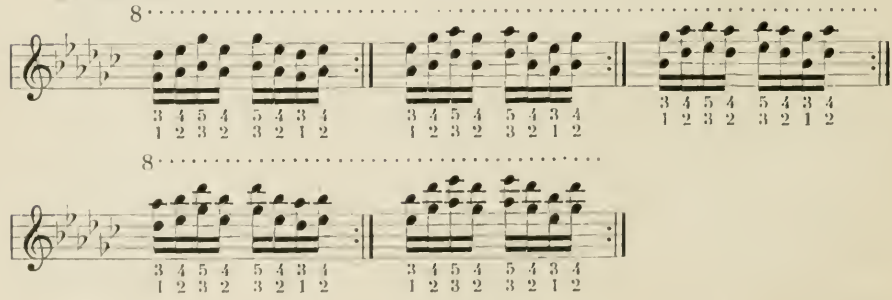


Linke Hand: Zwei Oktaven tiefer, Fingersatz immer: $\frac{3\,2\,1\,2\,1\,2\,3\,2}{5\,4\,3\,4\,3\,4\,5\,4}$.

Vorübung 3:

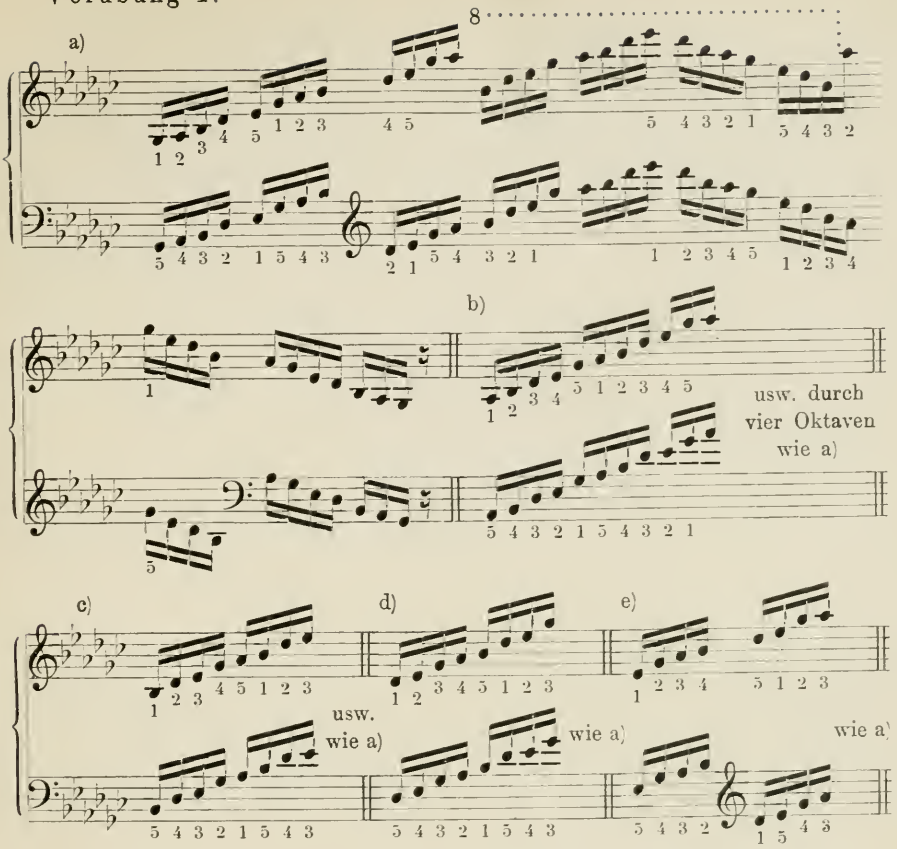
Jede Übung dreimal.

Rechte Hand:



Linke Hand: Zwei Oktaven tiefer, Fingersatz immer: $\frac{3\,2\,1\,2\,1\,2\,3\,2}{5\,4\,3\,4\,3\,4\,5\,4}$.

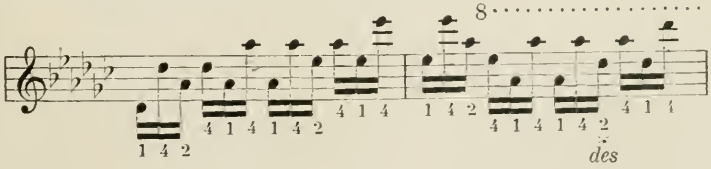
Vorübung 4:



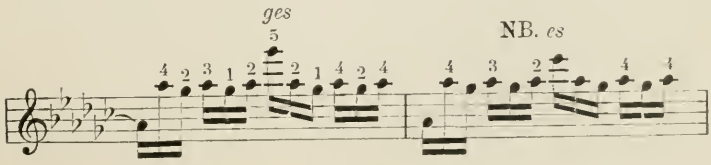
Dieselben Übungen, jedoch in Triolen geteilt und demgemäß betont.

* * *

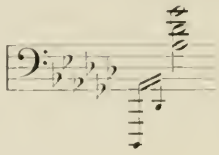
Takt 4, neuntes Sechzehntel (ebenso Takt 12 und Takt 52) spiele ich *des* (statt *es*). Mein Fingersatz für Takt 3/4:

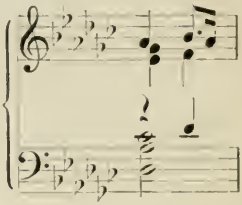


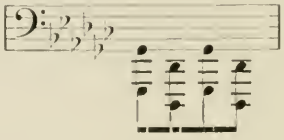
Takt 23—26:



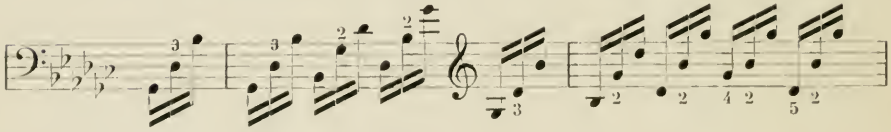
Takt 29—32 verwende ich außer erstem und zweitem nur den vierten Finger der rechten Hand.

Takt 65, Linke: 

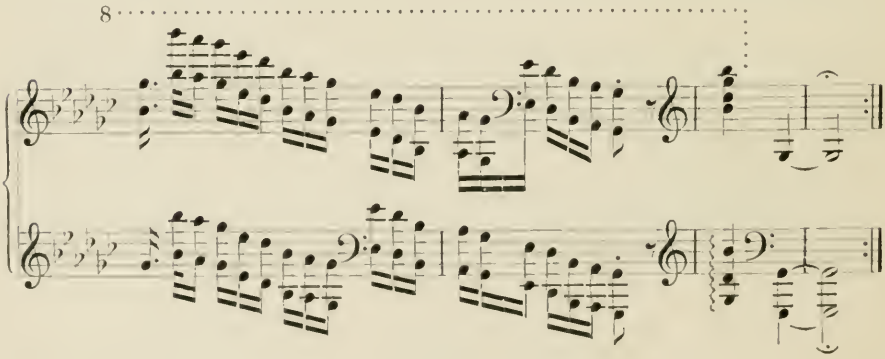
Takt 66 verteile ich: 

Takt 78 spiele ich, linke Hand: 

Takt 79—81, Fingersatz links:

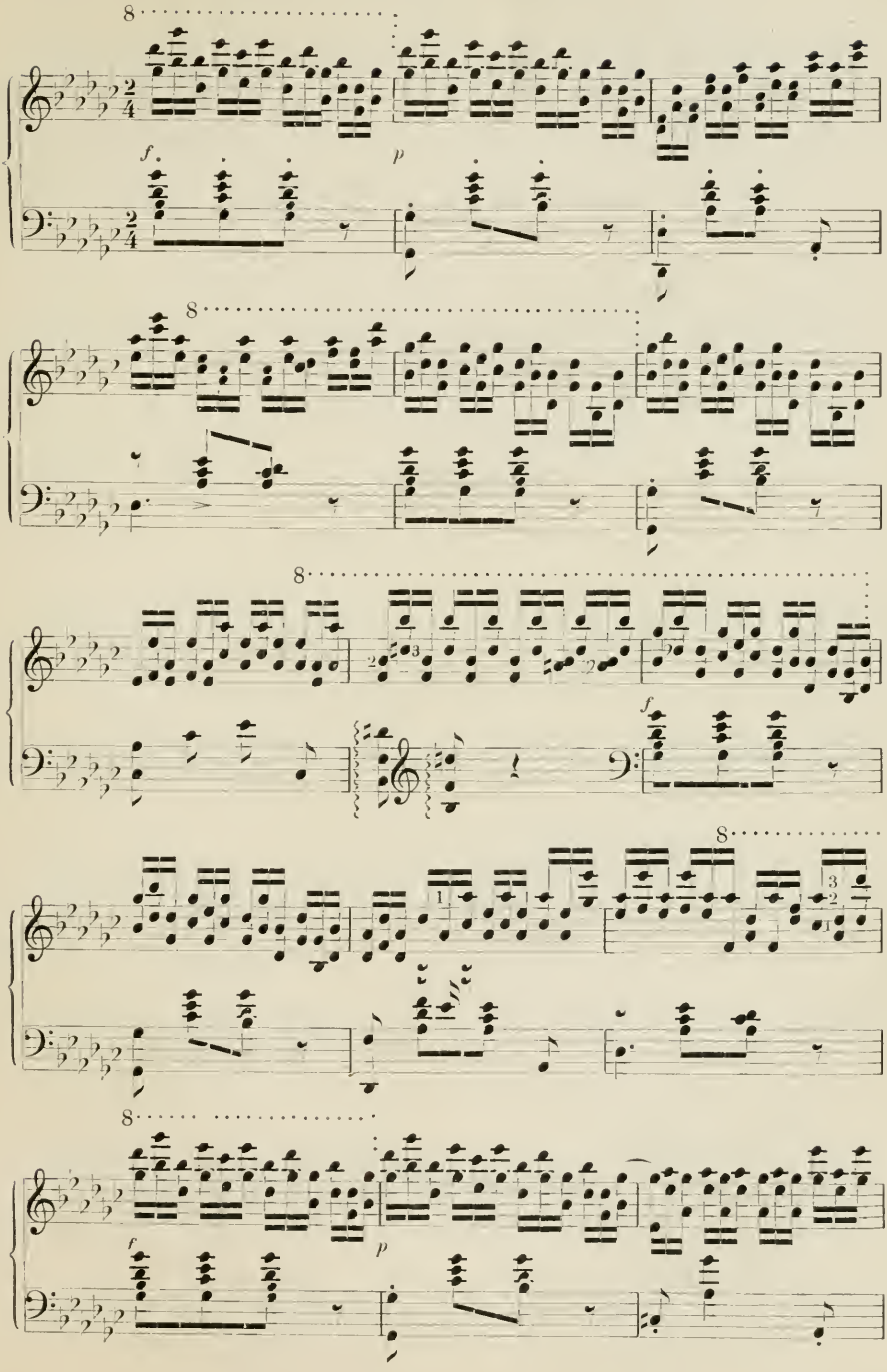


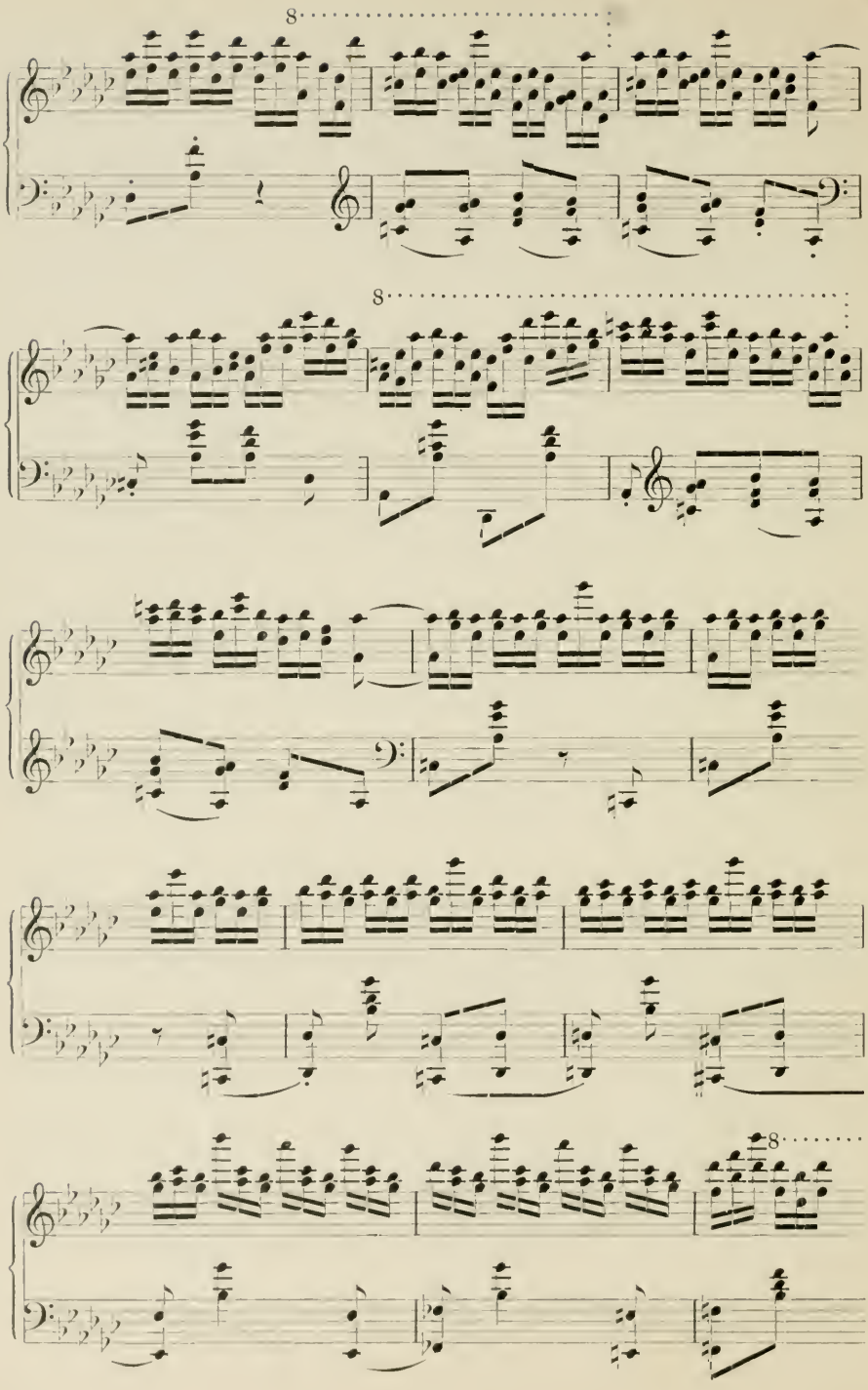
Takt 83 bis Schluß, Variante:

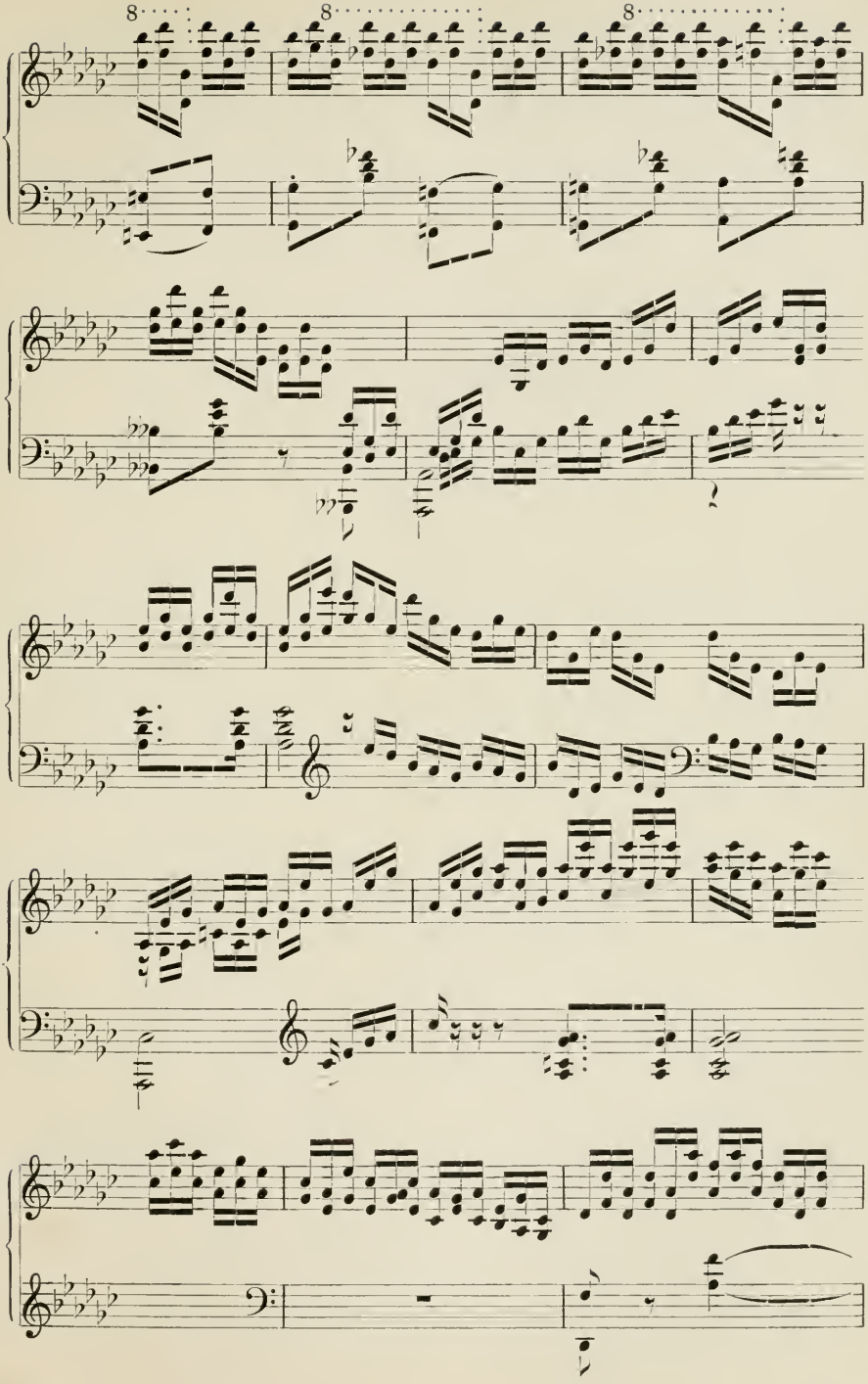


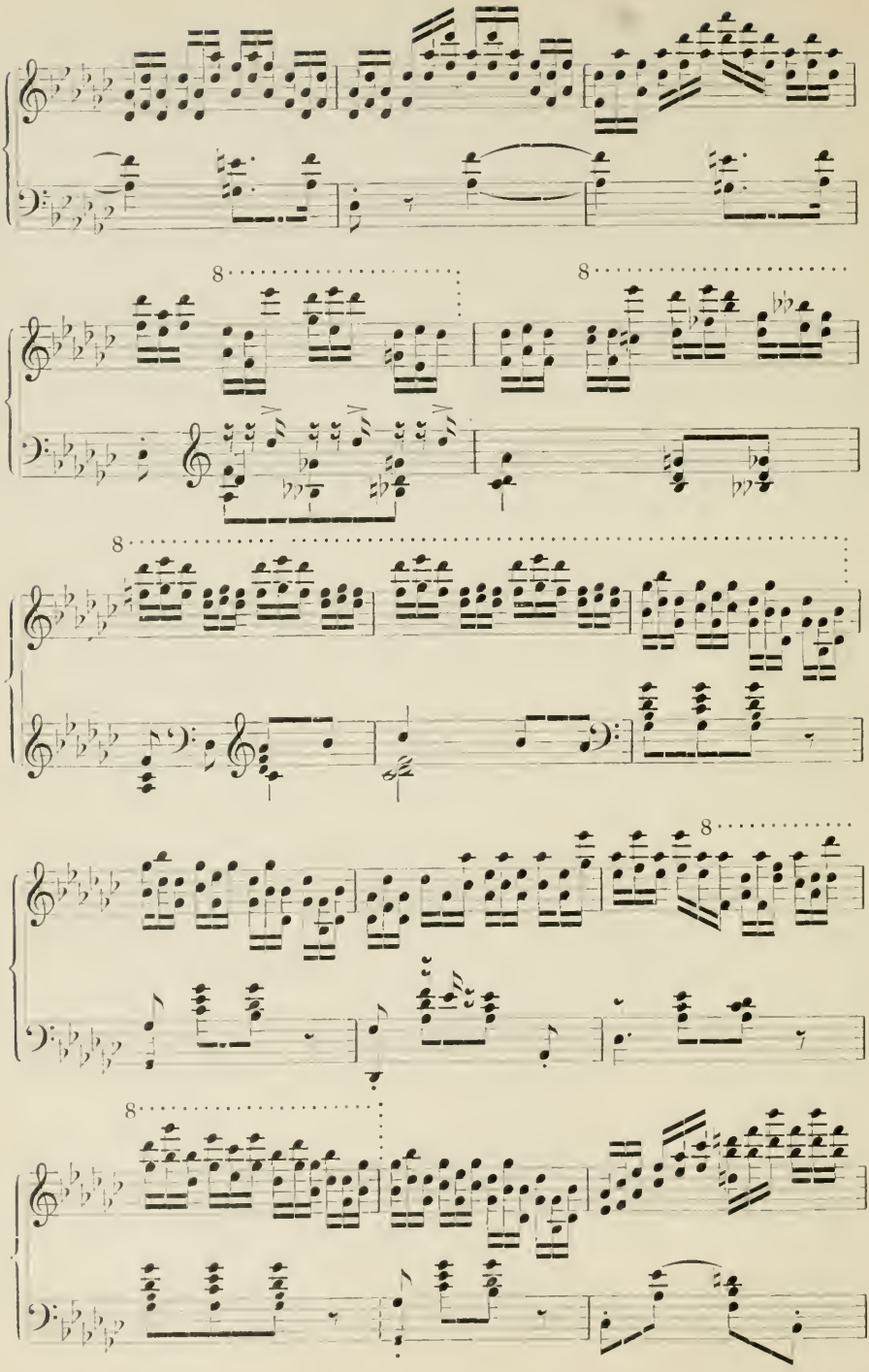
* * *

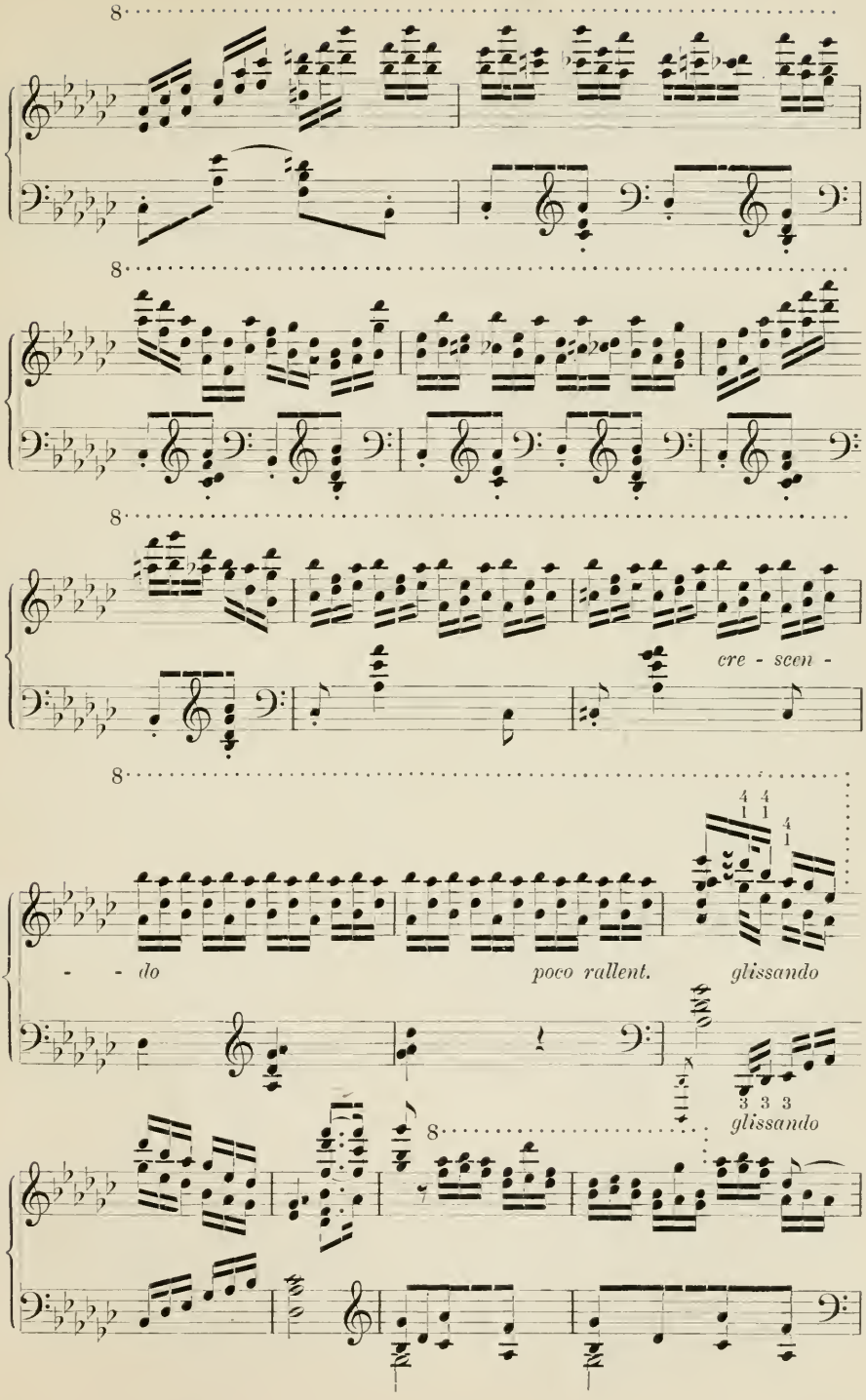
Variante zur Übung in Doppelgriffen:

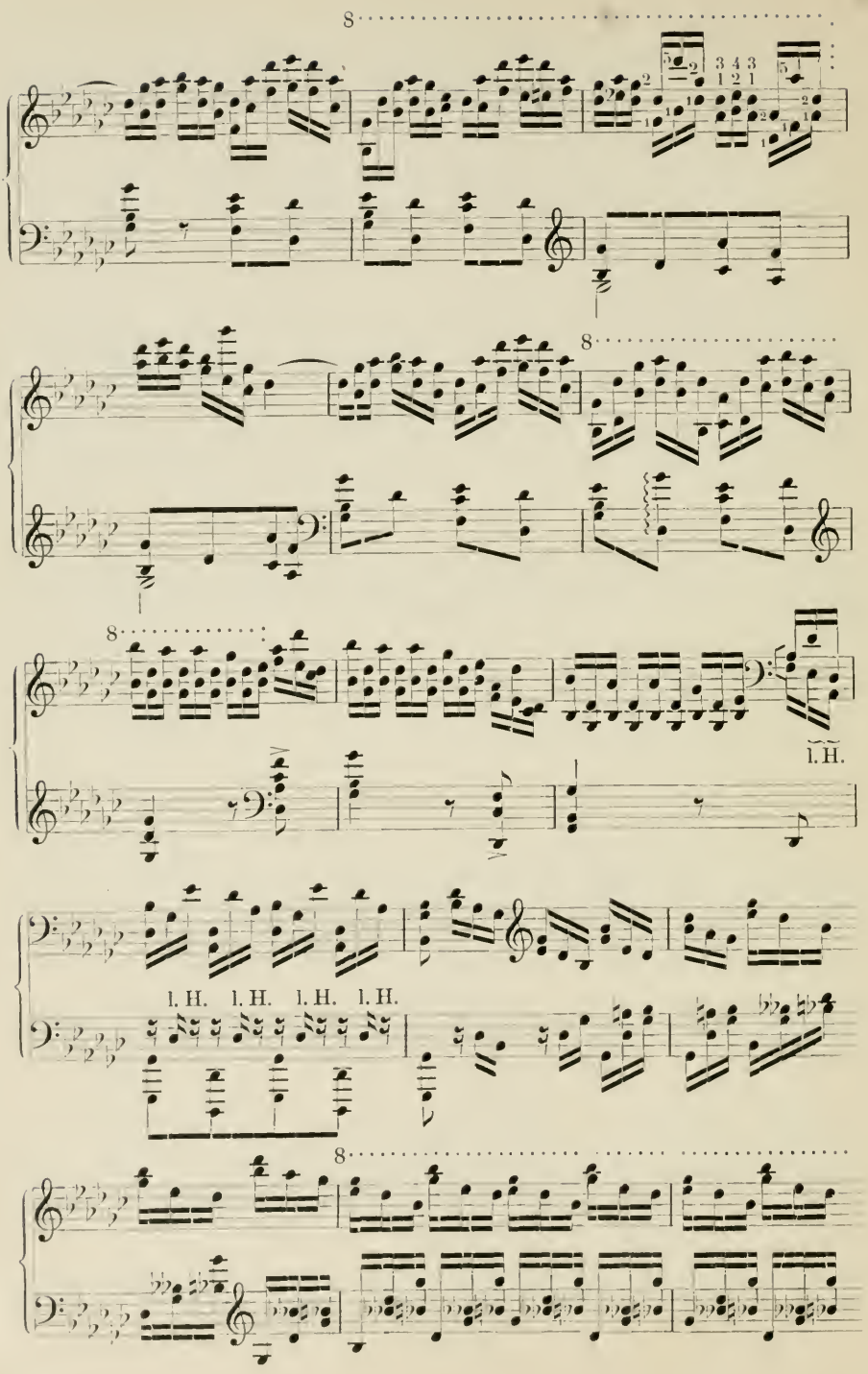


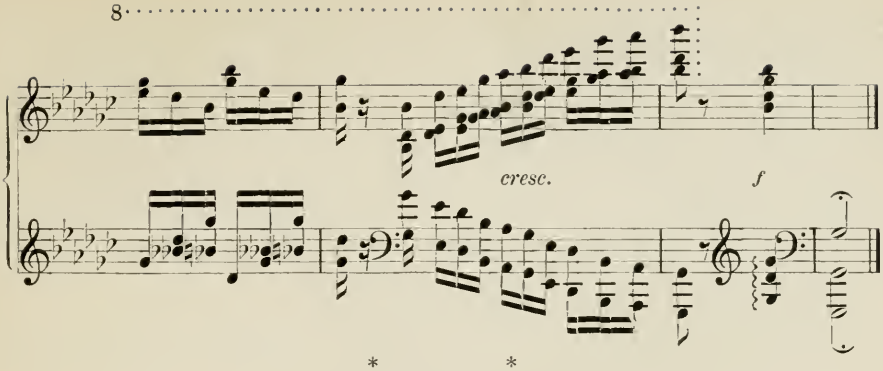







8
8
8
cre - scen -
8
- - do
poco rallent.
glissando
glissando
8


8
3 4 3
1 2 1
8
8
l. H.
l. H. l. H. l. H. l. H.
8



* * *

Op. 10, Nr. 6, Es-moll.

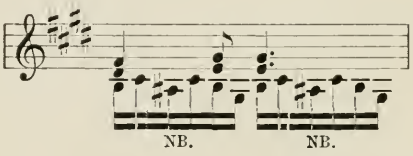
Im Autograph ist keine Metronom-Bezeichnung. Die Urtext-Ausgabe und die Original-Ausgaben schreiben Metronom ♩. = 69 vor. Dieser Vorschrift folgen, mehr oder weniger, alle späteren Ausgaben. Kullak geht auf ♩. = 60, ich möchte ♩. = 50 vorschlagen. Die Tragfähigkeit des modernen Klavier-Gesangstones erlaubt eine breitere Gestaltung der Kantilene. Im übrigen ist das Tempo in der Etüde mannigfaltigsten Schwankungen unterworfen. So wäre der Anfang sogar noch etwas langsamer zu nehmen (♩. = 46), um nach kurzem ♩. = 50 anzunehmen. Von Takt 17 an beginnt es bewegter zu werden; Takt 32, auf dem *f* erreicht es ♩. = 69, sinkt dann wieder allmählich zum ursprünglichen Tempo herab, um in den Schlußtakten (49—53) noch viel langsamer zu werden.

* * *

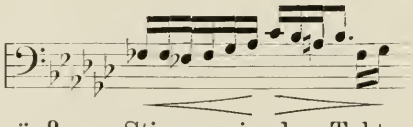
Variante*: Die Etüde soll auch in A-moll gespielt werden.

* * *

Takt 8 crescendo, Takt 9, erstes Viertel: subito piano. Takt 24 schlägt Germer in seiner neuen Ausgabe der Chopinschen Etüden vor: das klingt sehr plausibel.



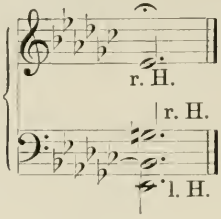
Takt 50, Mittelstimme molto espressivo:



Wer nicht imstande ist, die beiden äußeren Stimmen in den Takten

* Als Variante ist auch die eben erschienene »Chopin-Studie«, eine ganz vortreffliche Etüde »für die linke Hand allein«, von Godowsky, sehr zu empfehlen.

51—53 (das gehaltene *es* der rechten und der linken Hand) zu voller Klanggeltung zu bringen — wozu starke Abdämpfung der Mittelstimme in Sechzehnteln Haupterfordernis ist — arpeggiere lieber den Schlußakkord

Takt 53, indem: 

zuerst das tiefe *es* und das *g* zusammen angeschlagen werden, und nachschlagend das *es* der Oberstimme im *pp* ertönt.

* * *

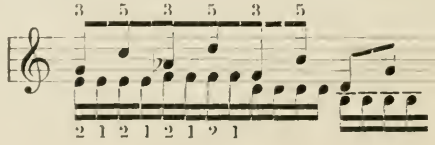
Op. 10, Nr. 7, C-dur.

Der Klangcharakter dieser Etüde wird immer — auch bei möglichstem legato der Oberstimme, was nötig ist, — leggiero, d. i. non legato sein. Haupterfordernisse: Möglichst »nahe Finger«, sowohl für die untere als auch für die Oberstimme der rechten Hand. Die Oberstimme muß, wie immer in Doppelgriffen, volltönender und klangheller als die repetierende Unterstimme sein. Die letztere Stimme klangmatter, aber ganz korrekt und präzise. Bei der Unterstimme ist die Repetition (»double échappement«) des modernen Klaviers voll auszunützen, also: Wiederanschlagen der Taste, bevor sie noch ganz zurückgeschnellt ist. Dazu ist es notwendig, die Fingerspitze des zweiten Fingers der rechten Hand der Spitze des Daumens möglichst zu nähern: sobald sich der zweite Finger zu heben beginnt, drückt die bereitstehende Daumenspitze gleich wieder dieselbe Taste hinunter. (Abfangen einer Taste zur Repetition.)

* * *

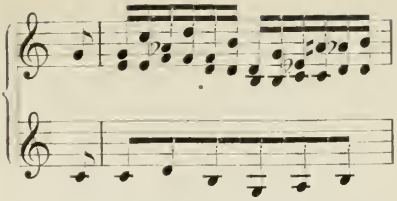
Vorübung 1: Die Oberstimme der ganzen Etüde mit ihrem vorgezeichneten Fingersatz allein (ohne Unterstimme, ohne Linke) stark und möglichst legato üben.

Vorübung 2: Dasselbe wie in Vorübung 1, jedoch markiere gleichzeitig zweiter und erster Finger der Rechten die Unterstimme. Das heißt, der zweite und erste Finger vollführen eine Scheinbewegung, ohne die Taste zum Erklingen zu bringen. Demnach die Extreme in den beiden Stimmen: Oberstimme so stark und legato als möglich, Unterstimme so schwach, daß sie gar nicht erklingt.

Vorübung 3: 

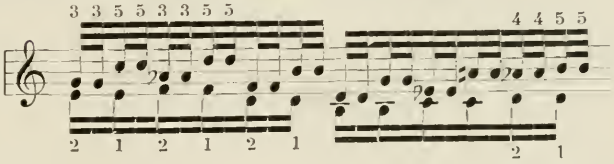
Oberstimme *f*, Unterstimme *p*, und so weiter die ganze Etüde.

Vorübung 4: Später mag man hie und da so spielen:



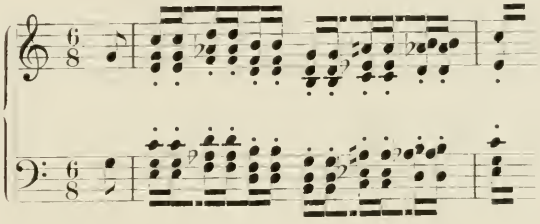
und so weiter die ganze Etüde; um dem Ohre das notwendige, klangliche Vorherrschen der Oberstimme verstärkt einzuprägen.

Vorübung 5: Rechte Hand:

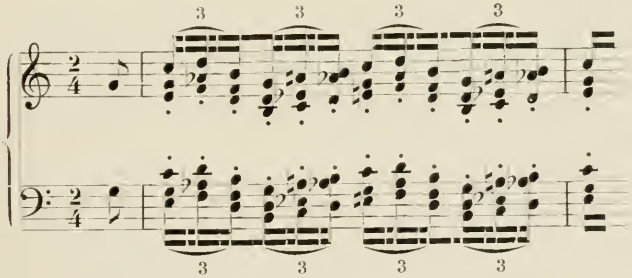


* * *

Variante: Die ganze Etüde aus dem Handgelenk, staccato:



und:

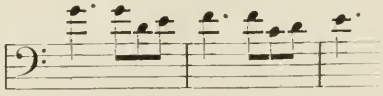


Variante für die linke Hand: Die ausgezeichnete Studie Nr. 14 von Godowsky, wo auch treffliche Vorübungen — für rechte und linke Hand — zu finden sind.

* * *

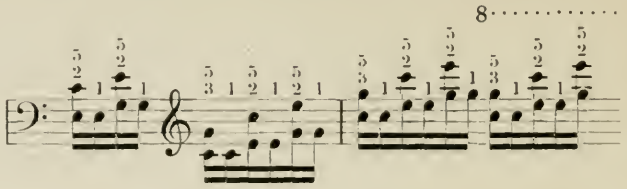
In jedem Takt sechs kurze Pedaltritte. Nur in Takten wie z. B. Takt 17 und ähnlichen kann man länger gehaltene Pedale anbringen.

Takt 30/31: linke Hand spiele ich ohne Bindebogen:

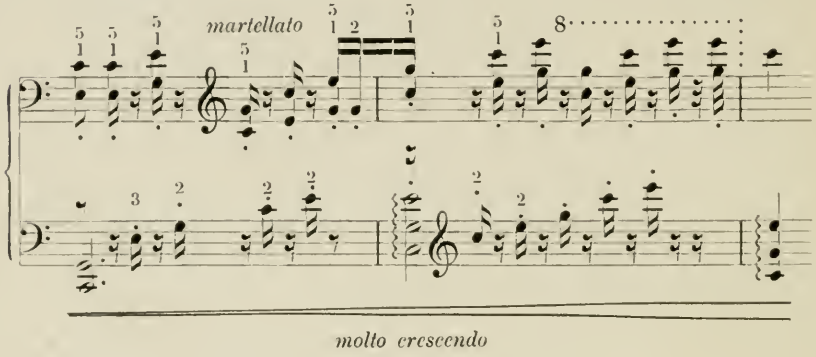


Takt 48—51 darf die Rechte von der Linken nicht übertönt werden. Takt 56/57 ein sehr starkes crescendo. Zur Sicherung gegen Fehlgriffe dient folgender Fingersatz, Sexten mit $\frac{5}{2}$, die Quinten aber mit $\frac{5}{3}$, also:

Takt 56/57:



Ein »brillanteres« crescendo ermöglicht diese Ausführung:



* * *

Op. 10, Nr. 8, F-dur.

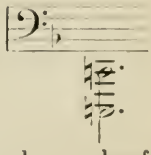
Man lese die treffende Vorbemerkung über ältere und moderne Tempi in Th. Kullaks Ausgabe dieser Etüde.

Ich spiele Metronom ♩ = 160 (𝅗𝅥 = 80). Wird die Etüde schneller gespielt (Chopin verlangt 𝅗𝅥 = 96), so verlieren die Details der Figuration an Klarheit; vor allem aber wird das Pathos des Basses dadurch zerstört.

Die Etüde soll in einigen anderen Tonarten gespielt werden.

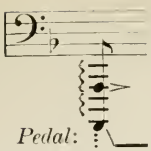
Die rechte Hand muß zuerst deklamatorisch geübt werden. (Siehe Vorschrift zu Chopins Präludium B-moll; zu diesem Präludium stellt diese F-dur-Etüde die technische Vorstufe dar.)

Auftakt zu Takt 1: Der Triller ohne Vorschlag und mit Akzent zu beginnen. Takt 36, linke Hand, erstes Viertel, auch Oktave:



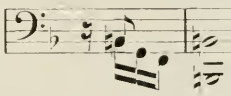
Alle tiefen Oktaven der linken Hand von unten nach oben scharf arpeggieren, mit Akzent auf dem Daumen.

Takt 41, erstes Achtel, linke Hand, ad libitum:



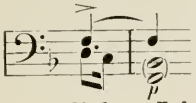
und darauffolgender Orgelpunkt-Effekt, mit liegendem Pedal. (Nach dem ersten Achtel des Taktes 41 treten, bis nach dem ersten Achtel des Taktes 43 halten.)

Ich spiele Takt 54 auf dem letzten Sechzehntel der linken Hand noch *cis*. — Takt 71, letztes Viertel, spiele ich:

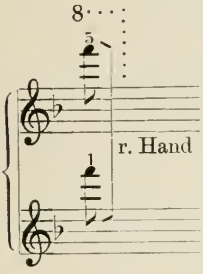


(*h* ohne Bindung.)

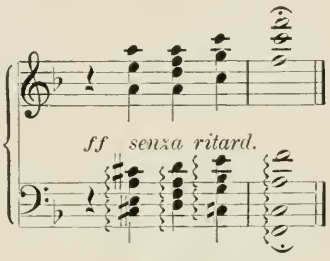
Takt 76:



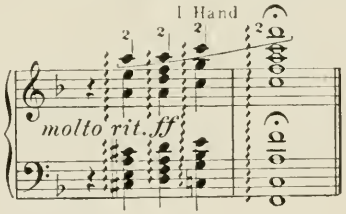
beredter Akzent auf *f*; die zwei ganzen Noten (Takt 77, Baß) recht weich, das gebundene *f* muß, weiterklingend, dominieren. Takt 78, erstes Viertel, links: Ich schlage den ganzen Akkord an (*f* also nicht gebunden). Takt 80, viertes Viertel links, denselben guten Akzent wie Takt 76. Takt 94, erstes Achtel:



Schlußakkorde entweder streng im Takt: nur linke Hand arpeggiert; mit der jeweiligen letzten Note der Linken schlägt dann immer der ganze Akkord der rechten Hand zusammen an:



Oder: andere Version mit starker Ausbreitung: Von unten nach oben gleichmäßig schnell arpeggieren; letzter, höchster Ton jedes Akkordes von der überschlagenden Linken genommen:



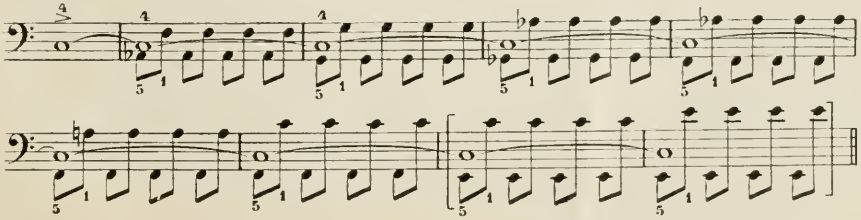
* * *

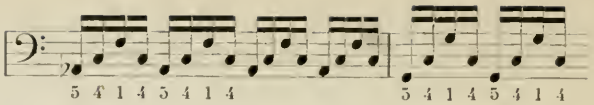
Op. 10, Nr. 9, F-moll.

Metronom ♩. = 80 (Chopin ♩. = 96).

Die Spitze des gekrümmt aufgesetzten linken vierten Fingers ist der Drehpunkt (Achse) der linken Hand.

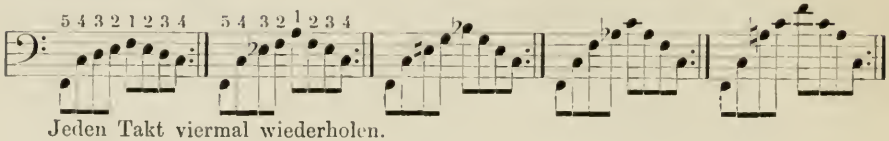
Vorübung 1:



Vorübung 2:  usw.

entsprechend der Vorübung 1.

Vorübung 3:



Jeden Takt viermal wiederholen.

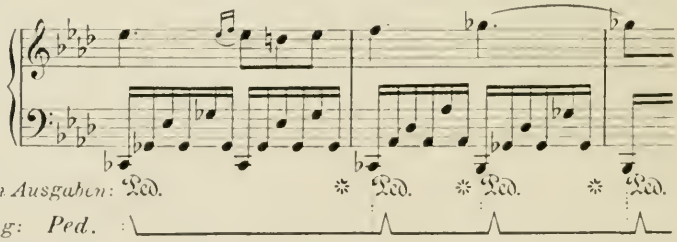
* * *

Die Bezeichnung »legatissimo« zu Anfang der Etüde bezieht sich auf die Ausführung der linken Hand. Klarer wäre die Vorschrift: so gebunden als möglich. Die rechte Hand spielt durchweg »non legato«.

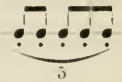
* * *

Wiederholt sei betont, daß das Pedal nicht nach Vorschrift der Ausgaben (auch nicht der Urtext-Ausgabe), sondern der unteren Aufzeichnung folgend gebraucht werden sollte.

Z. B. Takt 21/22:



Takt 25—28: Die agitato-Bewegung (accelerando-crescendo) erreicht in der zweiten Hälfte (linke Hand) des Taktes 28 mit *fff* ihren Höhepunkt.

Takt 33 (und 34), die Quintole = 2 + 3, also:  deklamieren,

Takt 35 (und 36) hingegen = 3 + 2: , Takt 61 (und 62) wieder = 2 + 3.

Takt 58, Takt 60 mit Verschiebungs-(linkem) Pedal. Takt 65, das erste Achtel links »saftig«. Nach Anschlag dieses *F*: frisches Pedal und gleichzeitig Verschiebungs-Pedal treten und bis Schluß halten.

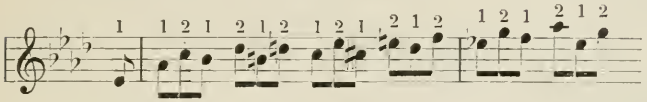
* * *

Op. 10, Nr. 10, As-dur.

Chopins Metronom-Vorschrift $\dot{\text{d}}. = 152$ (d. i.: $\dot{\text{h}}. = 76$); ich spiele $\dot{\text{h}}. = 92$.

Die Technik der linken Hand in dieser Etüde ist derjenigen der vorangehenden Etüde verwandt.

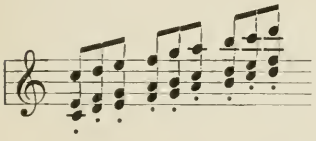
Vorübung 1: Die ganze Etüde — rechte Hand allein — immer nur mit Daumen und Zweitem üben:



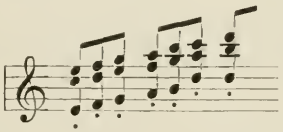
usw. in den verschiedenen vorgeschriebenen Rhythmen, legatissimo (Ausnahme Takte 13—16, welche staccato). Die beiden Finger sehr nahe bei den Tasten: quasi gleitend. Der zweite Finger der rechten Hand sehr gekrümmt und möglichst in nächster Nähe der Daumenspitze.

Takt 9, erstes Viertel rechts, Fingersatz: $_2\,{}^5_1$.

Vorübung 2: Alle Dur- und Mollskalen durch vier Oktaven, hinauf und hinunter, staccato, aus dem Handgelenk:

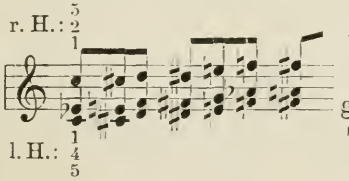


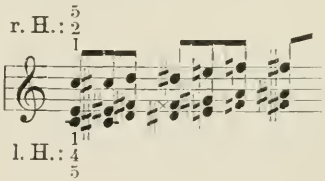
usw. Fingersatz rechts stets: $\begin{smallmatrix}5\\2\\1\end{smallmatrix}$, links stets: $\begin{smallmatrix}1\\4\\5\end{smallmatrix}$.

Ferner: 

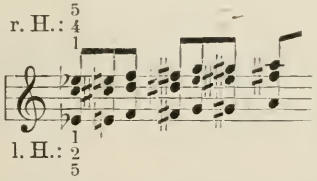
usw., durch vier Oktaven, hinauf und hinunter, Fingersatz rechts stets: $\begin{smallmatrix}5\\4\\1\end{smallmatrix}$, links: $\begin{smallmatrix}1\\2\\5\end{smallmatrix}$.

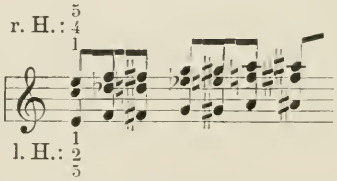
Schließlich: Chromatische Skalen, staccato, aus dem Handgelenk, durch vier Oktaven, beginnend bei verschiedenen Tönen,

mit kleiner Terz: 

usw., mit großer Terz: 

usw.

mit kleiner Terz: 

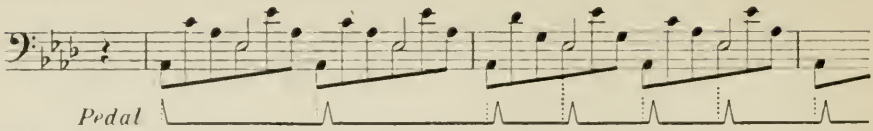
usw., mit großer Terz: 

usw.

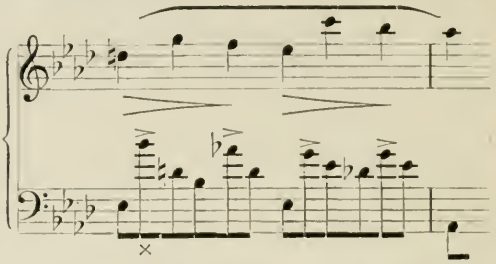
Ausgezeichnete Vorübungen und Varianten von Joseffy (siehe Bemerkung zu op. 10, Nr. 5).

* * *

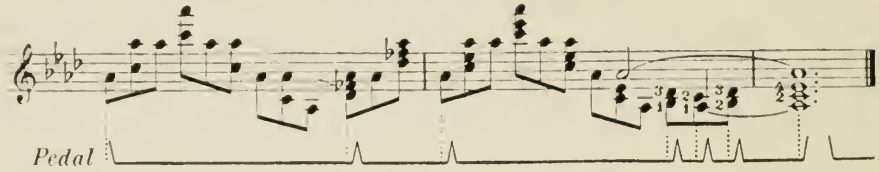
Das Pedal muß viel öfter gewechselt werden, als in den Ausgaben angegeben ist. Z. B. Takt 1, 2:



NB.: Auftakt vor Takt 1 eine Achtelnote! — Takt 23, fünftes Viertel rechts, spiele ich zwei *a* und Takt 35, fünftes Viertel rechts zwei *d*. Takt 68: Man hebe die Melodie der rechten Hand hervor, als Gegenstimme seien auch die Spitzen der linken Hand-Partie ein wenig markiert:



× Hier spiele ich *b* (wie auch Bülow, Klindworth, Kullak angeben) statt *as* des Urtextes. Die drei letzten Takte (75—77) pedalisiere ich:

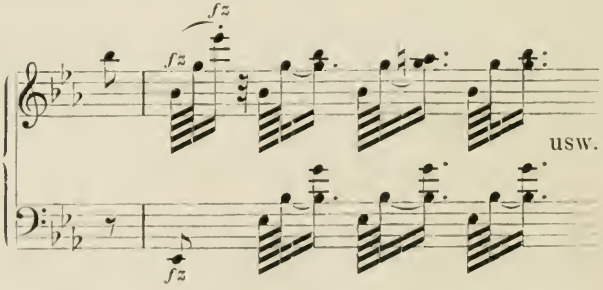


Takt 75: Auf dem zehnten Achtel rechts das *fes* etwas hervortretend.

* * *

Op. 10, Nr. 11, Es-dur*).

Die arpeggi müssen immer links und rechts zugleich begonnen werden und müssen auch immer zu gleicher Zeit endigen. Also:



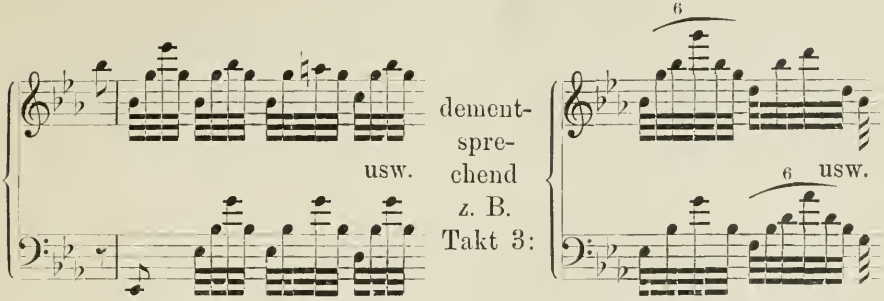
* * *

Variante 1: Linke Hand von unten nach oben arpeggieren, gleichzeitig rechte Hand von oben nach unten arpeggieren.

*) Rubinstein sagt: »Soll klingen, wie von 24 Harfen gespielt.«

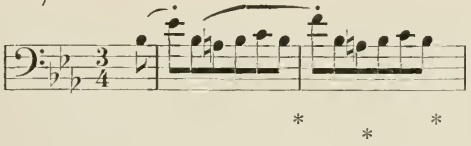
Variante 2: Umgekehrt: Links von oben nach unten, rechts von unten nach oben.

Variante 3: Die ganze Etüde nach folgender Zerlegung zu spielen:



Eine vortreffliche Variante für die linke Hand allein von Godowsky (Studie Nr. 21). Eine Gruppe ausgezeichneter Spannungsübungen, als Vorstudie zu dieser Etüde, findet sich in Busonis Ausgabe des »Wohltemperierten Klaviers« Seite 129. Die Studie Seite 127 sei gleichfalls empfohlen.

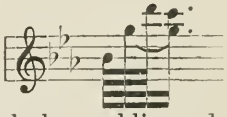
Man spiele einige Male den Part der rechten Hand, und dazu spiele man gleichzeitig mit der Linken die Oberstimmen-Melodie zwei Oktaven tiefer mit, so:



um sich so Bewegung und Zeichnung der Melodie einzuprägen.

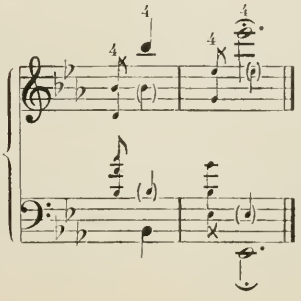
Takt 25, Mittelstimme in der rechten Hand deutlich hervortretend. Takt 26 zart, mit Verschiebung. Takt 27 wieder die Mittelstimme hervor, Takt 28 dolcissimo, Takt 29—31 Steigerung, von der Mittelstimme geführt, Takt 32, Oberstimme rechts kräftig heraus.

Takt 33, Vorschlag hier und in den folgenden ähnlichen Fällen in dieser Ausführung:



Takt 44 und Takt 46 die Halben im Baß deutlich herausklingend, desgleichen die Mittelstimme der rechten Hand in diesen Takten. Takt 48: *mf*. Takt 49: *f*.

Fingersatz Takt 53/54:



Takt 52/54: Um bei derartigen Sprüngen sicher zu greifen, muß man die springende Hand in Oktavenspannung halten; der Daumen muß den tieferen Oktaventon »stumm« (ohne die Taste niederzudrücken) berühren, wie durch die kleingestochenen, eingeklammerten Noten angedeutet ist.

Die Pedal-Vorschriften des Urtextes (und der meisten anderen Ausgaben) sind nicht durchführbar. Drei- bis sechsmaliger Pedalwechsel ist in jedem Takte erforderlich. Einzig der Takt 52 verträgt ein durchgehaltenes Pedal.

* * *

Op. 10, Nr. 12, C-moll.

Man hört diese »Spezialetüde für die linke Hand« (die nebenbei ein so ergreifendes und außerordentliches Klanggedicht ist) nicht selten in sehr guter, ja ausgezeichneter Darstellung der Figuren — der linken Hand. Fast nie ist es mir aber begegnet, die dramatische Wucht und beredte, verzweiflungsvolle Pathetik der rechten Hand in entsprechender Ausführung zu hören. Es gehört wohl eine vollkommene Beherrschung des Oktavenspiels, der »nahen«, schnellen, gruppenweis-geschleuderten Oktaven dazu (neben der richtigen Empfindung und Erkenntnis des Charakters natürlich), um diesen gewaltigen Ausdruck zu finden und wiederzugeben.

Jede Hand für sich erfordert demnach ein langes und sorgfältiges Separatstudium. Die Partie der linken Hand muß auswendig und immer wieder allein gespielt werden. Sie muß quasi zum selbständigen Stücke werden: Etüde für die linke Hand allein. In diesem Falle immer alles Pathos und (übertriebene) Deklamation in die Linke zu legen.

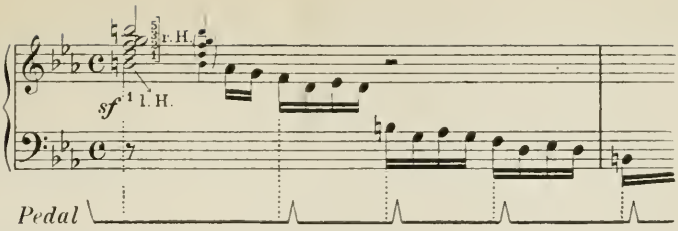
Ein langwieriges, kompliziertes, rastloses Oktavenstudium muß vorausgegangen sein, bevor an die richtige Ausführung der Etüde (der Partie der rechten Hand) gedacht werden kann. Bezüglich dieses für den Pianisten so überaus wichtigen Punktes, der Oktaventechnik, ist wohl das Beste und Anregendste in der Anmerkung gegeben, die Busoni als Anhang zu Fuge Nr. 10, E-moll, in seiner ausgezeichneten und überaus wertvollen Ausgabe des »Wohltemperierten Klaviers« (I. Teil) von Bach darbietet.

Als eine ausgiebige Übung für diese Art von »nahen« Oktaven sei auch eine sehr nützliche Etüde (auch als tägliche Lockerungs- und »Einspiel«-Übung zu brauchen) empfohlen: Th. Szántó, op. 1, Nr. 1 (Verlag C. F. Kahnt, Leipzig). Sie ist in Ges-dur (nur schwarze Tasten), muß aber ebenso oft in G-dur (nur weiße Tasten) geübt werden.

Ehrgeizige mögen sich durch die Dreyschock-Legende (dieser Pianist soll die C-moll-Etüde »mit hinreißender Bravour« gespielt haben, die linke Hand immer in Oktaven!) zu einer Oktavenvariante begeistern lassen.

* * *

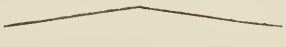
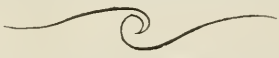
Takt 1: Den Akkord verteile ich auf beide Hände:



Den Akkord auf dem ersten Viertel des Taktes 1 (ähnlich auch den Akkord, Takt 3) mit voller Klangkraft. Solche Akkorde führe man folgendermaßen aus: Bei bereits getretenem Pedal den Akkord scharf — quasi staccato — mit gleichzeitig emporschnellenden Handgelenken anschlagen, kurz, dann sofort den Akkord wieder »stumm« anschlagen und halten.

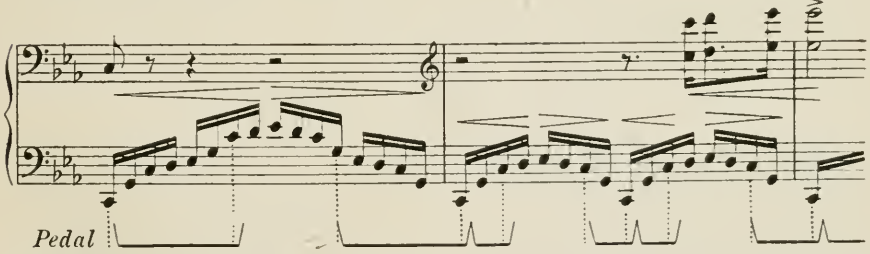
Takt 8, die letzten vier Sechzehntel zurückhaltend hämmern. Auf *f* (fünfzehntes Sechzehntel) warten und hierauf mit dem *es* in das *c* (Anfang des Taktes 9) stürzen.

Die folgende Bewegung der linken Hand ist ein wichtiger, häufig wiederkehrender Typus. Sie ist mit der stürmenden Woge zu vergleichen die, hinaufrollend, sich oben überschlägt. Diese und ähnliche Figuren dürfen

nie so:  sondern müssen immer so: 

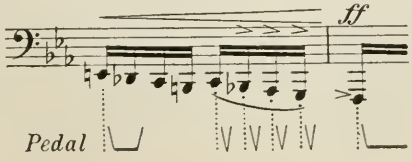
gespielt werden: Rauschendes crescendo, vor der höchsten Note das Maximum der Stärke erreichen, die höchste Note liege bereits in der Zone des diminuendo. Bei der Erzeugung des rauschenden crescendo muß das Pedal Haupthelfer sein.

Takt 9/10, Pedal:



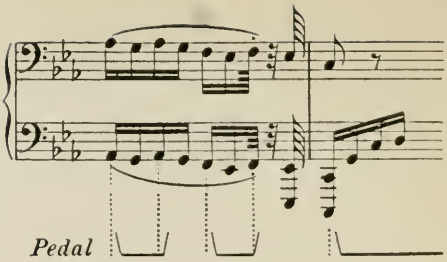
Takt 26, molto agitato, stürzend und erschreckend. Die Akkorde Takt 27/28 schmetternd, Blech-Klang: dann »Register«-Wechsel: es erscheint das geheimnisvolle Gis-moll; *mf*, doch wie mit einem Schleier bedeckt. Tempo nicht verändern.

Takt 36, zweite Hälfte:

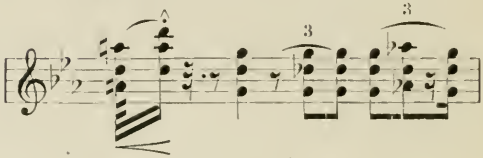


Die drei letzten Sechzehntel (Takt 36) sehr zurückhaltend und knatternd.

Takt48, zweite Hälfte, spiele ich:

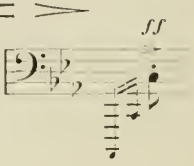


Takt 55: das arpeggio (rechts) klingt immer stumpf und matt, ich spiele statt dessen:



Takt 57/58: Deklamation rechte Hand:

Takt 65 (und Takt 67), erstes Sechzehntel links, ad libitum con octava bassa. Takt 81, erstes Achtel links, spiele ich:



* * *

An dieser Stelle (»Coda« der Etüde: Takt 77—84) sehe ich eine »Reminiszenz« mit der Coda des ersten Satzes der Sonate op. 111 von Beethoven. Gleiche Stimmung (»Widerstand!«) mit gleichen Mitteln ausgedrückt ist Reminiszenz. Übereinstimmung oder Ähnlichkeit von Notenköpfen ist es nicht.

* * *

Op. 25, Nr. 1, As-dur.

Metronom ♩ = 96 (Chopin ♩ = 104).

Dieses Klangbild muß durch das Pedal in zarte Schleier gehüllt werden. Die Melodie schwebt über wogenden Harmonien. Einzelne Töne der Harmoniebildner sollen fast nicht vernehmbar sein. Voraussetzung ist natürlich korrekteste Erlernung aller Füllnoten. Die großgestochenen Noten folgen auf die nächsten kleingestochenen, und umgekehrt, immer in den nämlichen, gleichen Abständen, in denen die kleingestochenen Noten untereinander stehen. Also, alle Zeit-Abstände in der Etüde sind gleich. (Ausnahme sind die wenigen, sehr hohen Melodietöne, die im Sprung erreicht werden müssen; vor diesen ist eine kleine Kunstpause recht angebracht.) Nur die Qualität der Töne ist verschieden: Die großgestochenen Noten »saftiger« als die kleingestochenen Träger des

wallenden As-dur-Schleiers. Jene müssen sich zu einer schön geschwungenen Melodie vereinigen, also untereinander wieder sehr differenziert behandelt werden.

* * *

Eine nützliche Variante ist es, beide Hände in stärkstem, kürzestem Fingerstaccato (Finger sehr hoch werfen) zu üben. Dabei aber die großgestochenen Melodietöne zu halten: als Viertelnoten.

Weitere Übung: Man spiele die Partie der Rechten unverändert, mit der Linken spiele man die Melodietöne (zwei Oktaven tiefer) mit. Übertrieben ausdrucksvoll. Um die Zeichnung dem Ohre einzuprägen.

Ferner: Die Linke spielt den Part der Rechten unisono (zwei Oktaven tiefer) mit. Das Gleiche umgekehrt: die Rechte spielt den Part der Linken (zwei Oktaven höher) mit.

Die Sextolen dieser Etüde sind in je zwei Gruppen von Triolen zerlegt zu denken.

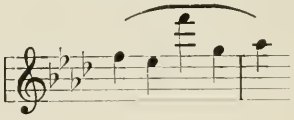
* * *

Takt 15 liegt die Melodie im dritten Sechzehntel jeder Sextole und ist demgemäß zu betonen.

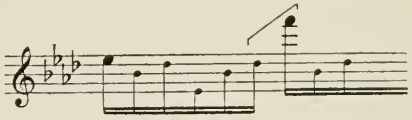
* * *

Bei Sprüngen (besonders Takt 25, 26, 30, 31, 34, 37, 39) hilft hier mehreres:

1) Die Vorstellung muß nur an die Melodietöne im Zusammenhang denken und sich die Intervalle, welche diese Töne schreiten, vergegenwärtigen. Also z. B. Takt 39 denke man scharf an diese Linie:



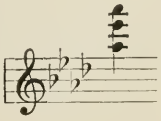
Ganz falsch ist es, an diesen Sprung (*des — f*) zu denken:



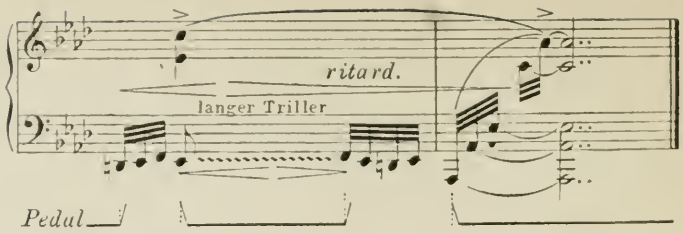
2) Man kann die Hand beim Sprung in Oktavenspannung halten, also Takt 39 das eine Oktave tiefere *f* stumm mit anschlagen. (Siehe Anmerkung zu op. 10, Nr. 11, Takt 53/54.)
3) Die zwingende Kraft des Auges. Man fixiert die Taste, auf welche gesprungen werden soll, im voraus.

* * *

Takt 40—47 ein unaufhörliches Auf- und Abwogen, Anschwellen und Abnehmen. Takt 48, zweites Viertel, rechte Hand:



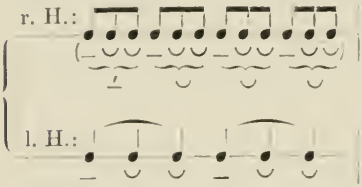
Takt 48/49, Ausführung:



* * *

Op. 25, Nr. 2, F-moll.

Die Schwierigkeit des technisch-rhythmischen Problems:



Rechts: viermal drei Achtel, links: zweimal drei Viertel, liegt in der Schwierigkeit richtiger und dabei doch fast unhörbarer Akzentuierung. Man soll lange jede Hand allein — zuerst mit grober, später mit diskreter Betonung der Skandierung — üben. Dann Zusammenspiel versuchen, aber immer zwischendurch zum Einzelspiel zurückkehren. Bei der rechten Hand kommt noch der Studiengang: stark, langsam, mit übertriebener Deklamation, hinzu.

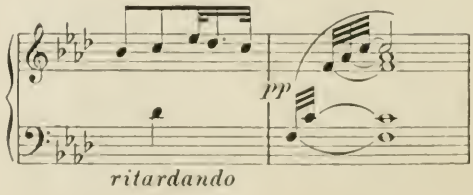
Für die endliche Ausführung gilt, was Bülow so treffend sagt: »Den Vortrag anlangend, so ist vor jeder Empfindsamkeit als vor einer Geschmacklosigkeit zu warnen. Den reizendsten Eindruck macht das Stück, wenn in deutlichster Zartheit, fast ohne jede Schattierung vorgetragen, gewissermaßen landschaftlich-träumerisch. Daß ein ideales Pianissimo, eine akzentlose Gleichmäßigkeit nur Ergebnis kräftiger und akzentuierter Ausarbeitung sein können, versteht sich von selbst.«

* * *

Varianten: In Doppelgriffen: Studie von Brahms.
Für die linke Hand: Studie von Godowsky (Nr. 26).
In Oktaven: Studie von Godowsky (Nr. 28).

* * *

Takt 67/68, Ausführung:

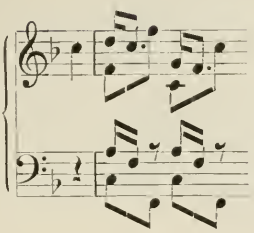


* * *

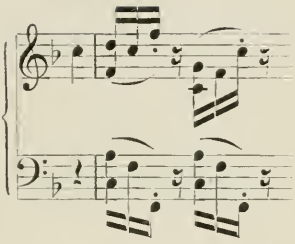
Op. 25, Nr. 3, F-dur.

Metronom ♩ = 138 (Chopin ♩ = 120).

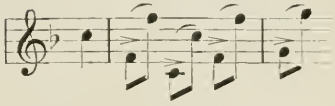
Im Originaltext steht:



es wird aber meistens so gespielt, als stände:



Die melodieführende Stimme muß durchweg selbständig und losgelöst von den Füllstimmen auftreten und so betont werden:

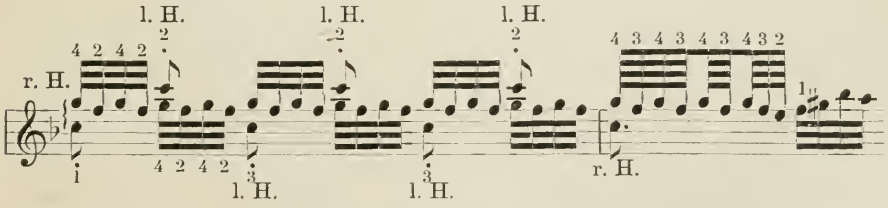


Nur an den vom Komponisten angegebenen Stellen verschiebt sich die Betonung auf den «schwachen« Taktteil. An diesen Stellen achte man jedoch darauf, diese verschobene Betonung nicht so weit zu treiben, daß für den Hörer eine falsche Vorstellung der Taktanfänge entsteht. Dadurch würde gerade der kapriziöse Synkopen-Effekt dieser Stellen verloren gehen. Man muß also zu Anfang jedes Taktes so viel »Schwere« geben, daß die durchlaufende rhythmische Empfindung des ersten (»schweren«) Taktschlages nie verloren geht.

NB.: Die Füllstimme — rechte Hand — streng dem Wert gemäß aushalten.

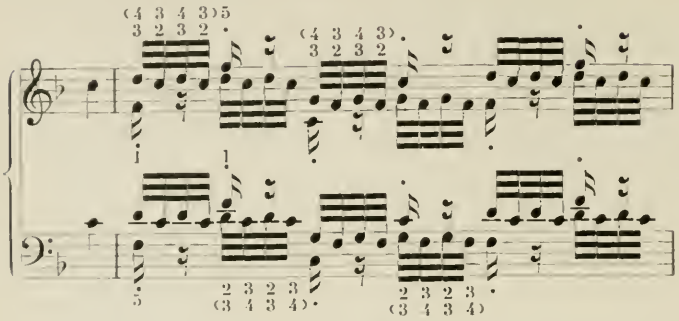
* * *

Takt 68: Die Achtelschläge sehr kurz und mit isolierter Tonstärke, Wirkungsvollere und leichtere Ausführung dieser Stelle, Triller mit der Rechten, Achtel mit der Linken:

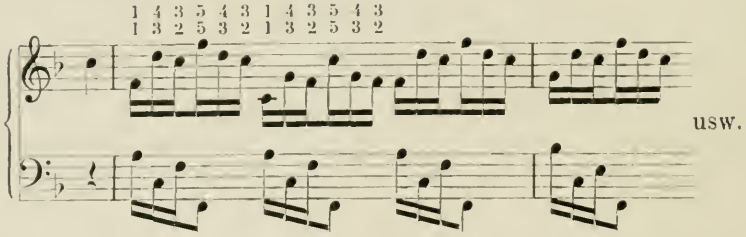


* * *

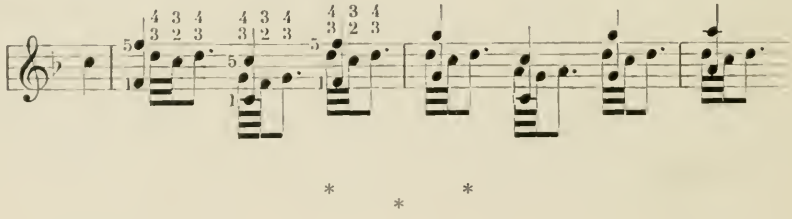
Variante 1: Als Triller-Übung, rechts mit 3, 2 (später mit 4, 3), links Triller mit 2, 3 (später mit 3, 4):



Variante 2: Als Vorübung und Geläufigkeitsübung, rechte Hand zuerst mit dem unteren, dann mit dem oberen Fingersatz:



Variante 3: Als Mordent-Übung, die äußeren Finger der rechten Hand: 1, 5, spielen die Melodietöne in Oktaven, durch die ganze Etüde. Für die Mordent-Ausführung zuerst unterer Fingersatz (3, 2, 3), später oberer (4, 3, 4):



* * *

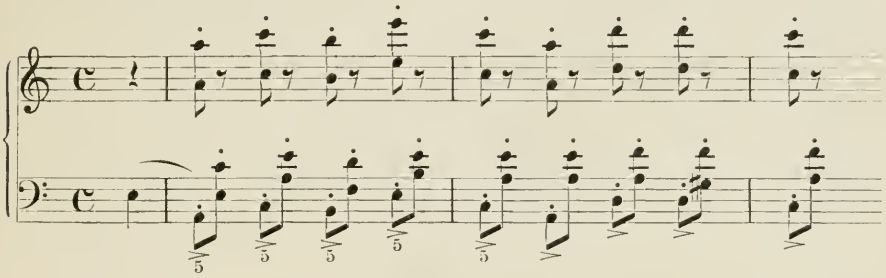
Op. 25, Nr. 4, A-moll.

Metronom bei Chopin ♩ = 160 (nicht ♩ = 120, wie Mikuli und Kullak irrtümlich angeben).

Was bei der vorigen Etüde bezüglich der für den Hörer bestehenden Verwechslungsgefahr von gutem und schlechtem Taktteil gesagt wurde, hat hier noch verstärkte Geltung. Die Synkopen, die das Stück ununterbrochen durchziehen, wirken nur dann als solche, wenn der gute

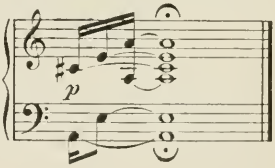
Taktteil (der »schwach besetzte« einstimmige) kräftig und volltönend sich Geltung und Gehör verschafft. In dieser Forderung liegt wohl auch der beste technische Nutzen dieser Etüde: die Treffsicherheit und bedeutende Kräftigung des fünften Fingers der linken Hand — respektive seines Handmuskels.

Um dem Ohre den wichtigen Gang der Bässe besser einzuprägen, empfiehlt es sich, die Etüde des öfteren in folgender Art zu üben:



Die Partie der rechten Hand bietet ein interessantes Problem für Betätigung der verschiedensten Anschlagskünste. Chopin wechselt fortwährend mit den Vorschriften für die Anschlagsart der Rechten. Z. B.: Von Takt 1 bis zum ersten Viertel des Taktes 9, kurz und gezupft. Auf dem zweiten Viertel des neunten Taktes beginnt die Rechte zweistimmig zu werden: eine legato- und Singstimme und die Zupf-Griffe, staccato begleitend. Oder Takt 19: wieder einstimmig, aber legato, Takt 20 non legato und schwer markiert, Takt 29 staccato, usw. Man muß alle kleinen Veränderungen der Notation aufspüren und befolgen. Takt 29/30 (Mollschluß), Takt 31/32 (Durschluß) müssen verschieden gefärbt werden.

Beobachte die verschiedenen arpeggio-Zeichen: Takt 63 eine Schlangenlinie: also langsam (»lento«!) vom untersten Ton der Linken zum obersten Ton der Rechten; hingegen Takt 65 stehen zwei Schlangenlinien, also beide Hände zugleich beginnen. Ich schlage folgende Ausführung vor: Takt 65:



Der Anhang zur Studie Nr. 29 von Godowsky gibt ein paar vortreffliche Übungen zur Förderung der Genauigkeit und Sicherheit beim Springen der linken Hand an.

* * *

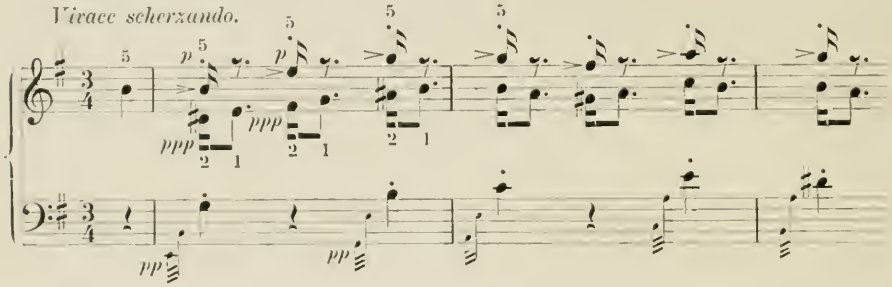
Op. 25, Nr. 5, E-moll.

Die Schwierigkeit dieser Komposition besteht darin, ihr mittelst feinstdifferenzierter Anschlagskünste jenes Kolorit von kapriziöser Schalkhaftigkeit zu geben, welches allein imstande ist, aus einer trockenen

Studie ein prickelndes Charakterstück zu machen. Also Anschlagsstudie par excellence.

Die Arpeggien der linken Hand sind sehr schwer; nicht tot-matte Noten, sondern saftige Klänge müssen es sein. Der Baßton (fünfter Finger der linken Hand) wird gewöhnlich vernachlässigt: daher der stumpfe, schlechte Klang. Also: den fünften Finger sanft und tief in die Tasten drücken.

Eine genauere Rechtschreibung würde die Absichten des Komponisten weitaus deutlicher versinnbildlichen:



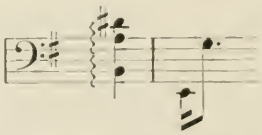
Die Oberstimme dominiert kurz und spitzig-kokett. Die Mittelstimme der rechten Hand äußerst zart, dabei korrekt. Die Ausführung der Linken in der im Notenbeispiel angedeuteten Weise: die höchste Note immer mit dem Oberstimmenton der Rechten zusammen. Der Fingersatz der Rechten bleibe stets derselbe; nur bei der Wiederkehr des Hauptsatzes vertauscht sich einige Male das 2, 1 der Mittelstimme in 1, 2. (Takt 116, drittes Viertel, Takt 117, Takt 120, drittes Viertel, und Takt 121.)

* * *

Die Etüde sollte zuerst mit Metronomstellung ♪ = 184, als mit sechs Schlägen im Takte, geübt werden.

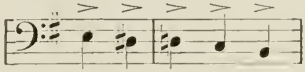
* * *

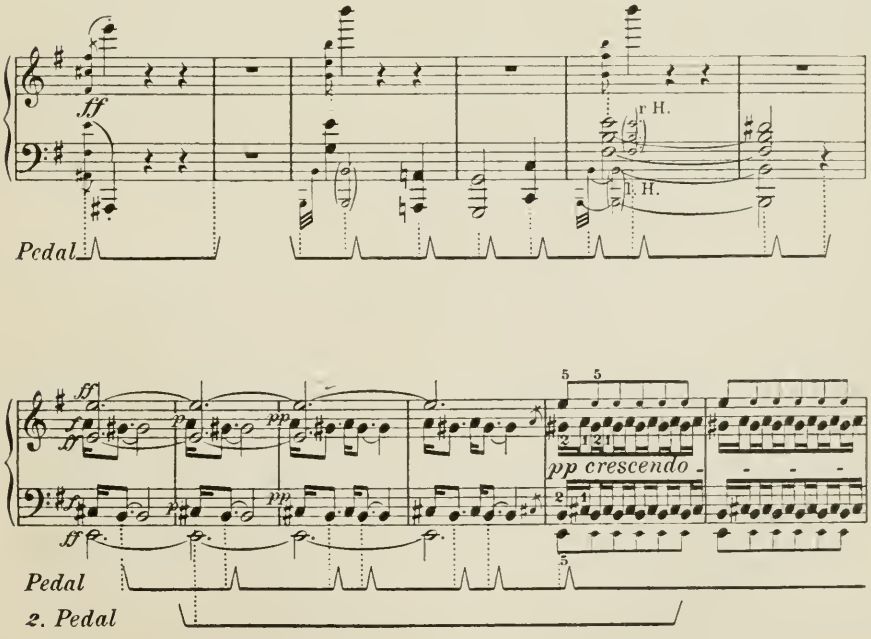
Takt 9 spiele ich, linke Hand:

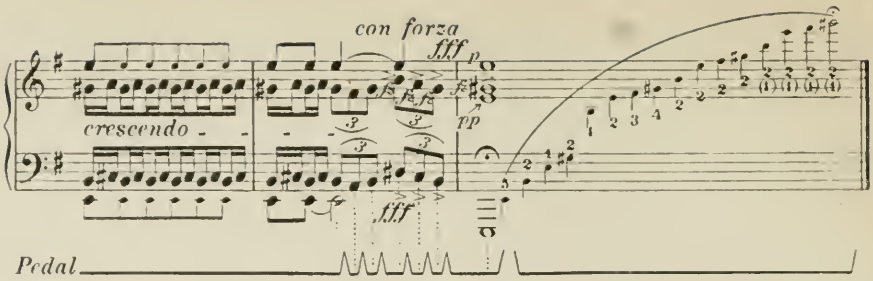


Vor dem ersten Viertel des Taktes 14 — und auch vor dem zweiten Viertel — lasse man sich nur Zeit. Gewöhnlich wird mit der Bemühung, die weiten arpeggio-Akkorde der linken Hand richtig zu treffen, eine entstellende Hast in diesen Takt gebracht. Takt 21: Hier verwandeln sich die Stim-

men der Rechten in eine einzige, fließende Linie. In diesen Takten (Takt 21—26) liegt das farbige Element mehr in der Linken: Die Halben mit Vorschlag kapriziös, die Viertel der Linken Takt 25—27 ganz kurz und spitz. In Takt 29 und den folgenden Takten sei die Oberstimme gehalten und sehr singend. Die Ausführung der kurzen Vorschläge entspricht ganz der Aufzeichnung der Mittelstimme zu Anfang der Etüde. Takt 35: Ich befolge die Version der Ausgabe Lemoine (siehe Anmerkung im Urtext). Takt 42—44: Betreffs der Sprünge vergleiche die Anmerkung zu op. 25, Nr. 1. Manche Spieler werden vielleicht die hohe Sprungnote rechts besser mit dem vierten Finger nehmen.

Takt 49: Das erste Achtel der rechten Hand (*gis*) sehr weich und unauffällig, da es sonst leicht den Gang der Melodie stört. Takt 98, Ausführung genau wie zu Anfang, nur daß jetzt rechts noch eine Füllstimme hinzutritt. Fingersatz stets derselbe. Takt 110—113 die oberste Stimme sehr singend, starke Schwellung. Takt 122/123, die herabsteigenden Noten des Basses:  sehr hervortretend. Für Takt 124—138 schlage ich folgende Ausführung vor:





Takt 124—138: Die kleingestochenen, eingeklammerten Noten verlangen flinkes »stummes« Ablösen. Die Pedale genau nach Vorschrift. Die drei gehaltenen *e* in der Vorschrift des Urtextes sind ein »papierner« Begriff. Sie können nicht so lange klingen; auch wenn der schwellende Triller, der sie vollends tot macht, nicht gegen sie aufträte, wären die liegenden Stimmen schon im dritten Takte verhallt. In den Takten 130 bis 133 muß man die bewegten Stimmen nach Vorschrift gedämpft und mit zweitem Pedal spielen. In den Takten 134—138 müssen die *e* in der angegebenen Weise immer wieder angeschlagen werden, jedoch stets so, daß das Ohr des Hörers bloß ihren Klang weiterhallen zu vermeinen glaubt; es darf kein hämmerndes Repetieren dieser Töne auffallen. Der mächtig anschwellende Triller mit seinem überschwenglichen Schluß (die letzten fünf Achtel des Taktes 137) muß ganz und gar die Aufmerksamkeit des Hörers fesseln. Takt 138 das *gis* der Rechten besonders stark. Ebenso den Baß. Der folgende Lauf steigt bei gehobenem Pedal frei (außer Takt) in die Höhe. Die vier letzten Töne nehme ich mit gestütztem Zweiten: Der »Polster« des Zweiten preßt sich gegen die Spitzen des Daumens, und beide Finger schlagen so vereint die Tasten an; Handgelenk dabei immer nachgiebig, nachdrückend.

* * *

Op. 25, Nr. 6, Gis-moll.

Über die Fingersetzung bei Terzenläufen, insbesondere bei chromatischen, herrscht die denkbar größte Meinungsverschiedenheit nicht nur unter den Pädagogen, sondern auch unter den Praktikern, den Virtuosen. Ich glaube, fast jeder Pianist hat seinen »eigenen« Fingersatz. Das beweist nur wieder einmal, daß auch in der Kunst der Reproduktion alles individuell zu fassen ist: jede Hand ist anders, und so verändern sich die Möglichkeiten überall. Schon verwunderlicher ist es, daß auch in prinzipiellen Fragen keine Einigung erzielt wird. Chopins Fingersetzung in den Etüden ist durchaus originell, neuartig: eine pianistische Offenbarung für seine Zeit. Der Chopinsche Fingersatz für chromatische

(kleine) Terzen, wie er in der vorliegenden Terzen-Etüde vorgeschrieben ist, wurde und wird fast immer verworfen. Bülow (der Tausig und Dreyschocks Namen beschwört) erklärt, der Chopinsche Fingersatz »erschwere die Erzielung des legatissimo bis zur Unmöglichkeit«. Der Punkt des »Anstoßes« ist die Stelle, wo zweimal nacheinander der Daumen in der Unterstimme verwendet wird: *e — f*, *h — c*. Meine Privat-Ansicht ist:

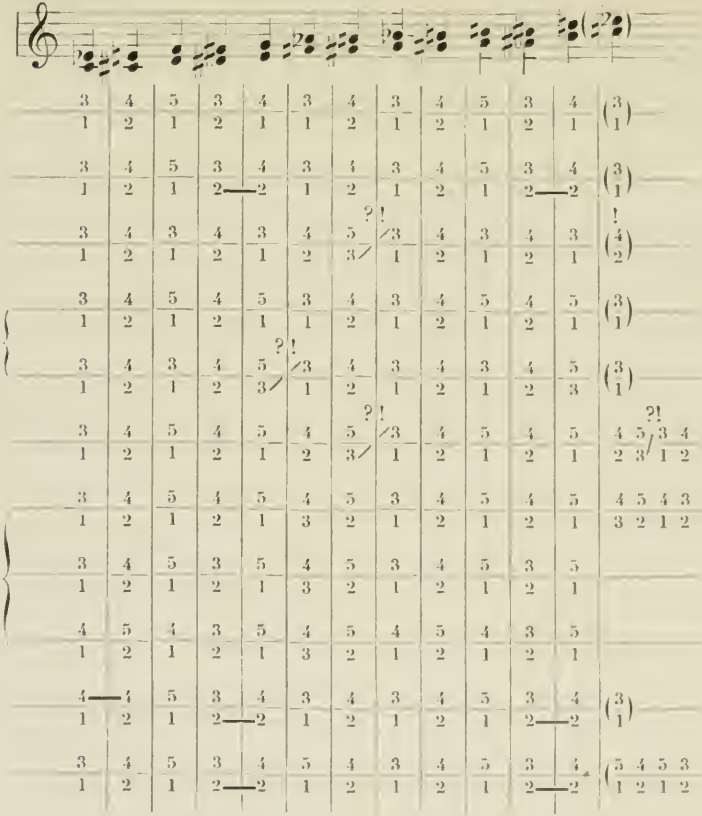
1) Die Hauptsache bei allen Doppelgriffen im allgemeinen, bei melodischen, zierlichen Terzenläufen (wie in Chopins Etüde) im besonderen, ist, daß die Oberstimme saftig, voll- und helltönend sei, während die Unterstimme quasi den matteren Klang des »Akkompagnements« hat. (Beim Hinabsteigen eines Laufes kann es manchmal auch umgekehrt sein: Unterstimme klingend, Oberstimme matt.) Also: leichte Daumentechnik, leichteste, subtilste Beweglichkeit des Daumens (aus seinem Hauptgelenk, ohne Schütteln der Hand) vorausgesetzt, wird diese kritische Stelle der »zwei Daumen hintereinander« schon sehr ins klangliche Dunkel gerückt.

2) Meines Erachtens gibt es in so schnellen, brillanten, klavieristischen Bravourkompositionen kein »legatissimo«. Derartige Zierstücke, die das Klavier in seinem ganzen Strahlenglanze zeigen, haben immer leggierissimo-(non legato)-Charakter. Leggiero ist ja der Charakter des Klaviers. Legato: eine Bemühung, ein Versuch, ins Streich-Instrumentale, Vokale überzutreten.

3) Chopin war eine pianistische Voll-Natur, die »Klavier-Seele«, Beherrscher des Klaviers nach allen Richtungen. Eine so einzigartige Erscheinung, die das Klavier mit einer solch verschwenderischen Fülle herrlichster Gaben überschüttet hat, soll ganz und gar aus sich heraus erkannt, verstanden und interpretiert werden. Seine Fingersätze, dort, wo er sie selbst hinschreibt und wünscht, sind ein Teil seiner Persönlichkeit, für ihn charakteristisch, sie gehören »mit dazu«. Das Klavier Chopins und unser heutiges Instrument sind wohl sehr voneinander verschieden; es werden sich Stellen finden, wo Änderungen nicht zu umgehen sind. Hier sehe ich aber zu Fingersatz-Änderungen keine Veranlassung.

Es ist interessant, zu sehen, wie sich einige »eigene« Hände ihren Weg gesucht haben.

Für die rechte Hand, und nur aufwärts:



* * *

Bülow wollte das »Loch« beseitigen, das durch zweimaligen Gebrauch des Daumens in der Unterstimme bei Chopin entsteht. Der Fingersatz, den er nun vorschlägt, enthält aber die Folge $\frac{5}{3}\ \frac{3}{1}$, und da entsteht erst recht ein »Loch«: Wartet (in der Oberstimme) der fünfte Finger, bis der dritte ihn ablöst, so entsteht das »Loch« in der Unterstimme. Umgekehrt: schlägt der Daumen mit dem Aufheben des dritten Fingers (in der Unterstimme) an, so hat — der dritte Finger gar nicht Zeit, um an seinen neuen Platz in der Oberstimme zu kommen. (Aus demselben Grunde ist der eine Klindworthsche und der Riemannsche Fingersatz unbrauchbar.)

Die sehr originellen Fingersätze von Godowsky sind wohl durchdacht. Die neuartige Folge $\frac{4}{3}\ \frac{5}{2}$, die ein sehr starkes Einwärts-Krümmen des letzten Gliedes des dritten Fingers verlangt, wird Vielen sehr schwer fallen. Es entsteht eine Unsicherheit, da der dritte Finger bei solcher Krümmung ganz auf dem Nagel steht, wo er wenig Halt hat.

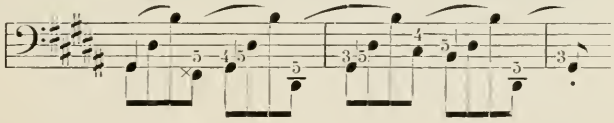
* * *

Es sei auf das überaus nützliche Werk »Ecole des Doubles-Notes« von Moriz Moszkowski (Verlag Enoch & Cie., Paris) aufmerksam gemacht. Desgleichen empfehle ich Studie Nr. 35 von Godowsky, besonders den Anhang mit den originellen Terzenstudien.

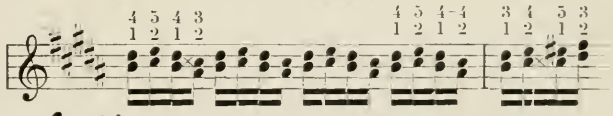
* * *

Wohl haben Autograph und Original-Ausgaben samt Urtext-Ausgabe den Terzentriller Takt 7/8 mit *ais*. Trotzdem nehme ich, wie auch Mikuli — Schüler Chopins! — in seiner Ausgabe wünscht (ebenso Scholtz und Kullak), in diesen beiden Takten *a*. (Kongruenz mit dem ersten Triller, Takt 1—4.)

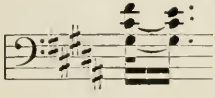
Takt 3/4, linke Hand, Fingersatz immer in dieser Art:



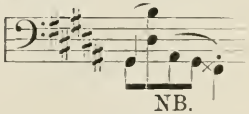
Takt 4, Fingersatz:



Takt 10, achtes Achtel:



Takt 12 spiele ich links:

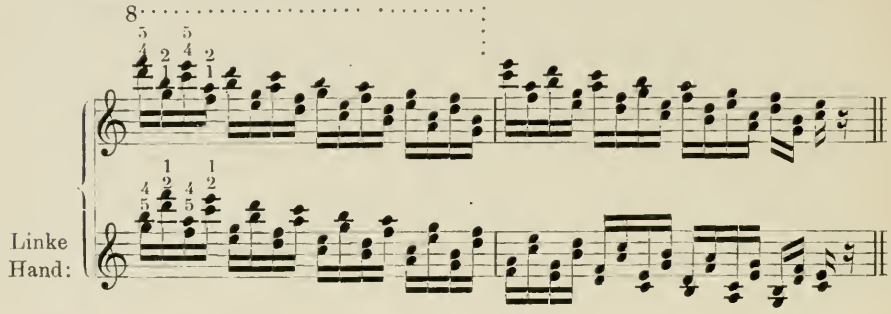


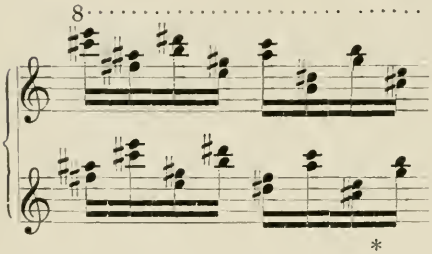
Takt 26—33: »Mittelteil« mit anderem Kolorit: leggierissimo mit hochgeworfenen Fingern, »gespritzt«. Ober- und Unterstimme der rechten

Hand hier ausnahmsweise mit gleichem Anschlag. Takt 33 beginnt das Wesenlose schon zu verschwinden: es erscheint wieder die klingende Oberstimme, in der ersten Hälfte des Taktes noch wenig, in der zweiten schon sehr hervortretend und quasi espressivo; ein wenig zurückhaltend.

* * *

Übung zu Takt 26— 29:



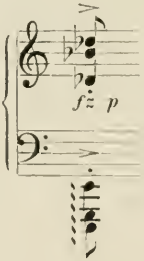


usw., durch alle zwölf Tonarten und immer mit demselben Fingersatz. Leggierissimo und legato, *ff* und *pp* zu üben.

* * *

Takt 26—29, Fingersatz rechts immer: $\frac{5}{4}$ $\frac{2}{1}$.

Takt 30, erstes Achtel spiele ich:



linke Hand scharf arpeggieren, den Akkord der Rechten mit dem letzten Ton der Linken zusammen: *fz*, dann plötzlich piano.

Takt 43, 45, linke Hand:

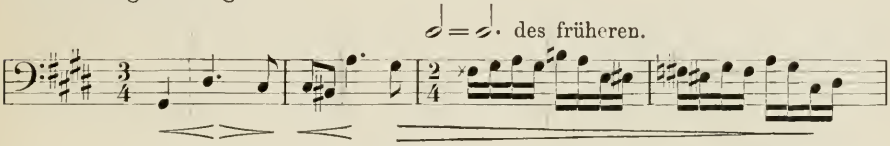
Diese wohlklingende Variante in W. de Pachmanns Ausgabe ist zu empfehlen.

* * *

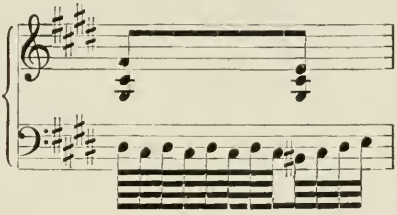
Op. 25, Nr. 7, Cis-moll.

Diese wundervolle Komposition ist nicht lyrischen, sondern dramatischen Gehaltes. Kein Lied, sondern eine Arie.

Takt 1: Ich schließe mich der Ansicht Bülows an, dessen »rhythmische Regulierung« ist:

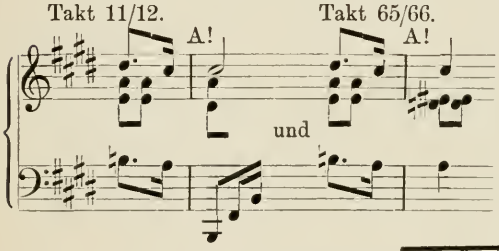


Jeder Zweivierteltakt hat die Dauer eines früheren Dreivierteltaktes: also die Sechzehntel langsamer nehmen, als sie der Dreivierteltakt erfordern würde.



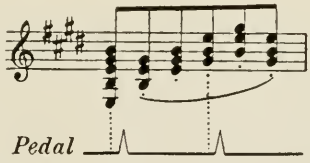
Takt 8, Ausführung des Trillers:

Fixiere den Angelpunkt A!:

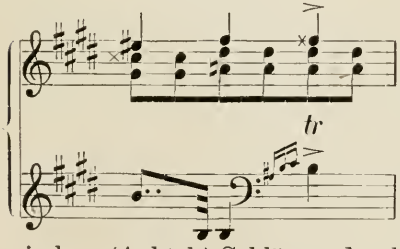


Takt 14 — 16: Das *a* der Oberstimme kann nicht so lange seinen Klang behaupten. Ich schlage vor, dieses *a* auf dem dritten Viertel des Taktes 15 noch einmal (weich) anzuschlagen.

Takt 21 pedalisiere:

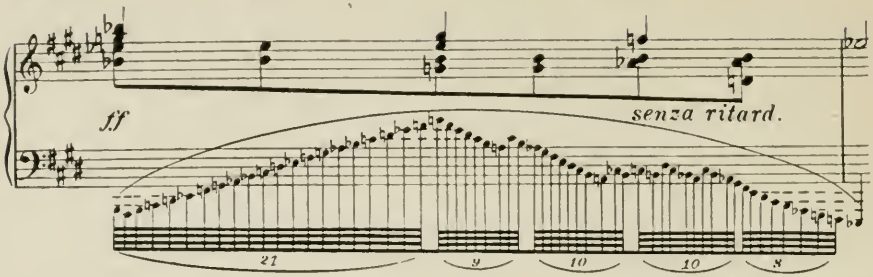


Takt 26: Die rechte Hand nach Mikuli, nicht wie der Urtext schreibt, in der linken Hand spiele ich einen Vorschlag aus drei Noten und bringe ihn vor dem dritten Viertelschlag. Den Triller selbst ohne Nachschlag:



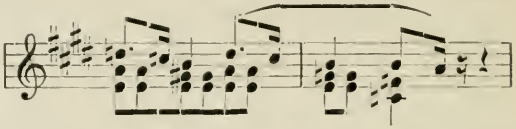
Takt 27: Die sechs letzten Zwei- und dreißigstel dieses Taktes spiele ich (nachdem bereits ein beträchtliches ritardando vorausgegangen ist) ganz wuchtig, *ff*, hämmernd und immer langsamer. Der Takt 28 muß hierauf quasi a tempo einsetzen und in gleichmäßigen rhythmischen (Achtel-) Schlägen durchgeführt werden. Ein Schwanken, Ritardieren, würde das Festlich-Pompöse dieses Taktes beeinträchtigen. Die Es-dur-Skala der Linken zu Anfang des Taktes 28 so schnell wie möglich. Dieses Maximum bestimmt dann das gleichmäßige Tempo des

ganzen Taktes (der gleichmäßigen Achtelschläge); auch zum Schluß des Taktes kein ritardando.



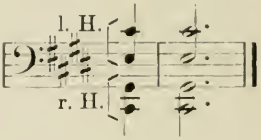
Takt 36: Das *a* der Oberstimme muß hallen (mit Pedal bis zur corona, Takt 37).

Takt 39/40 spiele ich (wie auch Mikuli notiert):



Takt 63/64 den Lauf der Linken mit stärkstem crescendo, die letzte Note *e* (Takt 64) mit dem Daumen der Rechten. (Die Linke übernimmt es gleich darauf »stumm« ablösend.)

Takt 66 Triller-Ausführung links analog Takt 26. (Siehe Anmerkung zu diesem Takt.) Takt 78/79, den vierstimmigen Akkord zweimal anschlagen, ich spiele in dieser Verteilung:



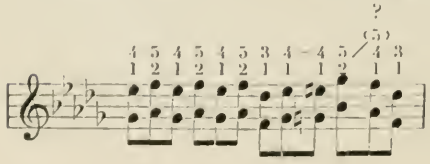
* * *

Op. 25, Nr. 8, Des-dur.

Metronom ♩ = 76 (Chopin ♩ = 69).

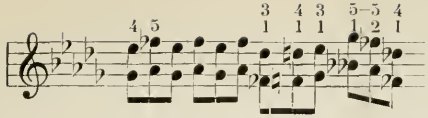
Wie in der Terzen-Etüde, so plädiere ich auch hier für möglichste Anschließung an die Chopinschen Fingersätze. Von einem vollkommenen legato kann ja hier noch weniger die Rede sein, als in op. 25, Nr. 6, da ununterbrochene Bindung aller Töne in beiden Stimmen jeder Hand von normalen Händen nicht auszuführen ist. An Stelle der Vorschrift: »molto legato« ist auch hier »leggierissimo« zu setzen. Die Oberstimme der Rechten, die Unterstimme der Linken (die Stimmen mit fließendem Fingersatz) mögen besonders klangvoll ausgeführt werden.

Takt 1 nehme ich den mehrfach angegebenen Fingersatz:



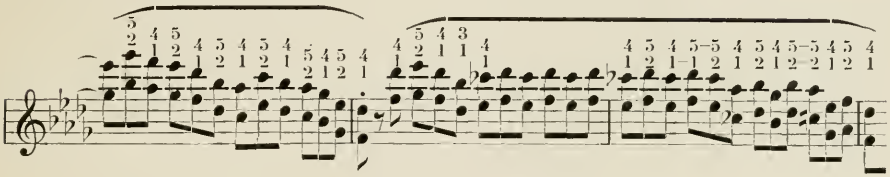
und dementsprechend in den Takten 2, 5, 6, 13, 14, 21, 22.

Takt 15:



Takt 27: Das erste Achtel der Rechten: *es—ges* nicht anschlagen (Bindung an das letzte Achtel des Taktes 26).

Takt 27—29:

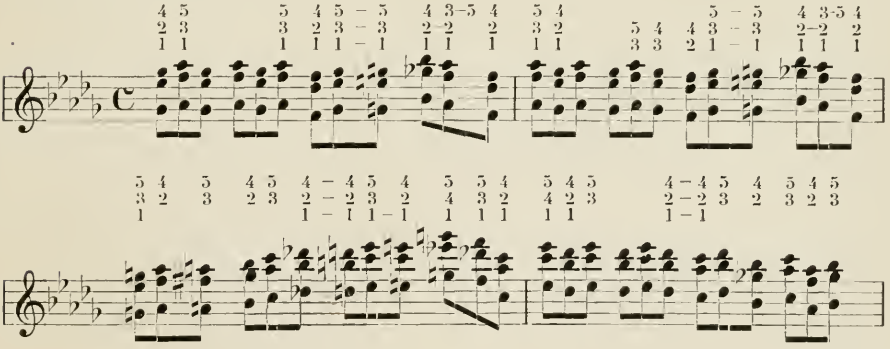


Takt 32—34: Statt des angegebenen Fingersatzes können kleine Hände auch den ebenfalls von Chopin herrührenden »Rutschfingersatz« (siehe Tabelle) benützen.

* * *

Variante 1: Die rechte Hand durchweg in Terzen zu spielen, indem man die Unterstimme eine Oktave höher legt.

Variante 2: Die ganze Etüde in folgender Weise. Dabei die rechte Hand möglichst gebunden. Daumen äußerst leicht und gleitend. Linke Hand spielt unverändert:



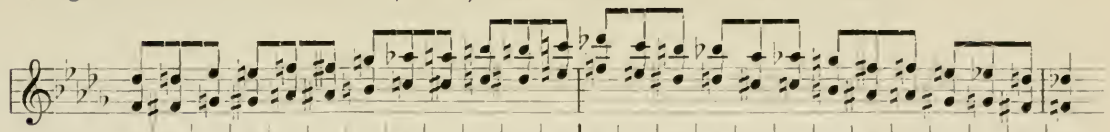
usw.

Variante 3: Je zwei Töne der Oberstimme viermal wiederholen, Unterstimme unverändert, Fingersätze wie in der Original-Etüde.

Weitere Varianten, Vorübungen, Fingersätze siehe bei Joseffy und Godowsky (Studie 38).

* * *

Tabelle verschiedener Fingersätze für chromatische (kleine) Sexten-Skalen der rechten Hand:



Chopin

Chopin: »Rutschfingersatz« für kleine Hände

Modifikation Bülows für kleinere Hände

Klindworth, Moszkowski

Klindworth

Moszkowski

Joseffy empfiehlt diesen:

und gibt unter mehreren anderen noch diesen an: »Nur für pianissimo«:

Pachmann benutzt den Chopin-Fingersatz

Godowsky

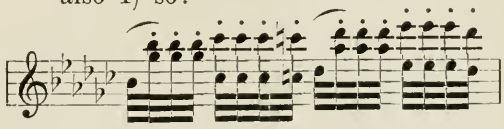
Busoni

* * *

Vor- und Parallelübungen:

Ich bezeichne die vier Sechzehntel jedes Viertels dieser Etüde mit a, b, c, d. Folgende Varianten sollen geübt werden. Die legati, Schleifungen (⁀.), und staccati (aus dem Handgelenk) immer genau so, wie es Bogen und Punkte angeben:

also 1) so:



1) a b b b (vier 32tel) c c c d (vier 32tel)

2) a b b b c c d d

3) a b b b c d d d

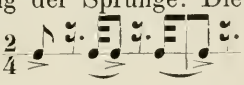
4) a b b c c d

5) a b b c d d

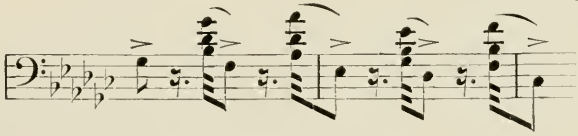
Variante: Die linke Hand spiele den Originalpart der Rechten.
Die linke Hand spiele die vorher angegebenen fünf Kombinationen.

* * *

Wichtige Übung für die linke Hand zur Sicherung der Sprünge: Die Linke durch die ganze Etüde in diesem Rhythmus: $\frac{2}{4}$

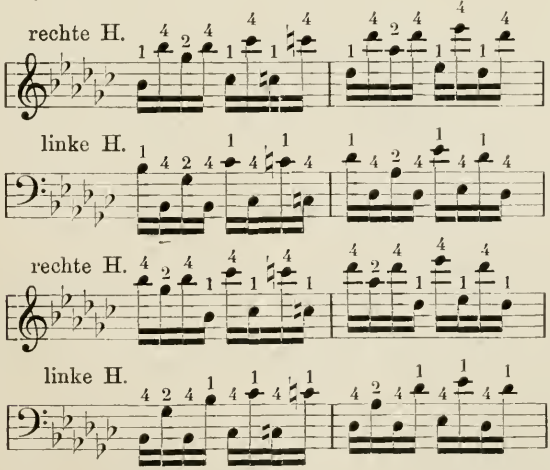


also so üben:



usw.

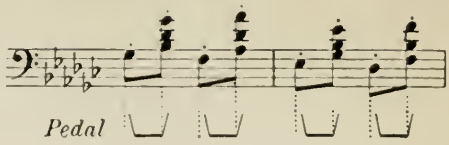
Ferner, die ganze Etüde in dieser Art:



Immer den gleichen Fingersatz. Den vierten Finger stets gekrümmt und fest aufsetzen.

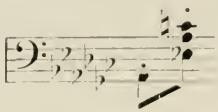
* * *

Pedal während der ganzen Etüde: Zweimal in jedem Takt, nach dem ersten und fünften Sechzehntel niederdrücken, mit dem dritten und siebenten Sechzehntel aufheben. Also:

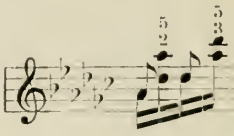


* * *

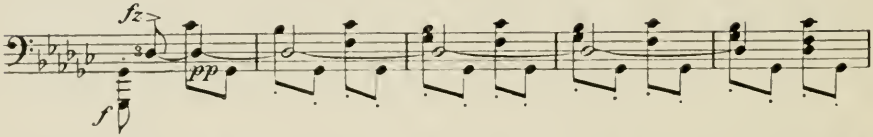
Takt 12 spiele ich — erstes Viertel, linke Hand — so:



Takt 20, rechte Hand, zweites Viertel, Fingersatz:



Takt 37—41 spiele ich — linke Hand — so:



Die letzten vier Takte streng im Takt, *ppp* und ohne jede Sentimentalität.

* * *

Op. 25, Nr. 10, H-moll.

Metronom Chopins ♩ = 144, d. i. 𝅗𝅥 = 72, Mittelteil »lento« ♩ = 126, d. i. 𝅗𝅥. = 42.

Als Vorübung muß bedeutendes Oktavenstudium vorausgegangen sein. Die wichtigsten Anschauungen und Erkenntnisse verdanke ich den Aufklärungen, die Busoni auf Seite 64/65 seiner einzigartigen (leider viel zu wenig bekannten) Ausgabe des »Wohltemperierten Klavieres« gibt.

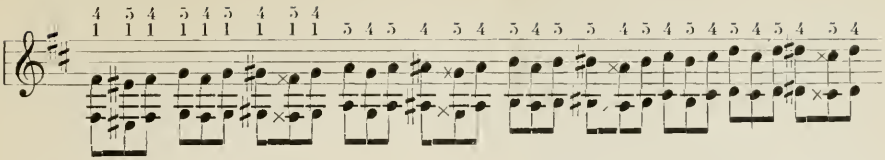
Oktavenstudien, weiters: Die 15 zweistimmigen Inventionen Bachs: beide Hände in Oktaven, sowohl staccato (Handgelenk) als auch »legato« (Fingersatz in den äußeren Stimmen). Besonders die achte Invention durch alle zwölf Tonarten. Ebenso die Oktaven-Etüde aus dem Gradus ad Parnassum des Clementi (F-dur), durch alle 12 Tonarten.

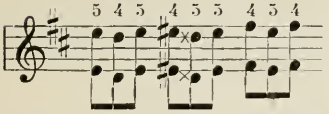
Die Etüden-Sammlung (20 Oktaven-Etüden verschiedener Meister) in Mertkes »Oktaventechnik« (Edition Steingräber).

Ferner die Seite 100 erwähnte Oktaven-Etüde von Th. Szántó und endlich die Variante in Oktaven (rechts, links) von Chopins op. 10, Nr. 2. (Siehe Seite 77.)

* * *

Vorübung:

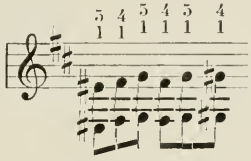




und zurück.

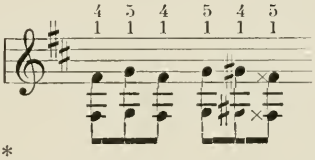
Fingersatz: Immer abwechselnd 4, 5, 4, 5 in der äußeren Stimme, jedoch 5, 5 auf den Halbtönen *c—f*, *h—c* (beziehungsweise hier *disis—eis* und *h—his*). Dieselbe Übung, derselbe Fingersatz zwei Oktaven tiefer von der linken Hand ausgeführt.

Dieselbe Übung, derselbe Fingersatz; die Triolen jedoch von der zweiten Note der ersten Gruppe (*eis*) aus bildend, also:



usw.

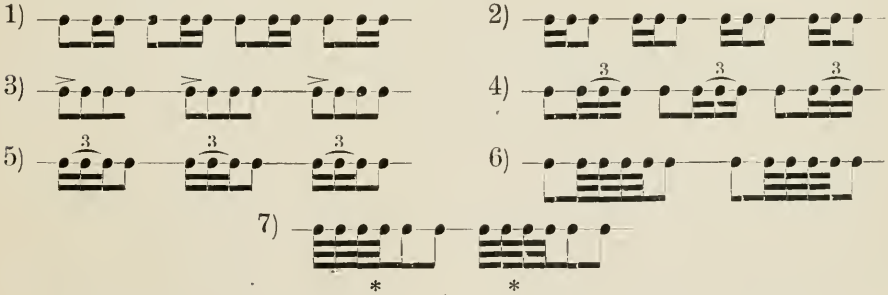
Ebenso vom dritten Tone der ersten Gruppe ausgehend, also:



usw.

* * *

Variante: In dem Hauptteil der Etüde (Takt 1—28) und der Reprise (Takt 104—119) forme man die zwölf Achtel jedes Taktes nach den folgenden Rhythmen und spiele demgemäß:



* * *

Die Vorübung zu dieser Etüde (Seite 121), die auf chromatischer Basis gebaut ist, spiele man auch auf diatonische Basis gestellt; übe in Dur und Moll, in verschiedenen Tonarten, benutze dann auch wieder die sieben vorstehend angegebenen Rhythmen.

* * *

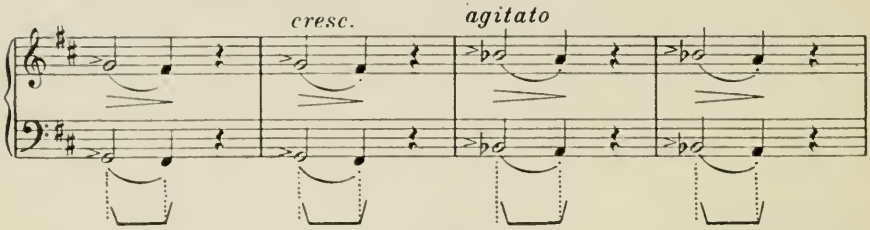
Der Fingersatz im Hauptteil der Etüde entspricht in der Regel dem in der Vorübung (Seite 121) angegebenen. Der Daumen gleite an den

Tasten entlang, von Ober- zu Untertaste »rutscht« er. An manchen Stellen wird das »Rutschen« auch in der Außenstimme — vom fünften Finger — angewendet werden können.

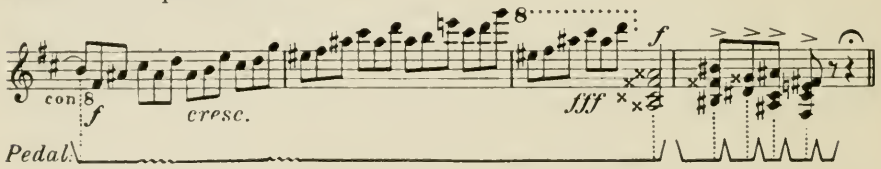
Pedal: Je tiefer im Baß die Stimmen sich bewegen, desto kürzer und spärlicher die Pedaltritte. Je mehr sich die Hände der Region des ewigen Pedals (die 21 obersten Töne im Diskant, die keine Dämpfer haben) nähern, desto freigebiger kann das Pedal zur Erzielung eines pseudo-legato herangezogen werden. Dies ist eine allgemein gültige Regel.

* * *

Takt 7—10: Die Zeichen mögen immer drängender und drohender ausgeführt werden, kräftig unterstützt durch die wohl akzentuierten Mittelstimmen und folgende Pedalisierung:

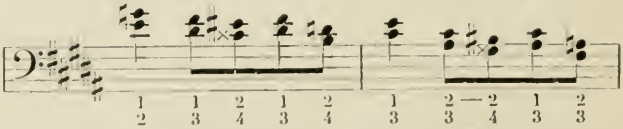


Zu dem Akkorde in Takt 27 in größtmöglicher Schnelligkeit hinfahren. Takt 25—28 pedalisiere:



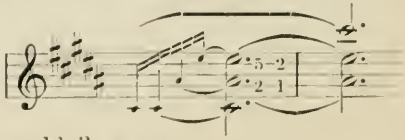
Takt 32, sechstes Achtel und Takt 40, sechstes Achtel: Das untere *h* der Rechten übernehme die linke Hand. Takt 38, erstes Viertel links, spiele ich *cis* (statt *c*), wie auch Mikuli angibt. Takt 46 schlage ich das liegende *cis* des Basses auf 1 nochmals — piano — an.

Takt 60, 62, 80, 82: Die eingeklammerten Noten bleiben weg. Takt 47/48 (67/68, 87/88) Fingersatz links:



Vom dritten Viertel des Taktes 58 (bzw. 78) an die Mittelstimme singend hervorheben.

Takt 98/99, rechts, spiele ich so:



Takt 107: Die eingeklammerten Noten bleiben weg.

* * *

Op. 25, Nr. 11, A-moll.

Hier seien die trefflichen Worte zitiert, die Bülow dieser Etüde beigibt:

»Als ein besonderer Vorzug dieser längsten und in jeder Beziehung großartigsten der Chopinschen Studien ist hervorzuheben, daß sie bei Kundgebung der erdenklichsten Klangfülle des Instrumentes sich so ganz und gar nicht orchestral gebahren will, sondern nur Klaviermusik im eigentlichsten Wortsinne bietet, wie man Chopin überhaupt das große Verdienst vindizieren muß, in seinen Werken die Grenzen von Klavier- und Orchestermusik festgestellt zu haben, welche durch andere Romantiker, namentlich Robert Schumann, zum verderblichsten Nachteile beider Gebiete verwischt worden sind.«

(H. v. Bülow, Ausgabe v. Chopins Etüden, Verlag Jos. Aibl in München.)

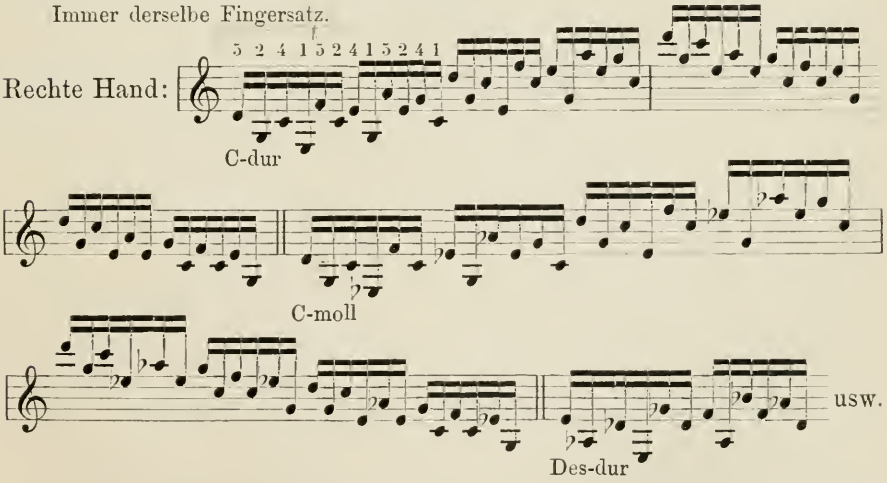
* * *

Die »musikalische« Gliederung der Etüde besteht aus vier Sextolen, jede Sextole zerfällt in 3 × 2 (nicht 2 × 3!) Noten, und demgemäß ist zu betonen. Die technische Gliederung weißt durch die ganze Etüde hindurch lauter Vierer-Gruppen (also jeder Takt 6 × 4 Noten) auf, und demgemäß richten sich die Finger. Der einheitlichste Fingersatz ist der, welcher zu jeder Vierer-Gruppe (diese kehrt fortwährend kongruent wieder), immer dieselbe Fingergruppe in immer gleicher Aufeinanderfolge nimmt. Also benutze in der Regel die Folge 5, 2, 4, 1. Ausnahmen werden bemerkt.

* * *

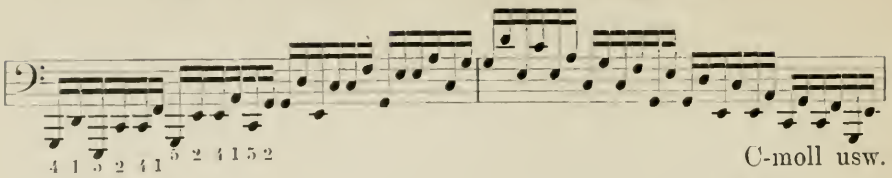
Vorübung:

Durch alle Dur- und Moll-Tonarten:



Dieselbe Übung zwei Oktaven tiefer mit der linken Hand — durch alle Dur- und Moll-Tonarten (Fingersatz immer: 1, 4, 2, 5).

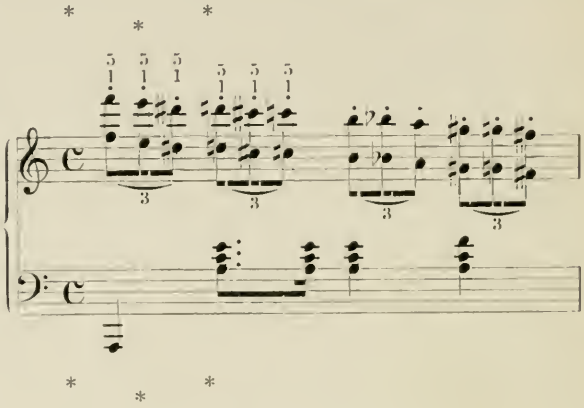
Ferner: Linke Hand durch alle Dur- und Moll-Tonarten:



C-moll usw.

Dieselbe Übung, zwei Oktaven höher, mit der rechten Hand (Fingersatz immer 2, 5, 1, 4).

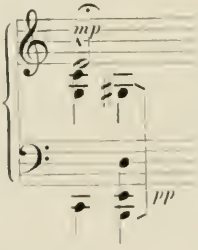
Variante: Rechts nur die erste, dritte, fünfte Note, diese in Oktaven, dazu die Linke unverändert. Tempo entsprechend schneller: Staccato-(Handgelenk)-Oktaven:



Metronom: ♩ = 126 (Chopin 𝅗𝅥 = 69, d. i. ♩ = 138).

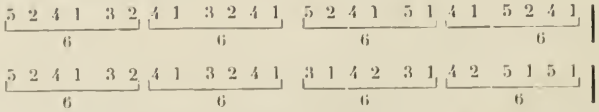
Die Oberstimme der linken Hand — das »Leitmotiv« der Etüde — immer mit dem Daumen, der steif und steil gehalten werden muß; diese Stimme muß kräftig hervortreten.

Takt 4, viertes Viertel, spiele ich:



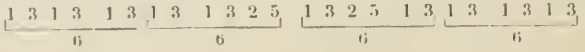
Takt 5: Überall, wo Chopin den dritten Finger (rechts) vorschreibt, spiele ich vierten Finger, sonst folge ich ganz dem vorgezeichneten Fingersatz. Also Fingersatz-Leitmotiv dieser Etüde ist die Gruppe 5, 2, 4, 1 der rechten Hand.

Fingersatz Takt 15, 16:



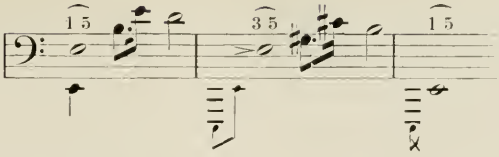
Takt 21, drittes Viertel: fünfter Finger auf *a*. Takt 23 u. f. wie Takt 5.

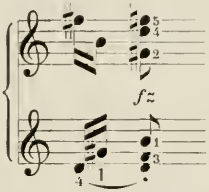
Takt 41, linke Hand:



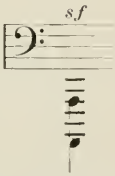
usw.

Takt 57, dritte und vierte Sextole: Ich spiele dreimal *fis* (statt *f*), wie Mikuli angibt.

Takt 57/59 links  die ganzen Noten (*c*) immer streng halten.

Takt 64, Fingersatz:  der Akkord scharf gerissen.

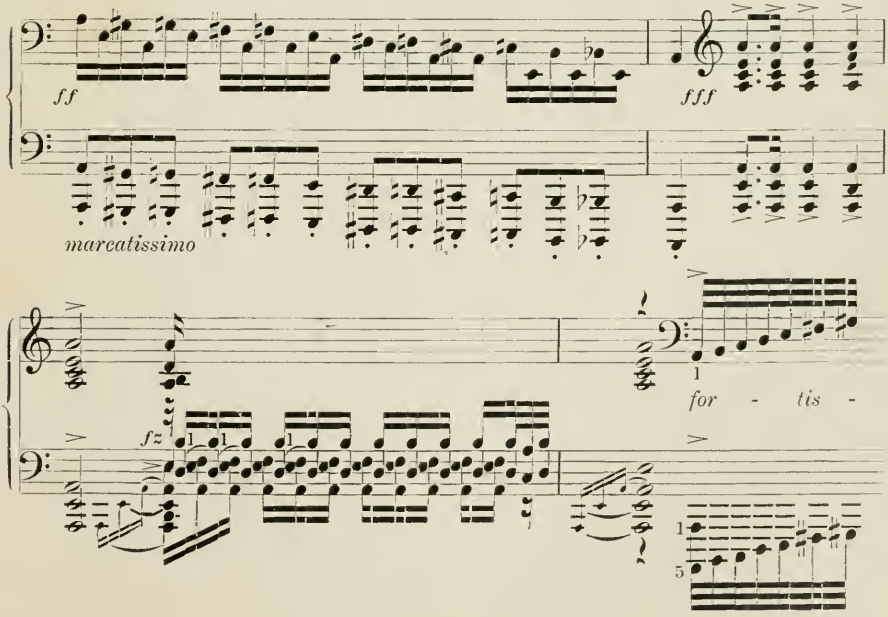
Takt 66—68: Die erste Note jeder Sextole scharf rhythmisch akzentuieren, sowohl rechts wie links.

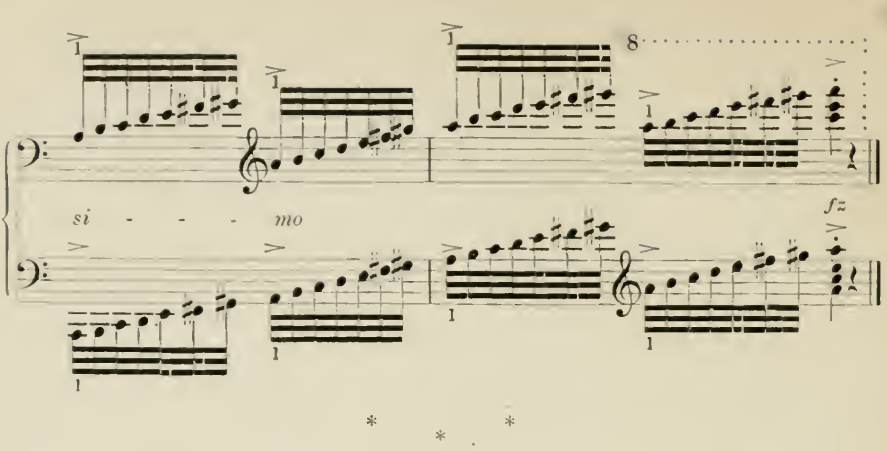
Takt 69 — ebenso Takt 71 und 77: Baß, erstes Viertel, mit Verdoppelung: 

Takt 79 das tiefe *g* des Basses sehr klangvoll. Takt 85/86 siehe Anmerkung zu Takt 66—68.

Takt 89/90: Das »Leitmotiv« in den Bässen kräftig hervortretend.

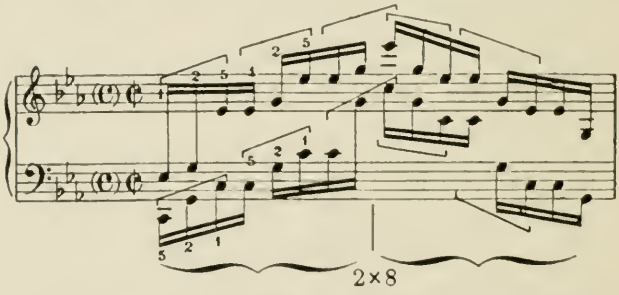
Die Takte 95 u. f. spiele ich dergestalt. Bis zum Schluß streng im Takt:





Op. 25, Nr. 12, C-moll.

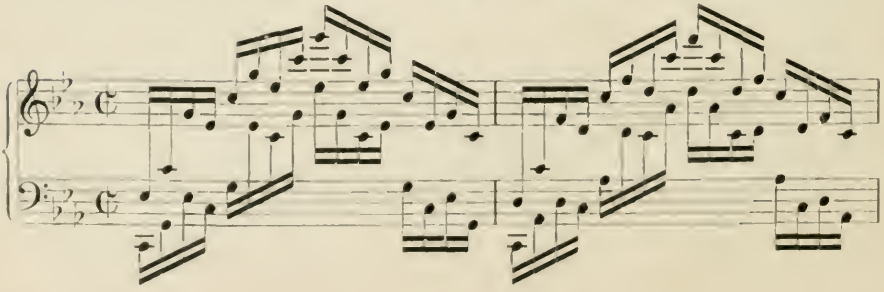
Wie in der vorhergegangenen Etüde, so besteht auch in dieser Studie jene Gegensätzlichkeit von Takt-Rhythmus und technischer Gliederung. Der Takt hat vier Vierer-Gruppen (besser gesagt: zwei Achter-Gruppen, da die Etüde alla breve = $\frac{3}{2}$-Charakter hat), während die technische Form nach Dreier-Gruppen gegliedert ist — mit Fingergruppe 1, 2, 5, bzw. 1, 3, 5 rechts und 5, 2, 1, bzw. 5, 3, 1 links, also:



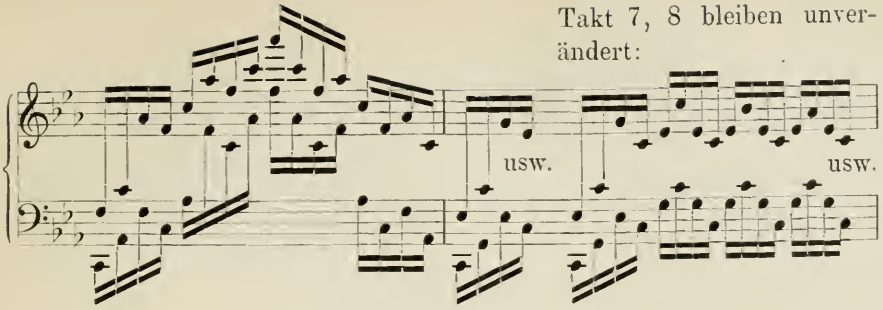
Variante 1: In der ganzen Etüde statt des fünften den vierten Finger nehmen. (Sowohl rechts wie links.)

Variante 2: Die Etüde in E-moll und in Es-moll üben.

Variante 3: Die ganze Etüde weitgriffig setzen und spielen:



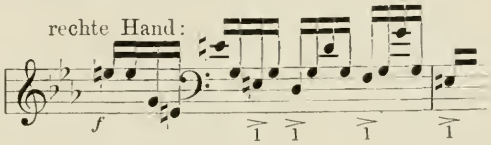
Takt 7, 8 bleiben unverändert:



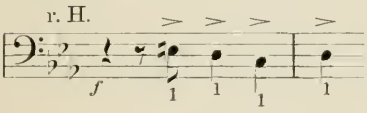
* * *

Die zweite Hälfte jedes Taktes: das Hinabsteigen der beiden Hände bedarf besonderer, andauernder Pflege. Der Daumen der Rechten — steif aufgesetzt bei nachgiebigem, nachdrückendem Handgelenk — ist der Träger des melodischen Kerns dieser Etüde.

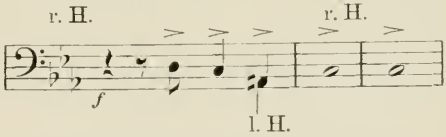
Takt 16 betone ich derart:



Takt 18 analog:

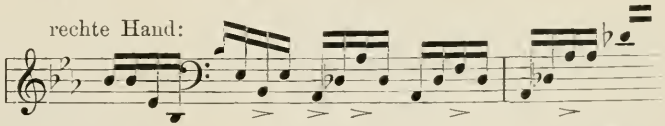


und Takt 20:

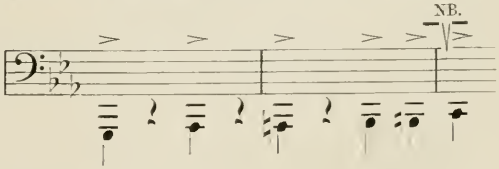


Takt 22 beginne ein quasi-Seitensatz, (»weiblicher« Gegenpart) *mf*, weich mit Verschiebung (zweites Pedal) bis Takt 30.

Takt 28/29 ist so zu akzentuieren:



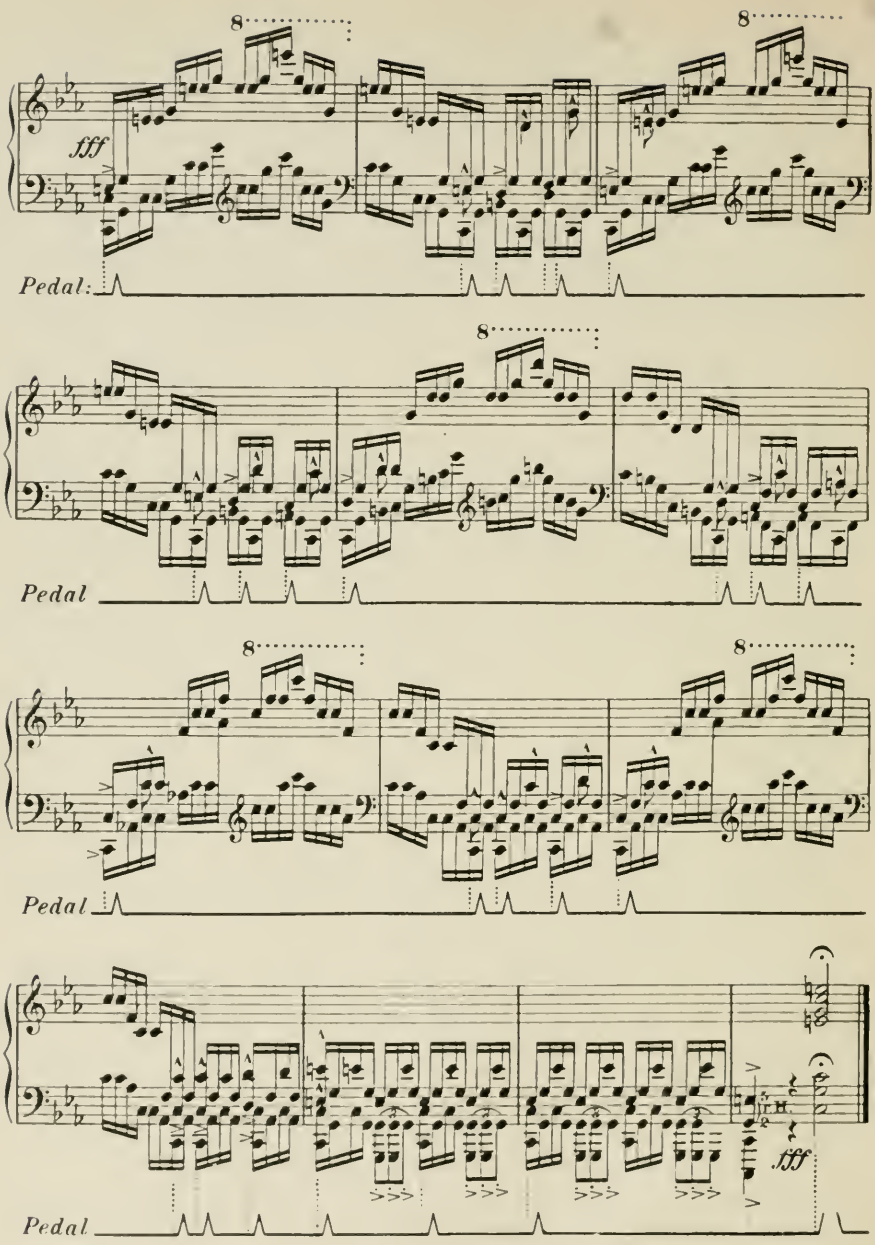
Takt 31 beginnt die große Steigerung, die ihren Gipfelpunkt erst mit Anfang des Taktes 47 erreicht. Takt 45/46 die Bässe stark hervortretend:



NB. Luftpause vor Beginn des Taktes 47.

Takt 55 beginnt nochmals eine gewaltige Steigerung, die im Takte 71 den strahlenden Gipfel des C-dur erreicht.

Takt 71—83 akzentuiere ich folgendermaßen (∧ = die kräftigen Akzente, > = die schwächeren Akzente) und spiele wie folgt:



Takt 83: Den Akkord auf dem dritten Viertel hell strahlend: mit fest gewölbten, gespannten Händen, quasi staccato anschlagen, dann sofort »stumm« wiederanschlagen, hierauf erst der Pedalwechsel.

* * *

Trois nouvelles études (ohne Opuszahl).

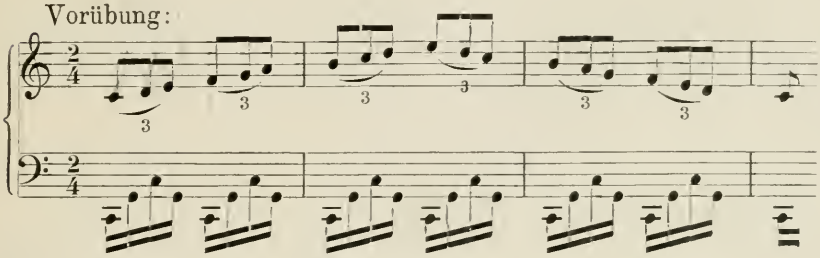
Nr. 1, F-moll.

Metronom $\frac{}{}$ = 108. Anstatt C stelle C = alla breve = $\frac{2}{2}$.

Mit »Einteilungen« (Plätze bestimmen, wo die Triole der Rechten in die Achtel der Linken trifft) kommt man nicht weit. Jede Hand allein üben, hierauf Zusammenspiel probieren; aber immer zwischendurch zum Separatspiel zurückgreifen.

* * *

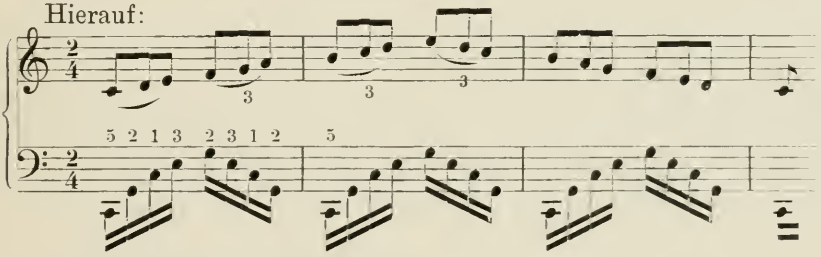
Vorübung:



usw.

durch mehrere Dur- und Molltonarten.

Hierauf:



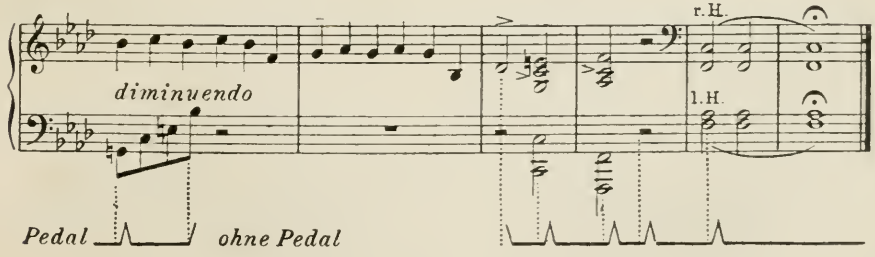
usw.

durch mehrere Dur- und Molltonarten.

* * *

Takt 57/58 spiele ich die großgestochene Lesart.

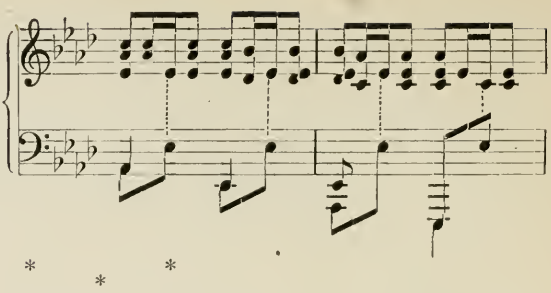
Takt 62 u. f. Pedalisierung und Hände-Verteilung, Akzente in der Mittelstimme:



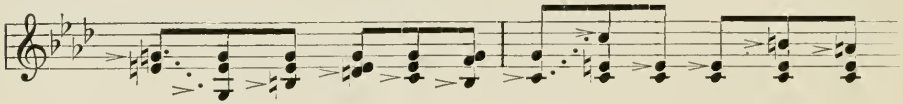
* * *

Nr. 2, As-dur.

Zuerst jede Hand allein sorgfältig und ausgiebig üben. Hierauf versuche man die Etüde einige Male in folgender Form, mit beiden Händen zusammen, zu spielen:

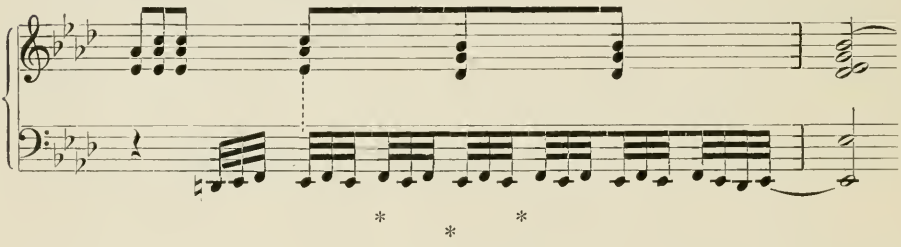


Die oberste Stimme der Akkorde der rechten Hand muß an Klang- und Sangkraft die anderen Stimmen ein wenig übertreffen. Nur in Takt 21 steigt die Führung vorübergehend in die untere Stimme:



Takt 57/59 nach der kleingestochenen (Pariser) Lesart.

Takt 58: Ausführung des Trillers:

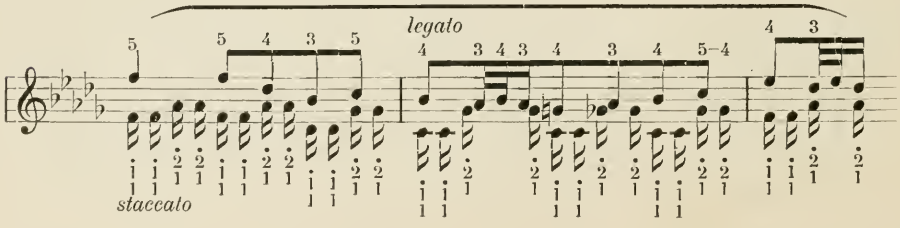


Nr. 3, Des-dur.

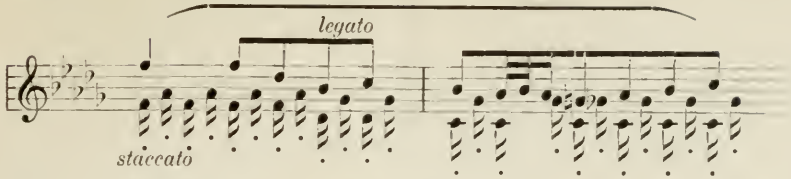
Metronom ♩ = 112—116.

Variante 1: Die Staccato-Mittelstimme der rechten Hand durchweg nur mit dem Daumen spielen, im *f*; später im piano.

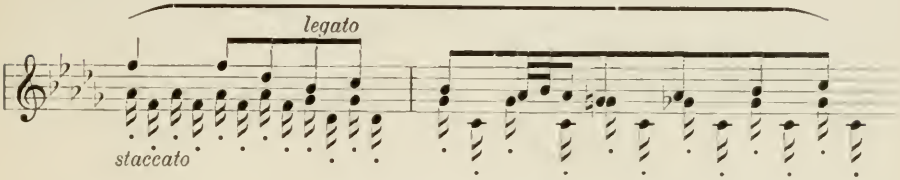
Variante 2: Mittelstimme repetierend a) mit dem für diese Etüde bestimmten Fingersatz, b) wieder nur Daumen. In beiden Fällen aber die Mittelstimme staccato. Ausführung:



Variante 3 (Fingersätze analog Variante 2):

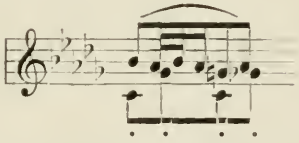


Variante 4 (Fingersätze analog Variante 2):

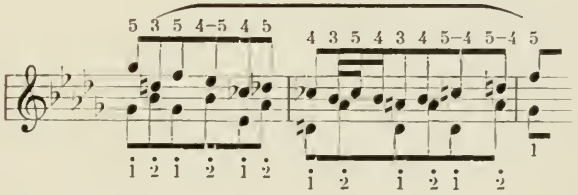


* * *

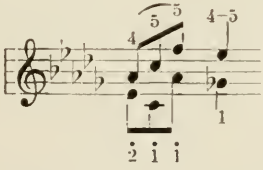
Ausführung der Vorschläge überall wie bei Takt 4:



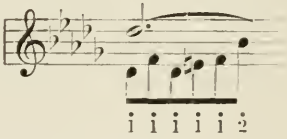
Fingersatz Takt 7/8:



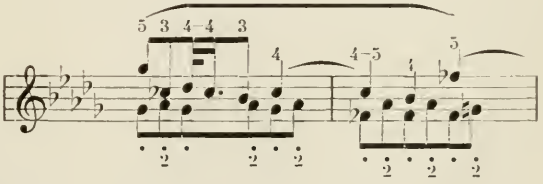
Takt 12:

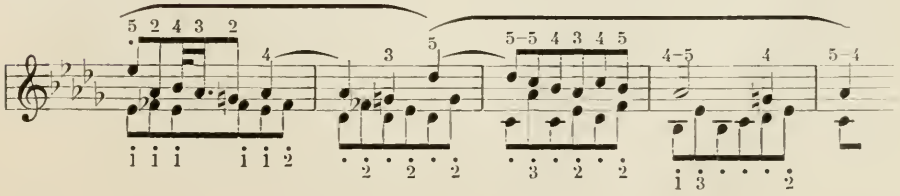


Takt 14:

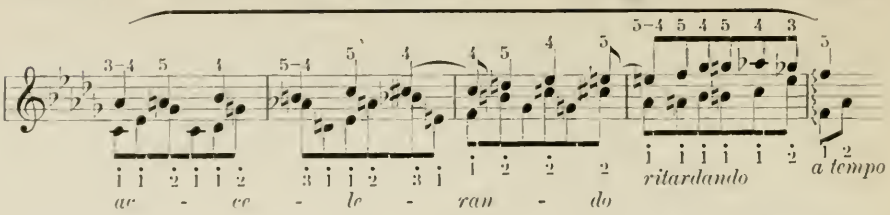


Takt 19—25, Fingersatz:

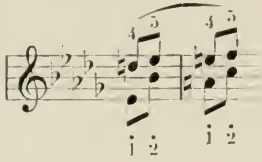




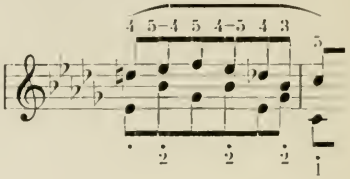
Takt 30/31 accelerando, Takt 32 ritardando. Takt 29—32, Fingersatz:



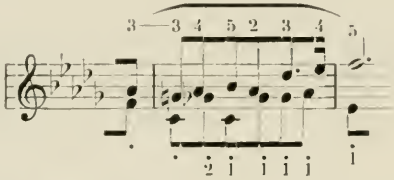
Takt 44/45, Fingersatz:



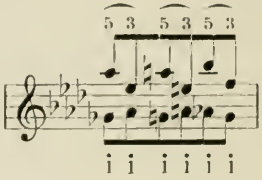
Takt 46:



Takt 49:



Takt 61:



Takt 61/62 accelerando.

* * *

Zwei Nocturnes.

Für die Nocturnes, Walzer und Polonaise beziehen sich die Hinweise, wie bei den Préludes, auf die Ausgabe Mikuli (Verlag Fr. Kistner, Leipzig). In dieser Ausgabe ist jede Komposition Chopins einzeln erhältlich.

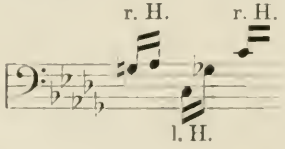
* * *

Nocturne op. 48, Nr. 2, Fis-moll.

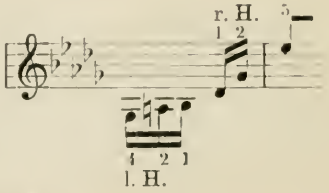
Die ersten zwei Takte ganz frei und quasi improvisiert; Takt 3 a tempo. Chopins Äußerung über den Vortrag des Mittelsatzes (Takt 57—100):

»Nach Art eines Rezitatives zu spielen.«
»Ein Tyrann befiehlt, der andere bittet um Gnade.«

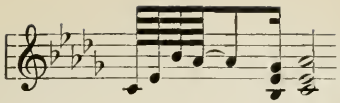
Takt 57:



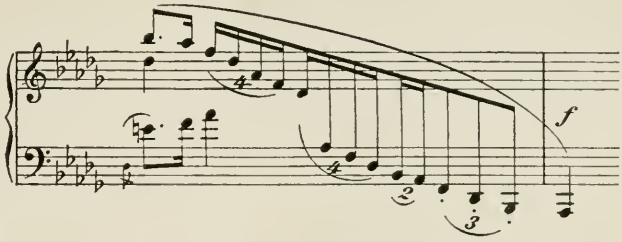
Takt 59:



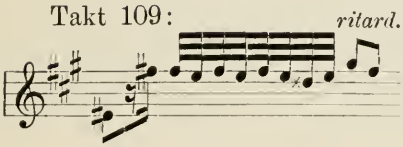
und alle ähnlichen Takte in ähnlicher Verteilung.

Takt 66:  diesem analog auch Takt 68.

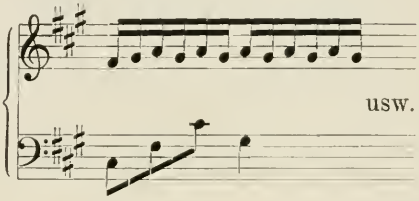
Takt 98, Gruppierung:



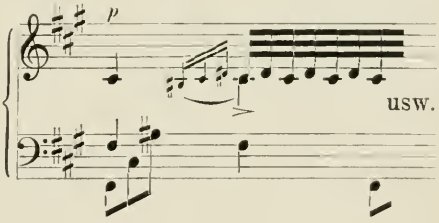
Takt 109:



Takt 117:



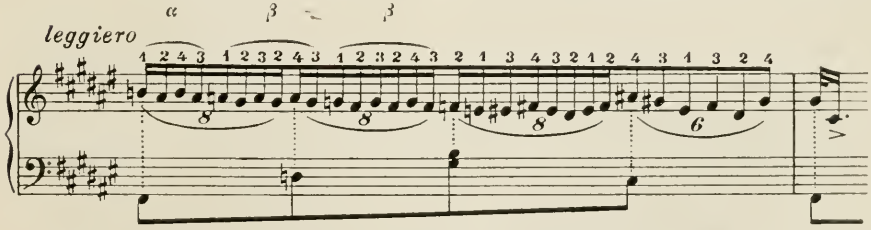
Takt 131 (ebenso Takt 132, 133, 134):



* * *

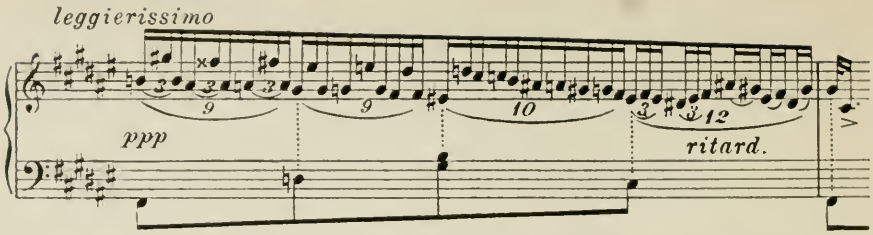
Nocturne op. 15, Nr. 2, Fis-dur.

Metronom ♪ = 72 (Chopins Metronom ♩ = 40, d. i. ♪ = 80).
Takt 7, Triller ohne Vorschlag. Takt 11, Gruppierung und Fingersatz:

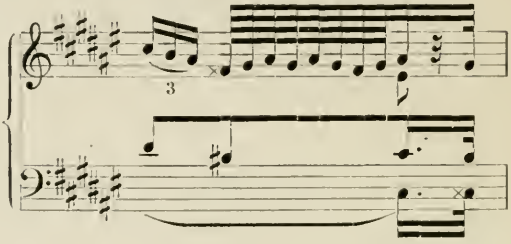


Takt 17: Hier muß es heller werden. Takt 24: Das *ais* der rechten Hand sehr lange in »Bebung« fortzittern lassen.

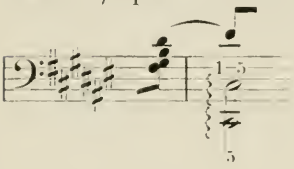
Takt 51, Gruppierung:



Takt 56, Ausführung des Trillers:



Takt 55, spiele ich links:



* * *

Walzer op. 42, As-dur.

Metronom $\dot{\mathcal{J}}. = 84$.

Gliederung: Einleitung: Takt 1—8, gegen Schluß etwas zurückhalten.
Hauptteil: wiegend (Takt 9—40).
Ritornell: etwas lebhafter (Takt 41—56).
Erstes Seitenthema: sehr graziös (Takt 57—72).
Ritornell: lebhaft (Takt 73—88).
Zweites Seitenthema: etwas vierschrötig (Takt 89—104).
Ritornell: lebhaft (Takt 105—120).
Drittes Seitenthema: etwas pathetisch, großzügig, sostenuto (Takt 121—164).
Ritornell: recht lebhaft (Takt 165—180).
Hauptteil wiederholt: wiegend (Takt 181—212).
Ritornell und zweites Seitenthema: lebhaft und sehr lustig (Takt 213—260).
Ritornell und Coda: immer turbulenter (Takt 261—289).

* * *

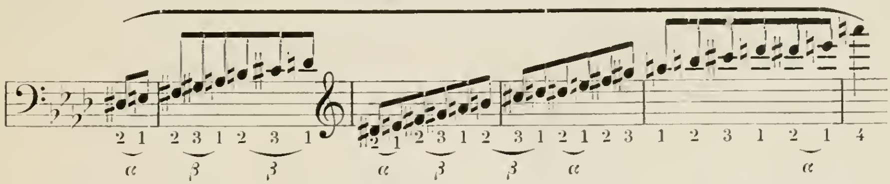
Die durch Viertelnoten gezeichnete Melodie der rechten Hand darf nicht »gesungen« werden. Der Wert dieser Stimme aber streng soll gewahrt bleiben. Doch darf dieser oppositionelle zweiteilige Rhythmus nie den überall herrschenden Walzerrhythmus verdrängen. Letzterer Rhythmus der Linken — durch folgende Pedalisierung gestützt — darf nicht korrumpiert werden.

Pedal Takt 8 bis 23:

Später, Pedal wie vorgezeichnet.

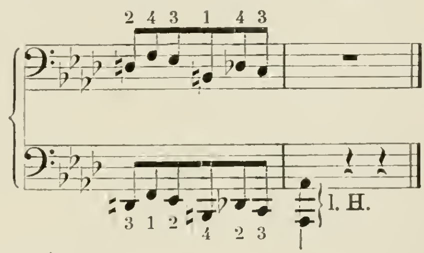
Takt 158: Ausführung des Vorschlages analog der Bezeichnung in Takt 160. (Erste Note der Verzierung mit dem ersten Viertelschlag der Linken zusammen.)

Takt 210—212, sehr zögernd. Takt 240—244, Fingersatz wie bei Mikuli oder folgender Fingersatz:



In der »Coda« gerät der Walzer immer mehr in »holden Taumel«.

Takt 288/289 Fingersatz und Verteilung:



* * *

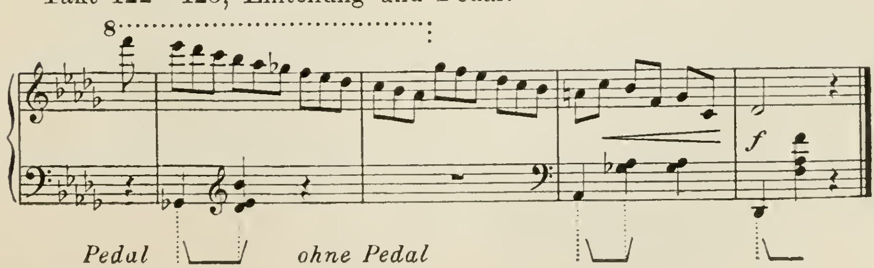
Walzer op. 46, Nr. 1, Des-dur.

Metronom 𝅗𝅥. = 88.

Ein graziöser Walzer, aber keine Noten-steeple-chase.

Eine entfernte, äußerst zart angedeutete Verwandtschaft mit dem Wiener Walzer: fast unmerkliche Verkürzung des ersten Viertels (wodurch der zweite Viertelschlag um ein winziges zu früh fällt) gibt dem Walzer jenes unwiderstehliche Wiegen. Hauptteil des Walzers (Takt 1—37) leggierissimo, Finger fest und geworfen. Pedale kurz, häufige Verwendung des linken Pedals.

Takt 122—125, Einteilung und Pedal:



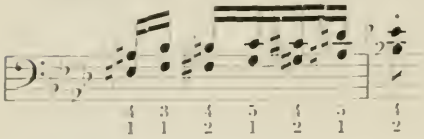
* * *

Polonaise op. 53, As-dur.

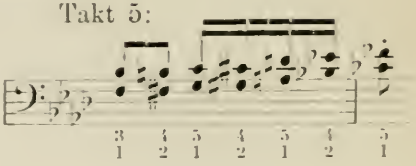
Metronom, Hauptteil ♩ = 72. Einleitung, Seitenthema, Mittelsatz bedeutend bewegter.

Ich nehme folgenden Quartenfingersatz:

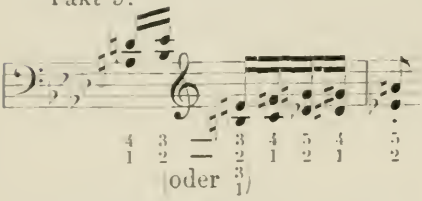
Takt 1:



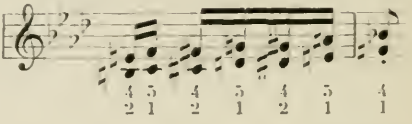
Takt 5:



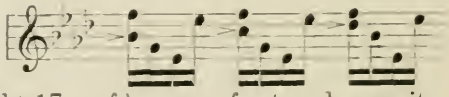
Takt 9:



Takt 11:



Takt 14, Mittelstimme betont:



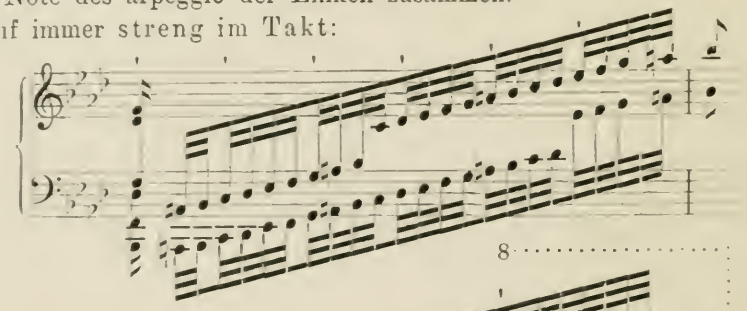
Takt 16 un poco ritardando.

Hauptthema: Das erstemal (Takt 17 u. f.) mezzoforte, das zweitemal (Takt 33 u. f.) forte, das drittemal (Takt 65 u. f.) fortissimo und das viertemal (Takt 155 u. f.) *fff*.

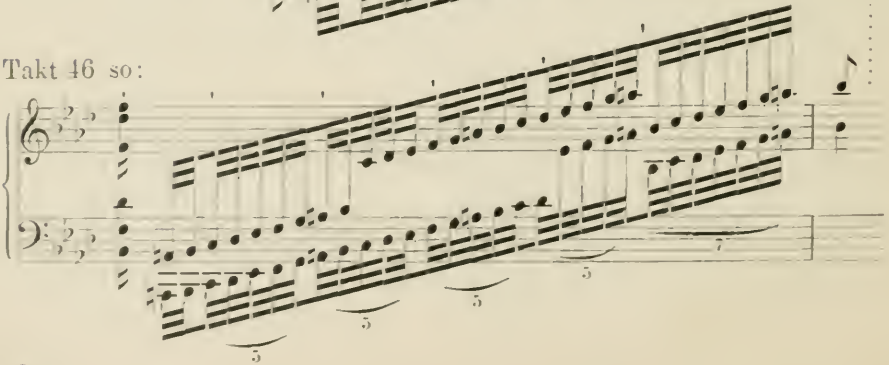
Takt 25 (und ähnliche Stellen): Triller ohne Vorschlag stets mit Akzent beginnen. Takt 28, sechstes Achtel: Den Vorschlag — rechts — mit der letzten Note des arpeggio der Linken zusammen.

Der Lauf immer streng im Takt:

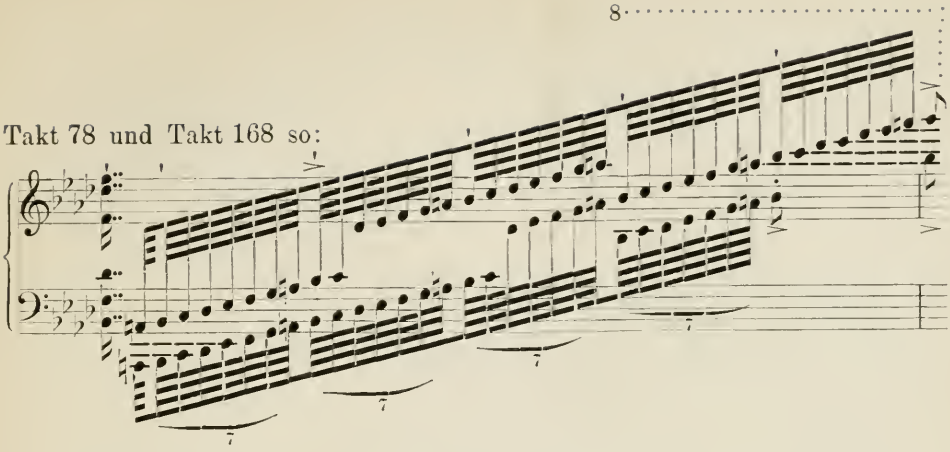
Takt 30 so:



Takt 46 so:

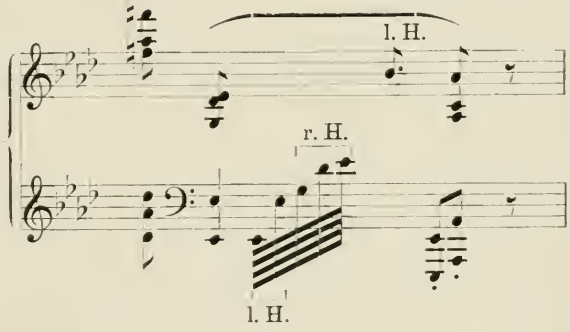


Takt 78 und Takt 168 so:



Takt 31: Den Vorschlag rechts vor dem zweiten Achtel anschlagen.

Takt 48: Ausführung:



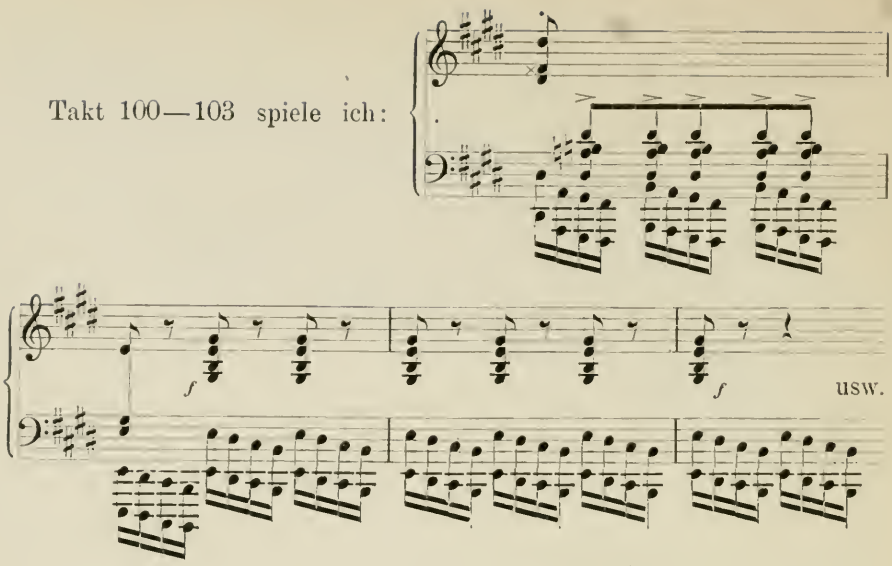
Takt 57 u. f.: Den Rhythmus in der linken Hand scharf und schneidig akzentuieren. Die Rechte mit größtem Gesangston. Takt 63, 64: Die Trilleranfänge (*des*, *d*, *es*) mit scharfen, klingenden Akzenten. Takt 80: Ausführung wie Takt 48.

Takt 81/83: Die sieben *gis* (oberste Note des arpeggio) stets überschlagend mit der Linken nehmen.

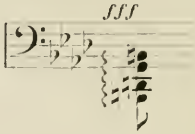
Takt 83—120: Die Oktavenbewegung werde sofort von der Linken mit den $\frac{1}{5}$ Fingern (derselbe Fingersatz durchweg) übernommen. Große Steigerung. Eine Steigerung: Takt 83, *ppp* beginnend, zu Beginn des Taktes 121 im *fff* gipfelnd, in selber Stärke und bei unvermindertem Glanze weiter bis zum fünften Achtel des Taktes 128. Hierauf folgt plötzliches piano.

Takt 83—105 linkes Pedal.

Takt 100—103 spiele ich:

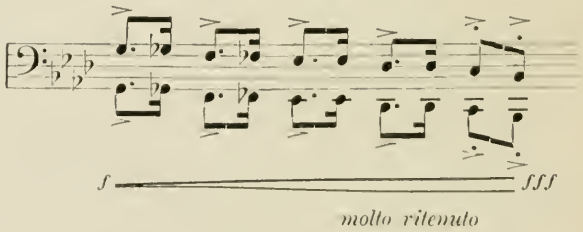


Takt 125 erstes Achtel, linke Hand:



Takt 143 bis zum ersten Viertel des Taktes 151 muß neben den *fz* der Linken auch das immer wiederkehrende, klingend akzentuierte *c* der Rechten volle Wirkung haben.

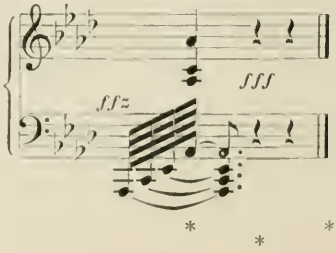
Takt 153/154 die Rückungen mit gewaltsamer, großer Steigerung:



Die Coda ohne jede Hast. Ruhig, triumphierend. Die Achtel-Oktaven der Linken (Takt 175—178) steigen mit Pomp, Pracht und Größe auf und ab.

Takt 180: Akkorde nicht arpeggieren.

Takt 181:



Linke scharf und blitzschnell arpeggieren. Mit der letzten Note der Linken den Akkord der Rechten *fff* zusammen.

FRANZ LISZT.

Liszts großer, gütiger Genius liebte es gar sehr, seine Schöpfungen zur Verherrlichung gewaltiger Meister oder schöner Ideen zu schreiben: Goethes »Faust«, Dantes »Göttliche Komödie«, Tasso, Kaulbachs »Hunnenschlacht«, das ungarische Vaterland, um nur einige Beispiele herauszugreifen.

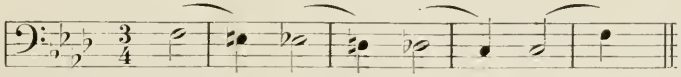
Im folgenden Programm sind die Kompositionen der ersten Abteilung zur Verherrlichung Bachs, die Werke der zweiten Abteilung zur Verherrlichung Italiens geschrieben. Die drei Werke der dritten Abteilung mögen zur Verherrlichung des Dämonisch-Bravourösen geschrieben sein.

Die beiden folgenden, großartigen Kompositionen sind ursprünglich für die Orgel komponiert, später für das Pianoforte übertragen worden.

* * *

Die Hinweise beziehen sich auf die Original-Ausgabe mit folgendem Titel:

Anton Rubinstein
in verehrungsvoller Freundschaft gewidmet.
Variationen
über das Motiv von Bach



(Basso continuo des ersten Satzes seiner Cantate »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« und des Crucifixus der H-moll-Messe.)
für das
Pianoforte
von
Franz Liszt.
In dem Concert für das Bach-Monument vom Componisten vorgetragen am 28. April 1875 in Hannover.
Berlin
Verlag und Eigenthum der Schlesinger'schen Buch- & Musikalienhandlung
(Rob. Lienau)

* * *

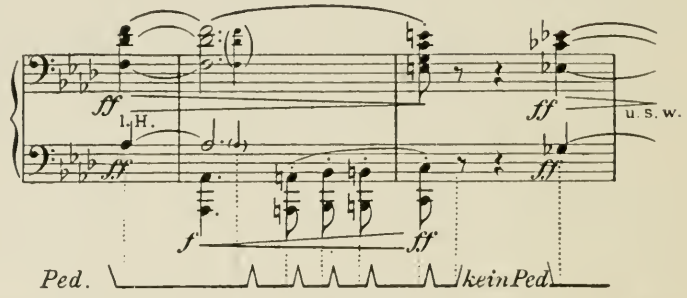
Weinen, klagen —
sorgen — zagen —
sind der Christen Thränenbrod.

Schluß-Choral: Was Gott thut, das ist wohlgethan,
Dabei will ich verbleiben.
Es mag mich auf die rauhe Bahn
Noth, Tod und Elend treiben,
Es wird mich Gott ganz väterlich
In seinen Armen halten.

Diese Variationen (eine moderne »chromatische Fantasie«), eine der innerlichsten und ergreifendsten Klavier-Schöpfungen, zeigen uns in überraschender Weise eine neue und vollständige Wandlung des alten, erstarrten, kontrapunktischen Stiles.

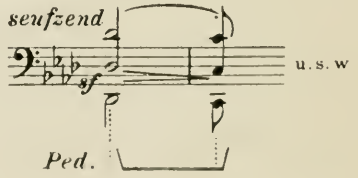
* * * *

Den Anfang interpretiere ich, wie folgt:

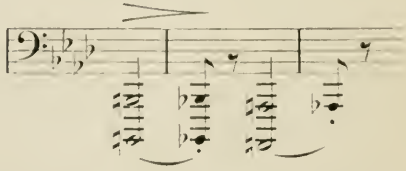


Den Auftakt hell, stark und kurz (quasi staccato), auf beide Hände verteilt, dann (wo die eingeklammerten Noten stehen) stumm wieder anschlagen. Gleicher Anschlag und Pedalisierung in Takt 3—8.

Takt 8—15: Das thematische Motiv:

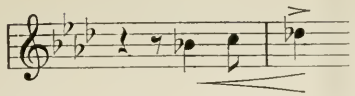


Takt 13/14 links weiter in Oktaven:

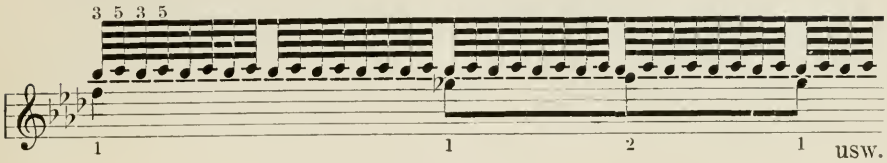


Takt 16: Die Sextolen: je zwei Triolen, Takt 17: sechsmal zwei Noten. Es folgt dieser wunderbar schmerzlich-innige Teil. Auf die Seelen-Verwandtschaft mit dem »Adagiosissimo« (Lamento) des Capriccio B-dur von Bach (s. S. 6) verweise ich nochmals.

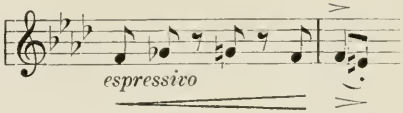
Takt 18—50 mit Verschiebung (linkes Pedal) zu spielen.

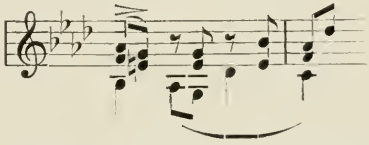
Takt 29/30:  hervorheben.

Takt 36 den Triller flüssig, leise und sehr rund:

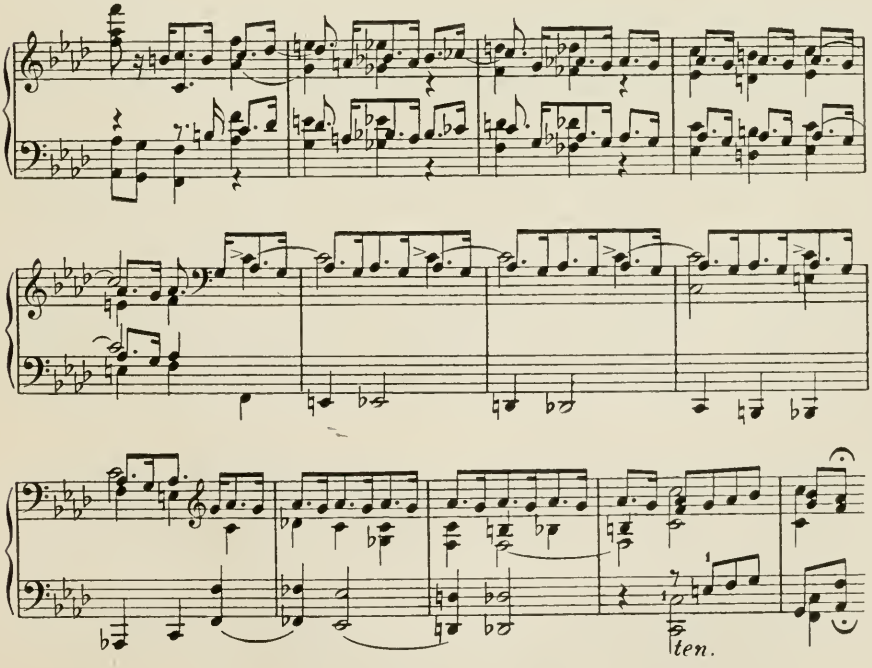


usw.

Takt 57 Mittelstimme hervortretend: 

Takt 58 spiele ich die rechte Hand in Übereinstimmung mit der Orgel-Stimme: 

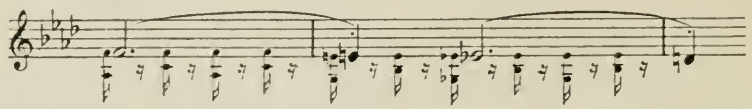
Takt 83—94: Ich notiere folgende Variante, dem Originale (für Orgel) gemäß:



* * *

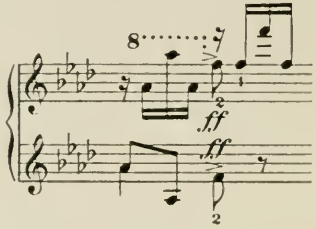
Takt 95—103: Die Oktaven der Linken »sotto voce«, aber knisterndtrocken. Pedale kürzer als vorgeschrieben.

Takt 149—152: In der Linken klinge dies weich und ausdrucksvoll folgendermaßen:



Gleich darauf (Takt 153—156) wiederhole sich das Gleiche in der Oberstimme der Rechten.

Takt 162, Verteilung:



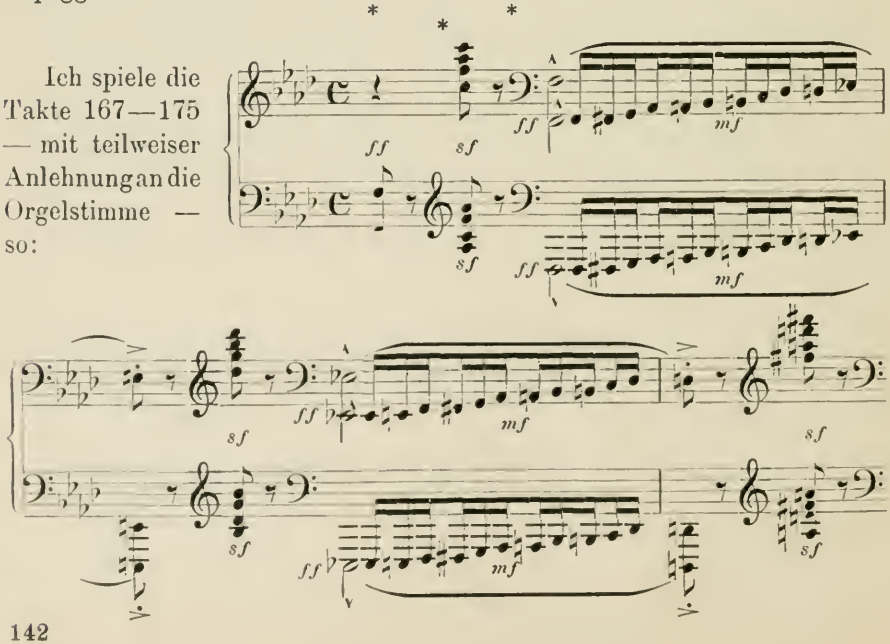
Takt 171 u. f.: Diese verteilten Oktaven müssen so gespielt werden, daß die abwechselnden Daumen beider Hände eine geschlossene, fließende, anschwellende Skala hören lassen: also Daumen beider Hände gleichmäßig und stark, die fünften Finger beider Hände schwach spielen.

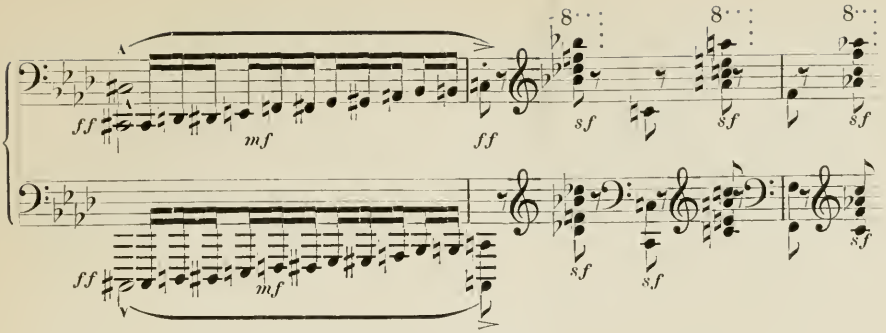
* * *

Wer Lisztsche Kompositionen spielt, muß Skalen (diatonisch und chromatisch) und Drei- und Vierklang-Arpeggien in Oktaven-Verteilung ebenso geläufig beherrschen, wie die gewöhnlich einstimmigen Skalen und Arpeggien.

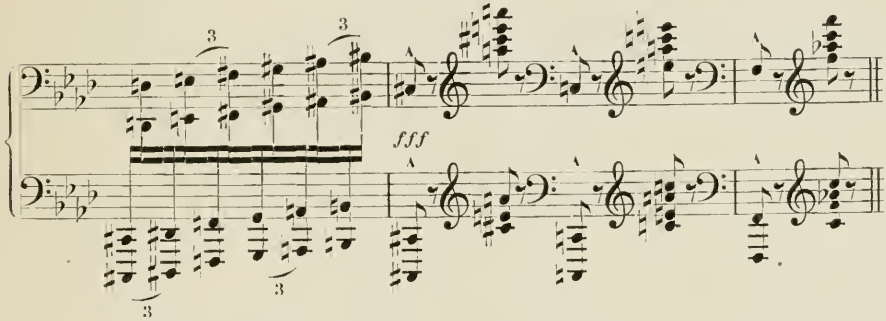
* * *

Ich spiele die Takte 167—175 — mit teilweiser Anlehnung an die Orgelstimme — so:

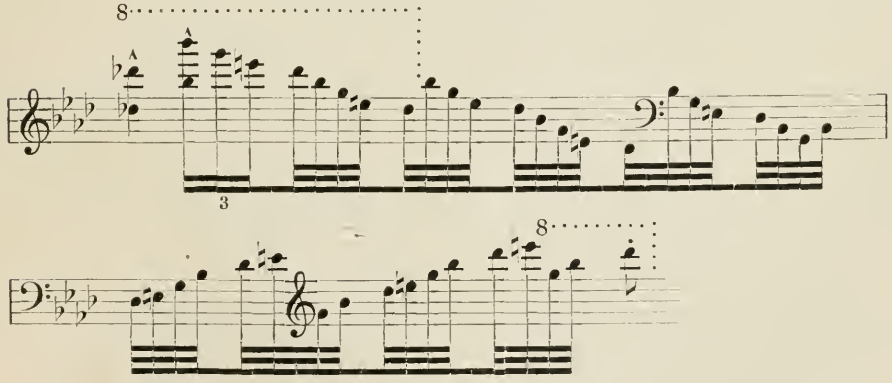




weiter wie im Klavier-Original bis Takt 173:



Takt 193, die beiden Akkorde rauh, trocken, kurz.
Takt 197 streng im Takt, scharfer Akzent auf drei (*e*).
Takt 198 erstes Achtel, beide *Des* mit der linken Hand.
Takt 199—202 spiele ich die obere, kleingestochene Version.
Takt 202/203 verteile ich derart:



Die Terzengänge Takt 220, 222 mit linkem Pedal, desgleichen die drei Akkorde in Takt 228 und 230.

Eine einzige, große, wohlberechnete Steigerung von Takt 252—314.

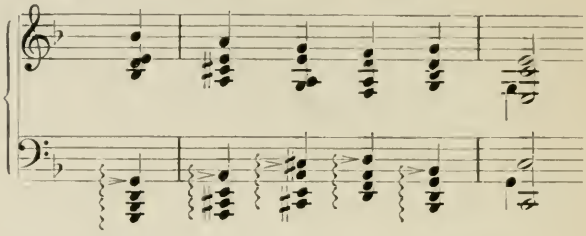
Takt 329 lasse ich den Triller weg.

Den Registerwechsel von einer Choralstrophe zur nächsten sehr deutlich. Jede Strophe habe eine neue, charakteristische Färbung.

Takt 340—343: Brausender Orgelpunkt in der Linken (viel Pedal), die Akkorde der Rechten: verhüllt.

Takt 344 tritt es dann klar, ehern, schmetternd zu Tage.

Takt 352 spiele ich:

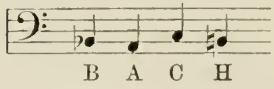


linke Hand »gefüllt«: scharf arpeggiert; den Akkord der Rechten mit dem letzten Ton des Arpeggio der Linken zusammen.

* * *

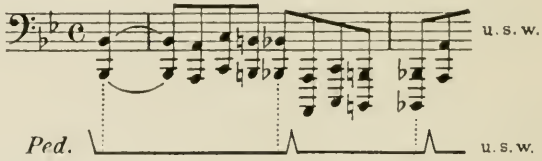
Fantasie und Fuge

über das Thema

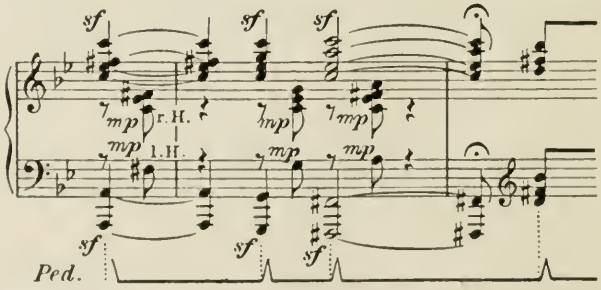


Die in den vier ersten Takten angegebene Pedalisierung erzeugt ein wüstes Chaos. Ob das beabsichtigt ist? Ich wage dies nicht zu entscheiden.

Meine Pedalisierung:

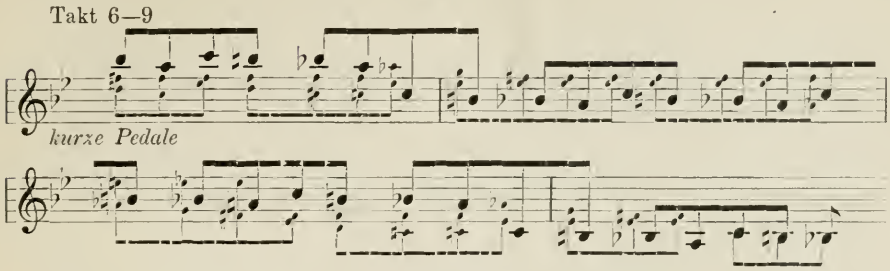


Takt 4/5:



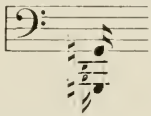
Das in den nun folgenden Akkorden stets eingeflochtene B-A-C-H ist zwar nicht hervorzuheben, vielmehr die ganze Akkordfolge scharf,

hart und unnüanciert zu spielen; jedoch dient die Vergegenwärtigung der Vierton-Folge zur leichteren Memorierung:

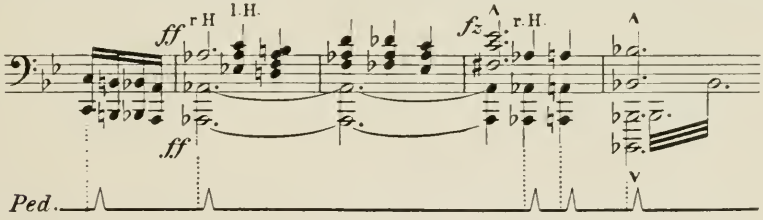


Takt 9—14 die Akzente der Oberstimme in der Rechten kräftiger wie in der Linken.

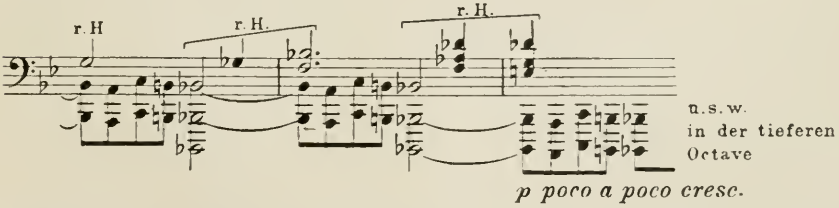
Takt 15—23: Hier sowie an zahlreichen anderen Stellen dieser Komposition müssen »Armoktaven« verwendet werden. Also: Arm, Hand (und Fünfter-Erster in unerschütterlicher Oktaven-Bogen-Spannung) bilden starres Ganzes; Drehpunkt im Ellbogengelenk.

Takt 19, linke Hand, erstes Sechzehntel:  Hier, wie häufig in diesem Werk, mögen die vorgeschriebenen Oktaven der linken Hand »gefüllt« werden, d. h.: mit der Oktave werden auch die füllenden Akkordtöne leicht angeschlagen.

Takt 22—26 füge ich folgende Verstärkung hinzu: unteres Notensystem:

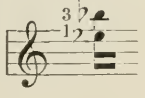


Takt 29—31, unteres System:



Takt 41, erstes Sechzehntel: Das *g* der Linken übernehme die rechte Hand, desgleichen auf dem vierten Viertel des Taktes 43.

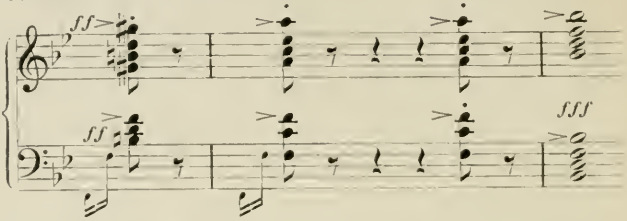
Beachte das plötzliche piano zu Anfang des Taktes 44 nach dem Anschwellen im vorigen Takt.

Takt 45, erstes Sechzehntel lasse ich das *g* der rechten Hand fort, Fingersatz: 

Die Sprünge der linken Hand Takt 55—56 nehme ich mit dem dritten und zweiten Finger.

Die arpeggierten Akkorde Takt 69/70, 70/71 links scharf arpeggiert, die Akkorde der Rechten ungebrochen mit dem letzten Ton der Linken zusammen. Wer dies (rechts) nicht spannen kann, arpeggiere beide Hände gleichzeitig scharf.

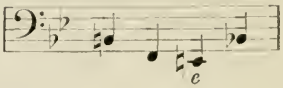
Die Akkorde 71/72, 72/73 spiele ich so:



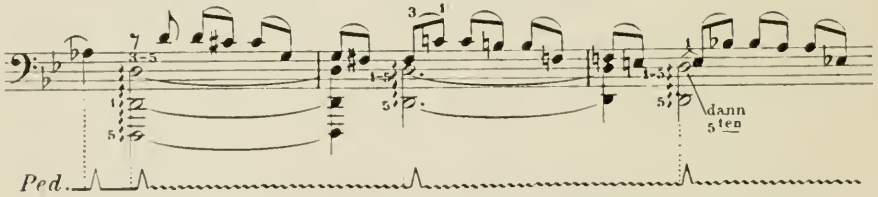
Die Akkorde Takt 73—76 *fff* dröhnend und weithallend, die Triolen in jedem Takt von *p* — *f* anschwellend.

Die Fuge ganz verschleiert, *ppp* (Verschiebung) beginnen und sehr allmählich aufhellend. Der Thema-Eintritt im Baß (auf dem vierten Viertel des Taktes 102) klangvoll und doch piano.

Takt 107, Druckfehler soll heißen:



Takt 111—113 spiele ich, linke Hand:



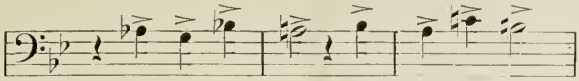
Die Schlangenlinie ~~~~~ in der Pedalvorschrift meint vibrierendes Pedal. Die Erlernung dieser Technik ist wichtig. Sie ermöglicht das Weiterklingen eines kräftig (gewöhnlich verdoppelt oder verdreifacht) angeschlagenen Tones bei gleichzeitigem »Reinigen« der in höheren Lagen durchgehenden Harmonien.

Takt 114 bis erstes Viertel Takt 117, dies quasi Register I: sehr voll, rund und plastisch klingend. Dann Wechsel, zweites Viertel Takt 117 bis zweites Viertel Takt 119 quasi Register II: flatternd und flüchtig. Nochmaliger Wechsel (ich nehme hier und an der Parallelstelle die kleingestochene »Ossia«-Version) quasi Register III: »Fernwerk«: *ppp* (linkes Pedal).

Hierauf wiederholt sich die Folge dieser drei verschiedenen Register.

Das *as*, halbe Note im Baß, Takt 121 (und das des Taktes 130) gehören schon wieder dem Register I an, demgemäß diese Note voll und rund anzuschlagen ist.

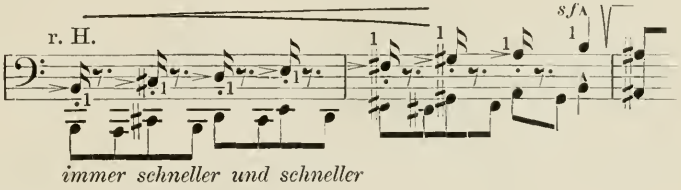
In Takt 132/34 das Thema in der Mittelstimme bedeutungsvoll hervortretend:



Von Takt 141 an sehr lebhaft, doch müssen dabei die thematischen Sechzehntel-Triolen der Rechten sehr deutlich und wohlartikuliert klingen.

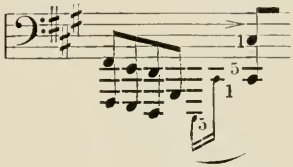
Takt 145 u. f., die verteilten Oktaven: Die Daumen beider Hände scharf und gleichmäßig gegeneinander, die äußeren Stimmen (die fünften Finger der beiden Hände) schwächer. Gleiches an der Parallelstelle Takt 155 u. f.

Takt 189/90 spiele ich:

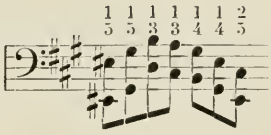


nach dem *h* (Takt 190) eine Luftpause.

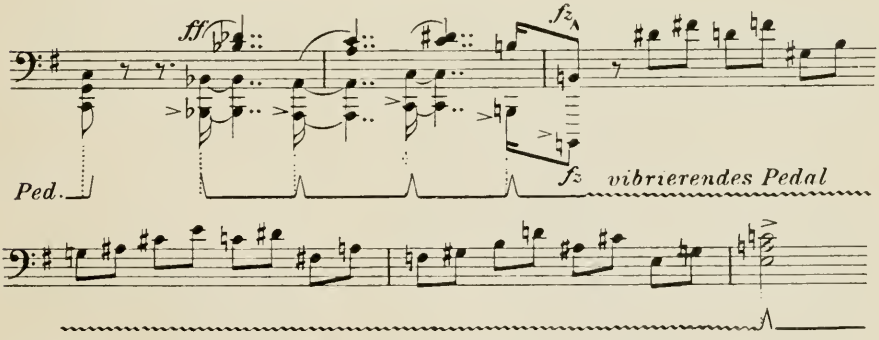
Takt 199 spiele ich links:



Takt 205 Fingersatz links:



Takt 227—233, unteres System spiele und pedalisiere ich:



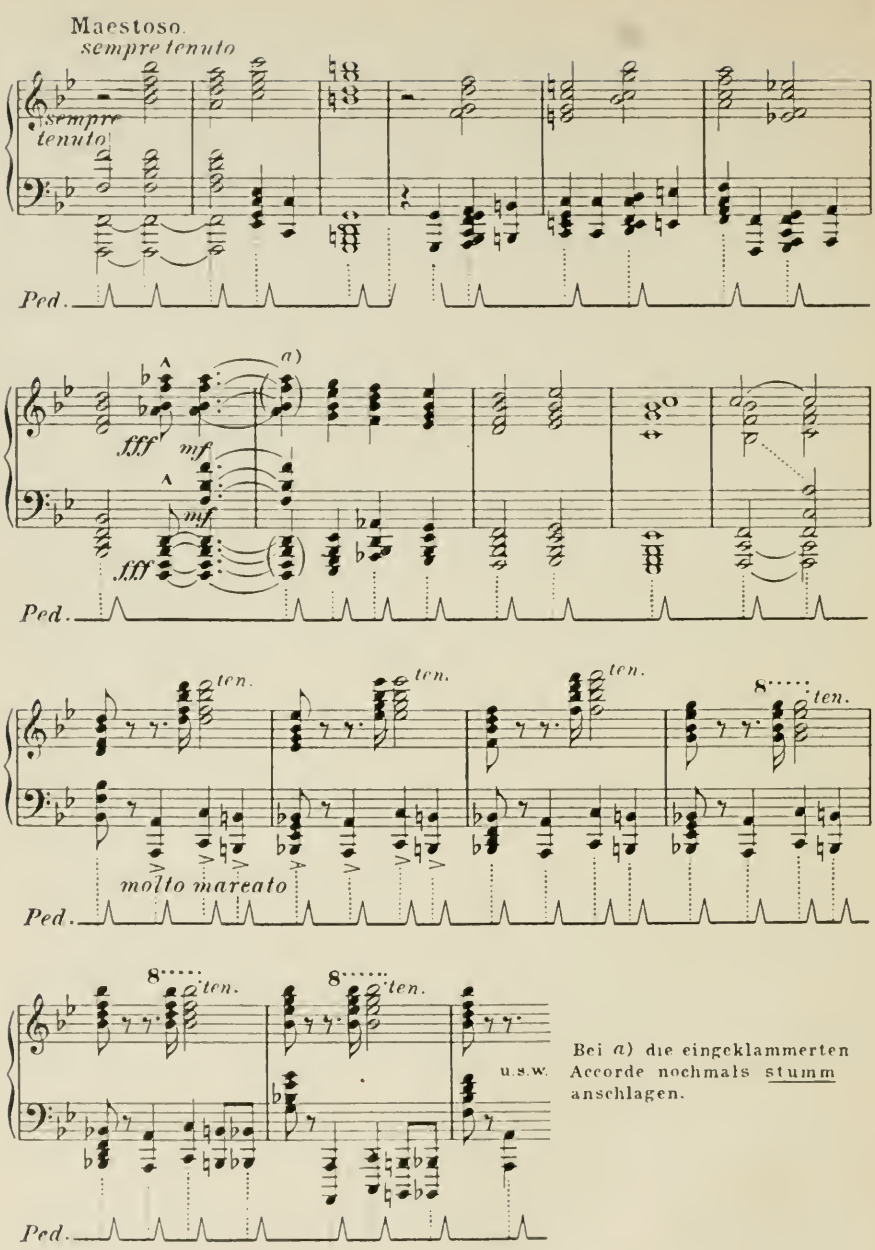
In gleicher Weise die beiden folgenden Parallelstellen.

Takt 247—258: Das Thema wuchtig heraushauen, dabei aber sehr eilig (»presto«) rechts die Läufe pfeifend.

Takt 259—269: Die Daumen der beiden Hände vollführen einen rollenden, hervortretenden Triller.

Ich beginne piano (Takt 259) mit mächtigem crescendo bis zum Gipfel: *g* sforzando Takt 269.

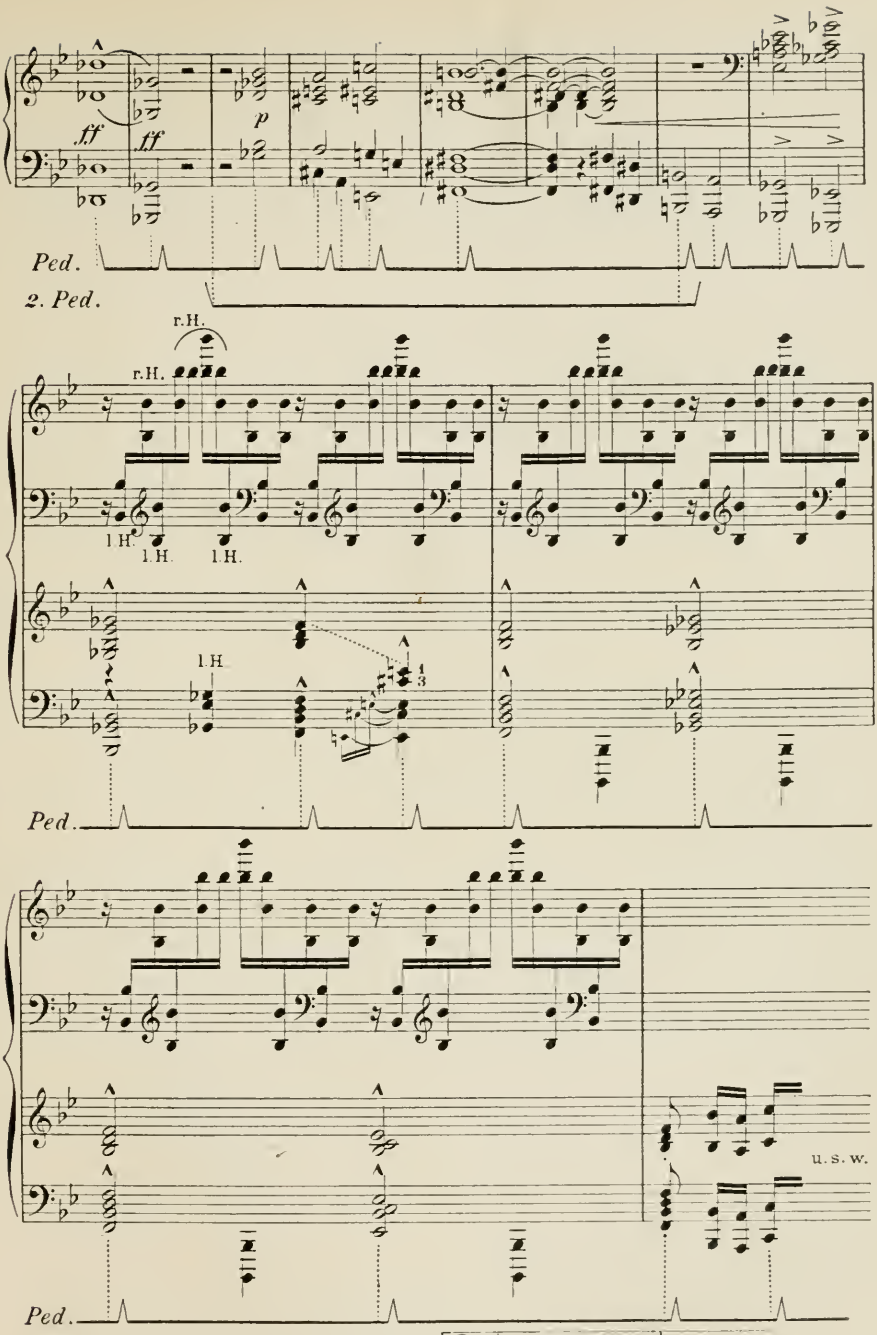
Maestoso, Takt 275 u. f. spiele ich mit gefüllten Oktaven (siehe Anmerkung zu Takt 19, Seite 145).



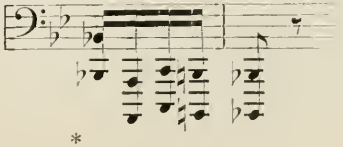
Bei *a)* die eingeklammerten Accorde nochmals stumm anschlagen.

Takt 302: Akkord nicht arpeggieren, Takt 303: Auf dem ersten Viertel schlägt die Rechte das *dis* an (die Bindung ist ein Druckfehler).

Takt 298—309 spiele ich in folgender Variante und mit diesem bezeichneten Pedal:



Takt 311, letztes Viertel links:



* * *

Années de Pélerinage.

2de année.

Italie.

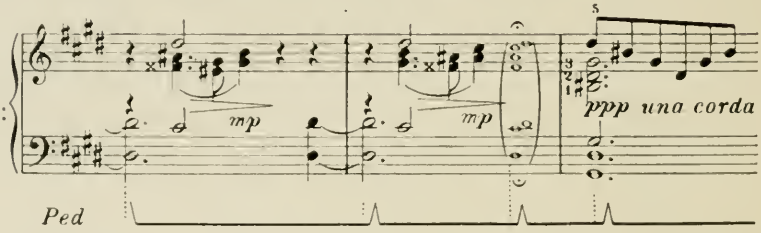
Als Vorlage dient die Original-Ausgabe der Années de Pélerinage im Verlage von B. Schott & Söhne, Mainz.

* * *

Sposalizio (nach Rafael).

Dieses zarte Poem ist so anmutig und lieblich als nur möglich vorzutragen. (»Anmut verträgt sich nicht mit Hast.« Bülow.)

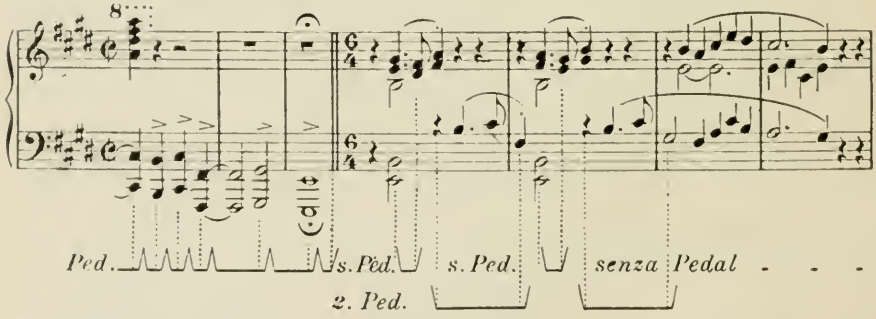
Takt 7—9:



Den eingeklammerten Akkord (Takt 8) an seiner Stelle stumm anschlagen und wie vorgeschrieben pedalisieren.

Den Akkord auf dem ersten Viertel (in Takt 9) ohne jedes arpeggio, gut zusammen, *ppp* und mit Verschiebung.

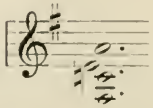
Pedalisierung Takt 27—33:



Ebenso wie im Vorhergehenden, Takt 30—33, ist auch Takt 34—37 zu pedalisieren.

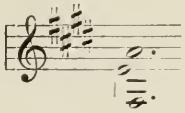
Takt 38 u. f.: Beide Pedale.

Takt 50, erster Akkord rechts:



Takt 53 und 55: Die beiden hellen Glockenschläge (Oktave *d*) müssen »außerhalb« (klanglich) stehen. Die Oktaven der Linken (Takt 92) be-

ginne huschend, verschleiert, piano. Dann allmählich heller. Wenn D-dur erscheint (Takt 98), hell und forte, dann immer glänzender bis zum brausenden *fff* (Takt 106—112).

Takt 117, erster Akkord der rechten Hand: 

* * *

Il Penseroso.

Nach Michel Angelos Statue in der Medicäer-Gruft zu Florenz (Lorenzo dei Medici darstellend). Eine Abbildung der Statue auf dem Titelblatt bei früheren Auflagen. Ebenso eine Abbildung des Rafaelschen Gemäldes in der Brera zu Mailand zum ersten Stücke dieses Zyklus.

* * *

Motto:

»Grato m'è'l sonno e più l'esser di sasso,
Mentre che'l danno e la vergogna dura:
Non veder, non sentir m'è gran ventura,
Però non mi destar, deh! parla basso.«

Michel Angelo.

»Lieb' ist der Schlaf mir, Stein zu sein, noch lieber:
Nichtsehn, Nichthören muß für Glück ich halten,
Solang' Unheil und Schmach im Lande walten.
Drum weck' mich nicht: sprich leis und geh' vorüber.«

Michel Angelo.

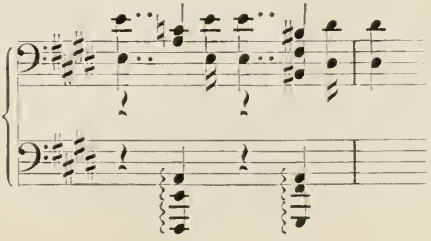
* * *

»Liszts ‚Sposalizio' zeichnet nicht die Gruppe der Trauung Josephs und Marias, sein ‚Penseroso' keine Statue; seine Titel sind weder willkürlich noch zufällig: aber er knüpft bei der andern Kunst da an, wo sie rein geistig wird, wo das Herz der Gestalten schlägt, wo das Räumliche sich in Zeit auflöst, wo die schwebende Farbe die Tonsphäre anzeigt, da, wo der geistige Eintritt der Schwesterkunst in die Musik sich vollzieht: bei der Stimmung, bei ihrer gemeinschaftlichen Psyche.«

L. Ramann: »Franz Liszt als Künstler und Mensch.« Bd. I., S. 528.

* * *

Dieses Bild düster und grüblerisch.

Takt 3 spiele ich: 

Takt 23—32 die linke Hand non legato. Spiele immer mit zweitem und drittem Finger abwechselnd. Diese Finger gekrümmt, sie bilden mit der Hand und dem Unterarm ein starres Ganzes: Drehpunkt im Ellbogengelenk: Also mit schwer fallender, großer Masse spielen.

Takt 39—42: Die Punktierten pochend, trocken. Erstes Viertel Takt 44 ein Aufschrei und dann wieder zurück ins Dunkel.

* * *

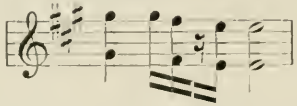
Canzonetta del Salvator Rosa.

Salvator Rosa (1615—1673) der berühmte, italienische Künstler, als echter Vollmensch der Renaissance, Maler, Dichter und Komponist zugleich. Text und Melodie des anmutigen, heiteren Liedchens sind von ihm. Liszt schuf eine köstliche Nachdichtung für das Klavier.

* * *

Takt 1—4 die linke Hand allein. Hart, »sachlich«.

Takt 5 beginnt der heitere Gesang.

Takt 12 Ausführung: 

Takt 13/14 und 56/57 wie zu Anfang (Takt 1—4 siehe oben).

Takt 15/16 die Verzierung (gruppetto) langsam, sanglich deklamieren.

Takt 20 den Akkord in ganzen Noten weittragend und hallend anschlagen.

Takt 26 das zweite Viertel ritenuto. Takt 37 sachlich, ohne Ausdruck.

Takt 46/47 und Parallelstelle Takt 72/73: Den ersten (tiefsten) Ton des arpeggio zugleich mit dem hohen *fis* der Linken anschlagen.

Takt 65: Hier Vorschlag vor der Linken nehmen.

Takt 69 molto ritenuto; weicher, langer — nicht schneller — Triller.

Takt 70 a tempo; hurtig zum Schluß. Die letzten zwei Takte (74/75) sehr frisch und froh.

* * *

Sonetto 47, del Petrarca.

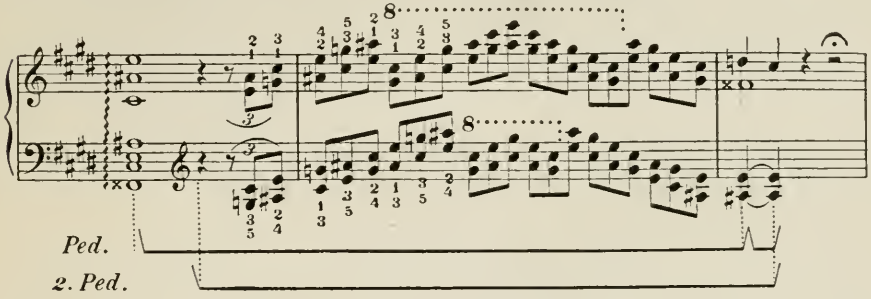
In früheren Auflagen der Sonette findet sich das Motto:

»Ed il suo Lauro cresceva
col suo amor per Laura.«

* * *

Takt 13 u. f.: Den Gesang frei und innig, eindringlich. Kein ängstliches Kleben an den vorgeschriebenen Notenwerten. Die Synkopen

dürfen hier nicht als solche wirken (kein agitato-Charakter), es sei mehr ein arpeggierendes Nachschlagen beider Hände; die Kadenz Takt 59 ist meines Erachtens ablenkend und zerreißt die geschaffene Stimmung. Ich spiele bloße Umschreibung des Akkord-Klanges Takt 58:

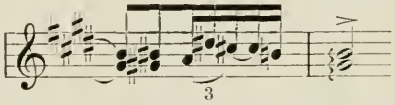


* * *

Sonetto 104 del Petrarca.

Takt 1—4: Achte auf das staccato in der Mittelstimme der Rechten.

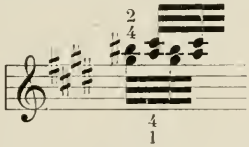
Takt 13, Ausführung:



Takt 21 u. f.: Mit dem vollsten, größten Gesangston, der möglich ist.
Takt 27: Ausführung wie Takt 13.

Wie in den vorhergehenden Takten, so nehme ich auch Takt 42—44 die tiefen Baßnoten mit tiefer Oktavverdoppelung.

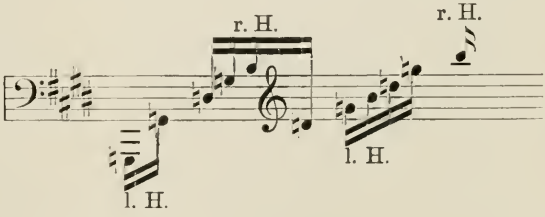
Takt 44 Triller:



sehr rund, weich: *p* < *mf* > *p*, die Oberstimme: zweiter Finger links, vierter Finger rechts, singend.

Takt 52 u. f.: Alle Sechzehntelläufe rhythmisch in Zweier-Gruppen zu zerlegen. Lauf Takt 52 technisch (Fingergruppen) je drei Sechzehntel in eine Gruppe.

Takt 53, Verteilung:

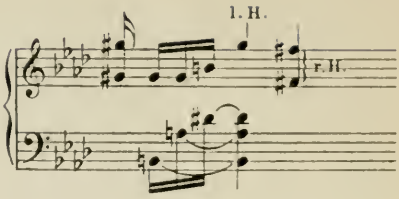


Takt 64—67 mit Pathos.
Takt 68—75 sehnend.

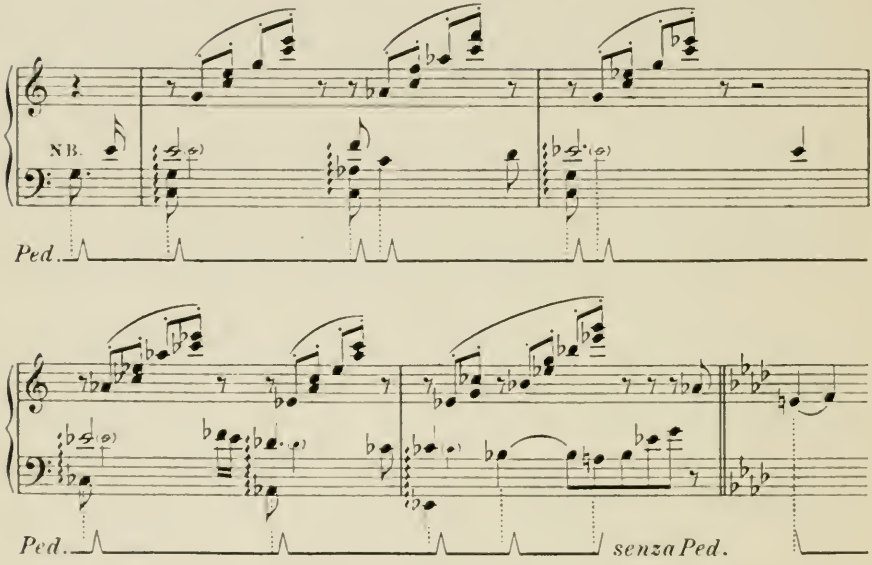
* * *

Sonetto 123 del Petrarca.

Takt 38 Ausführung des dritten Viertels:

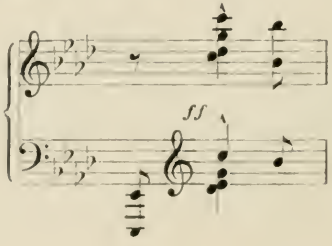


Takt 45—48, Ausführung, Verteilung und Pedalisierung:

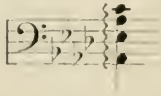


NB. Im untern System des letzten Notenbeispiels alle Noten mit abwärts gerichteten Hälsen für die Linke, alle Noten mit aufwärts gerichteten Hälsen für die Rechte. Die eingeklammerten Noten löst die Linke stumm ab.

Takt 58:



Die Kadenz Takt 67 so fein wie Spinnweben, leggierissimo. Vorletzter Takt (83), drittes Viertel links natürlich auch:



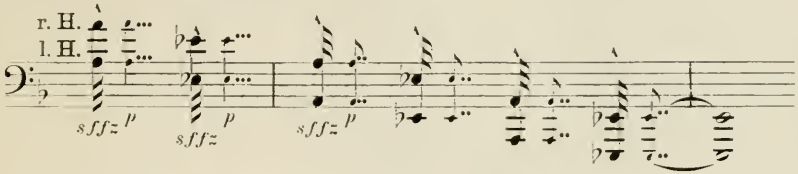
(ohne *c*).

* * *

Après une Lecture du Dante.

Fantasia quasi Sonata.

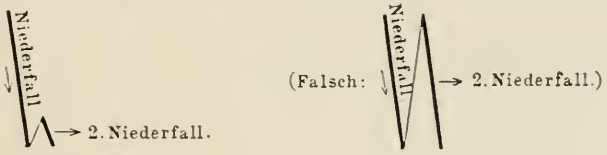
Takt 1/2 (und alle Parallelstellen): Die Inschrift über dem Höllentor. Ich akzentuiere diese bedeutsamen Intervalle durchgängig trochäisch – ⏑. Takt 1/2 mit beiden Händen auszuführen:



Die Aufzeichnung wähle ich, um die trochäische Betonung zu veranschaulichen. Also scheinbar das Entgegengesetzte des Originals. Aber zur landläufigen und gebräuchlichen Ausführung dieser furchtbaren, drohenden Schritte kann ich mich nicht entschließen; es gäbe dieser Stelle etwas unsäglich Banales.

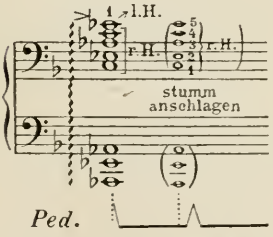
* * *

Derartige, schnell repetierte Noten, (Oktaven, Akkorde) müssen quasi aus einer Bewegung fließen: Der Arm fällt von hoch oben schwer auf die Taste, läßt sich ein unmerklich winziges Stück mit der Taste zurückschleudern und drückt sogleich nochmals hinunter; also diese Kurve:

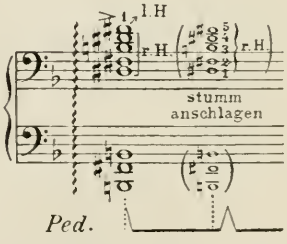


* * *

Takt 6 spiele ich:



Takt 12 spiele ich:



Diese vorhergehenden Akkorde (Takt 6 und 12) kraftvoll von unten nach oben arpeggieren. Letzter, oberster Ton von der Linken überschlagend, volltönend genommen. Hierauf nochmals stumm anschlagen und neues Pedal.

Takt 25—34 verhüllt, beide Pedale; improvisierend.

Man beobachte, welche wundervollen Verwandlungen das Takt (29) 35 auftretende Hauptthema und das aus seiner »Rippe« geschaffene, weibliche Seitenthema (Takt 103 u. f.) während des Folgenden durchläuft:

Takt 35 u. f.: bebend, klagend.
Takt 54 u. f.: verzweifelt.
Takt 103 u. f.: großartig, pompös, schwungvoll.
Takt 136 u. f.: innig und sangesfroh.
Takt 147 u. f.: tränenvoll.
Takt 157 u. f.: amoroso.
Takt 202 u. f.: drohend, stöhnend.
Takt 253 u. f.: geläutert und ergeben.
Takt 293 u. f.: in höheren Sphären.
Takt 309 u. f.: strahlend, mächtig: Apotheose.

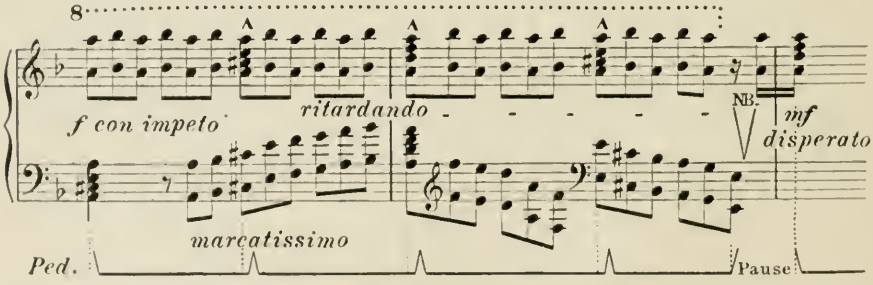
Metronom-Schwankungen etwa Takt 35 u. f.: ♩. = 88, Takt 54 u. f. ♩. = 80, Takt 77 u. f. 𝅗𝅥 = 66, Takt 89 u. f. ♩. = 72, Takt 192 u. f. ♩. = 76, Takt 214 u. f. ♩. = 84, Takt 342 u. f. 𝅗𝅥 = 72, Takt 356 u. f. 𝅗𝅥 = 88, Takt 364 u. f. ♩ = 112.

* * *

Die ganze Bewegung und ihre großartige Steigerung: Takt 35—114 ist mit bebenden, vibrierenden Händen auszuführen. Die Hände verlassen kaum die Tasten. Alle heftigen oder weitausholenden Bewegungen würden einerseits den Charakter dieses Gemäldes zerstören, anderseits vorzeitige, starke Ermüdung herbeiführen.

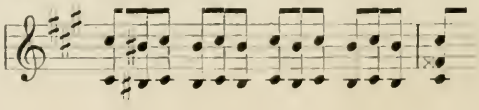
Takt 52: Das Tempo (𝅗𝅥 = 88) gestattet hier und an den ähnlichen Stellen nicht die Weiterführung der Sechzehntelbewegung in der rechten Hand.

Ich spiele Takt 52/53:



NB. Luftpause vor Einsetzen des »disperato«.

Takt 77 dem vorigen (Takt 52/53) entsprechend auch hier:



usw. bis Takt 80.

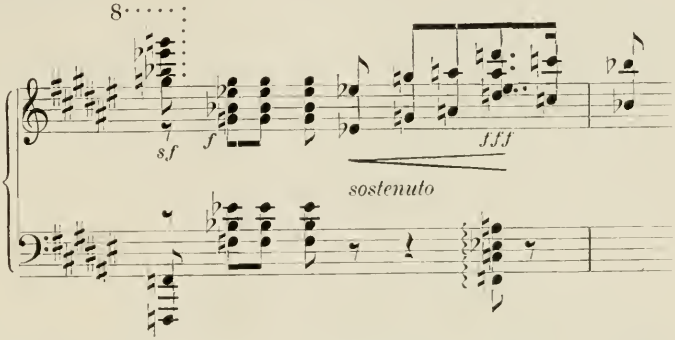
Takt 80/81 auch links in Achteln.

Takt 89 (vom più animato $\frac{2}{2} = 72$) und folgende Takte: vier äußerst kurze Pedaltritte in jedem Takt. Von Takt 95 an wieder mehr Pedal.

Takt 95—102: Hier ist die Akzentuation der »Inschrift« (in der Linken) wie vorgeschrieben: also jambisch, ⏑ –.

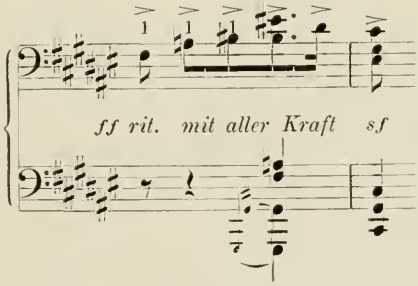
Takt 102: ritardando.

Takt 110 sostenuto, äußerst schwungvoll und begeistert. Ich spiele:



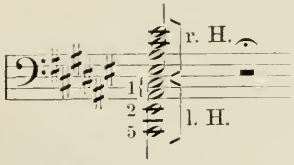
Auch die folgenden Takte (110—114) auf gleicher Höhe von kraftvollem Enthusiasmus.

Takt 114 spiele ich:



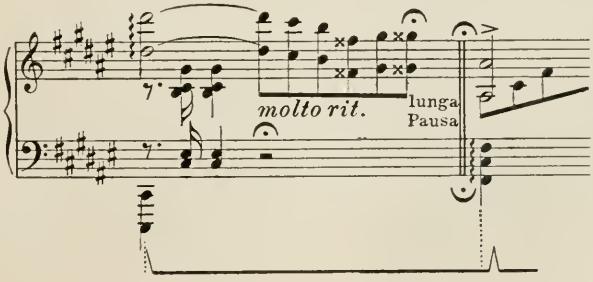
Takt 115 u. f.: Ausführung wie Takt 1 u. f. (trochäisch und mit beiden Händen). Takt 115—123: Auch diesen Abschnitt immer noch sehr kraftvoll und dröhnend. Takt 122 wenig diminuendo und ritardando. Ganz plötzlich und unvorbereitet muß Takt 124 mit äußerster Zartheit, bebend und seufzend die folgende, wunderbare Episode erklingen.

Takt 123:



Takt 128: Erstes Viertel links (*e*) mit tiefer Oktavenverdopplung.

Takt 135:

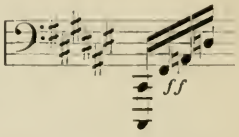


Takt 136 u. f.: Die herrliche Verwandlung des Hauptthemas mit innigster Wärme und größtem, vollstem Gesangston.

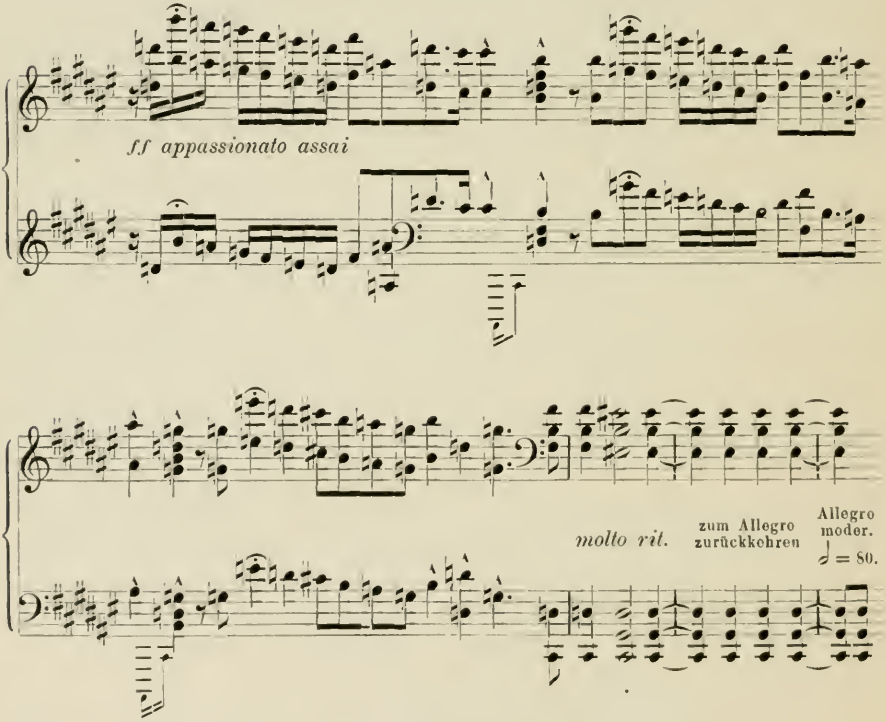
Takt 147 mit erschütterndstem Ausdruck.

Die dreimaligen Wiederholungen: Takt 167 u. f., Takt 171 u. f. und Takt 175 u. f. müssen in verschiedene Farben gehüllt werden, sonst entsteht Monotonie. Also erstesmal: verschleiert, unerkenntlich; zweitesmal: akzentuiert; drittesmal: kräftig, bewegt, schwungvoll, mit klingenden Akzenten der Melodietöne der linken Hand.

Takt 178 mit tiefer Oktave auf dem vierten Viertel links:



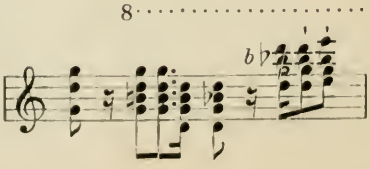
Die Takte 179—181 sehr frei und quasi rezitativisch zu spielen. Folgende Einteilung versucht, ein besseres Bild von der beabsichtigten rhythmischen Gliederung zu geben:



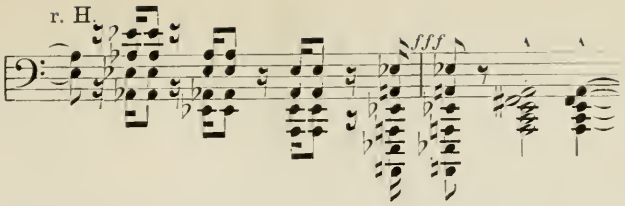
Takt 192, erstes Sechzehntel: sforzando.

Den Lauf, linke Hand, Takt 193/94, un poco marcato: ohne Pedal, ebenso in Takt 195/96, 198, 200.

Takt 227 (wie auch drei Takte vorher):



Takt 237/38 spiele ich, unteres System:



Takt 253 u. f.: Das Thema in der Oberstimme, Daumen: piano, gesungen; ruhig, ergeben.

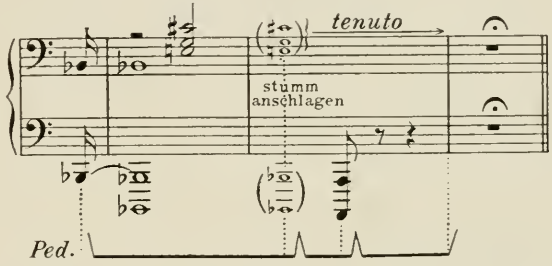
Takt 273/74: Ein letztes Aufbäumen des Widerstandes, cresc., acc.

Takt 275: Zusammensinken — forte — ritenuto, diminuendo.

Für Takte 276—292 sollte ein ♭ vorgezeichnet sein.

Takt 278 und Takt 282 links natürlich *b*:

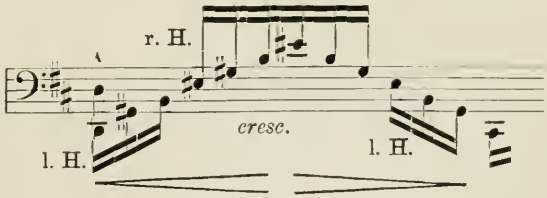
Takt 291/92 spiele und pedalisiere:



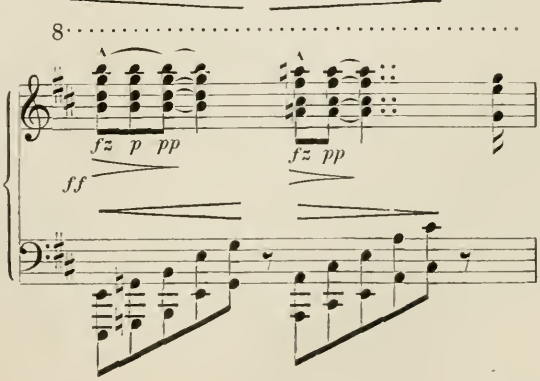
Takt 303—306: Die Oktavenläufe mit Fingersatz in den äußeren Stimmen, vierten (und dritten) Finger verwenden.

Takt 309—315: Strahlend, großartig. Die »ganzen« Noten weithinhallend.

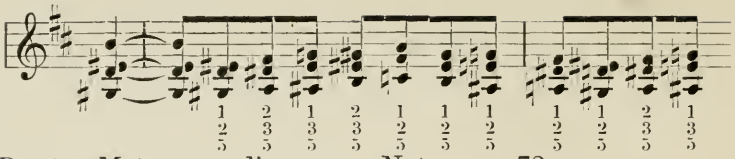
Takt 316 verteile:



Takt 318 spiele ich:

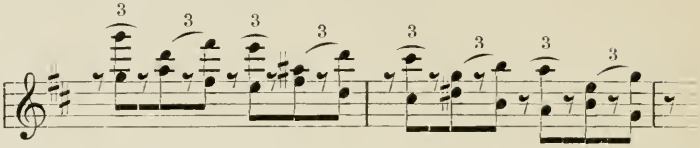


Takt 327, Fingersatz links:



Presto: Metronom, die ganze Note 𝅗𝅥 = 72.

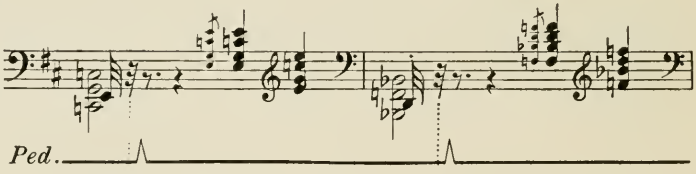
Ich spiele hier (Takt 342) so:



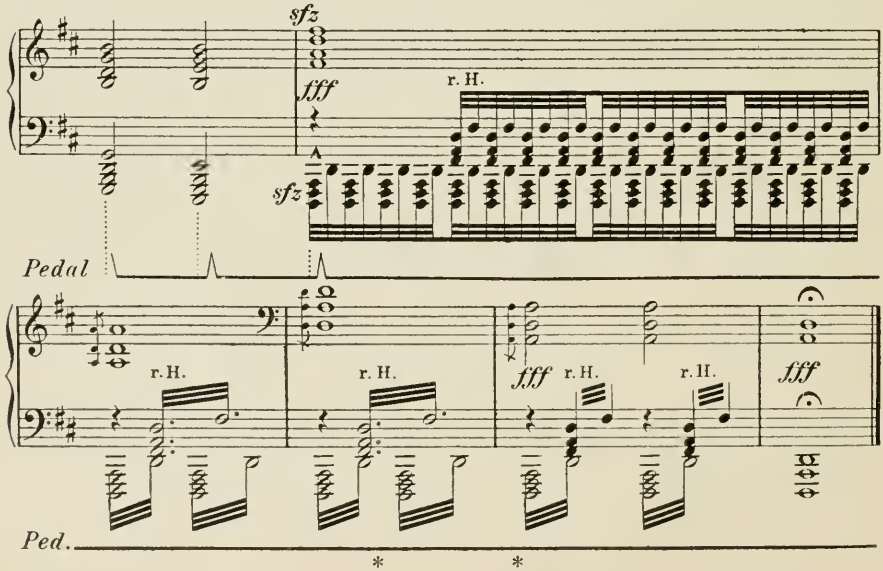
die Original-Version ist in diesem Tempo nicht ausführbar: also zweites und fünftes Achtel jeden Taktes (rechts) bis zum Takt 353 immer eine Oktave höher.

Takt 355 crescendo, ritardando; jähes Abbrechen, Luftpause. Dann beginnt Takt 356 mit dröhnendem *sfz* der Linken die Coda. Metronom jetzt 𝅗𝅥 = 88.

Takt 364: Maestoso, Metronom ♩ = 112, ohne Eile. Die vollen Akkorde der linken Hand — und zwar nur die halben Noten Takt 365—368 — klingen besser, »edler«, wenn man vom kräftig angeschlagenen Akkord, wie er steht, schnell die Terz aufhebt, bevor das nachschlagende Pedal den Akkord ergreift. Also etwa:



Takt 371–376 spiele ich:



Mephisto-Walzer.

Der Orchester-Partitur ist folgende Szene aus Lenaus »Faust« vorgedruckt:

Der Tanz in der Dorfschenke.

Mephistopheles
(als Jäger zum Fenster herein).

Da drinnen geht es lustig zu;
Da sind wir auch dabei, Juchhu!

(Mit Faust eintretend.)

So eine Dirne, lustentbrannt,
Schmeckt besser als ein Foliant.

Faust.

Ich weiß nicht, wie mir da geschieht,
Wie mich's an allen Sinnen zieht.
So kochte niemals noch mein Blut,
Mir ist ganz wunderlich zumut.

Mephistopheles.

Dein heißes Auge blitzt es klar:
Es ist der Lüste tolle Schar,
Die eingesperrt dein Narrendünkel,
Sie brechen los aus jedem Winkel.
Fang Eine Dir zum Tanz heraus
Und stürze keck Dich ins Gebraus.

Faust.

Die mit den schwarzen Augen dort
Reißt mir die ganze Seele fort.
Ihr Aug' mit lockender Gewalt
Ein'n Abgrund tiefer Wonne strahlt.
Wie diese roten Wangen glühn,
Ein volles, frisches Leben sprühn!
's muß unermeßlich süße Lust sein,
An diese Lippen sich zu schließen,
Die schmachtend schwellen, dem Bewußtsein
Zwei wollustreiche Sterbekissen.
Wie diese Brüste ringend bangen
In selig flutendem Verlangen!
Um diesen Leib, den üppig schlanken,
Möcht' ich entzückt herum mich ranken.
Ha! wie die langen, schwarzen Locken
Voll Ungeduld den Zwang besiegen
Und um den Hals geschwungen fliegen,
Der Wollust rasche Sturmesglocken.
Ich werde rasend, ich verschmachte,
Wenn länger ich das Weib betrachte;
Und doch versagt mir der Entschluß,
Sie anzugehn mit meinem Gruß.

Mephistopheles.

Ein wunderlich Geschlecht fürwahr
Die Brut vom ersten Sündenpaar!
Der mit der Höll' es hat gewagt,
Vor einem Weiblein jetzt verzagt,
Das viel zwar hat an Leibeszierden,
Doch zehnmal mehr noch an Begierden

(Zu den Spielleuten.)

Ihr lieben Leutchen, Euer Bogen
Ist viel zu schläfrig noch gezogen!
Nach Eurem Walzer mag sich drehen
Die sieche Luft auf lahmen Zehen,
Doch Jugend nicht voll Blut und Brand!
Reicht eine Geige mir zur Hand,
's wird geben gleich ein andres Klingen
Und in der Schenk' ein andres Springen

Der Spielmann dem Jäger die Fiedel reicht,
Der Jäger die Fiedel gewaltig streicht,
Bald wogen und schwinden die scherzenden Töne
Wie selig hinsterbendes Lustgestöhne,
Wie süßes Geplauder, so heimlich und sicher,
In schwülen Nächten verliebtes Gekicher.
Bald wieder ein Steigen und Fallen und Schwellen;
So schmiegen sich lüsterne Badeswellen
Um blühende nackte Mädchengestalt.
Jetzt gellend ein Schrei ins Gemurmel schallt:
Das Mädchen erschrickt, sie ruft nach Hilfe,
Der Bursche, der feurige, springt aus dem Schilfe.

Da hassen sich, fassen sich mächtig die Klänge,
Und kämpfen verschlungen im wirren Gedränge.
Die badende Jungfrau, die lange gerungen,
Wird endlich vom Mann zur Umarmung gezwungen.
Dort fleht ein Buhle, das Weib hat Erbarmen,
Man hört sie von seinen Küssen erwarmen.
Jetzt klingen im Dreigriff die lustigen Saiten,
Wie wenn um ein Mädel zwei Buben sich streiten;
Der eine, besiegte, verstummt allmählich.
Die liebenden Beiden umklammern sich selig,
Im Doppelgetön die verschmolzenen Stimmen
Aufrasend die Leiter der Lust erklimmen.
Und feuriger, brausender, stürmischer immer,
Wie Männergejauchze, Jungferngewimmer,
Erschallen der Geige verführende Weisen,
Und alle verschlingt ein bacchantisches Kreisen.
Wie närrisch die Geiger des Dorfs sich geberden,
Sie werfen ja sämtlich die Fiedel zu Erden.
Der zauberergriffene Wirbel bewegt,
Was irgend die Schenke Lebendiges hegt.
Mit bleichem Neide die dröhnenden Mauern,
Daß sie nicht mit tanzen können, bedauern.
Vor allen aber der selige Faust
Mit seiner Brünette den Tanz hinbraust;
Er drückt ihr die Händchen, er stammelt Schwüre
Und tanzt sie hinaus durch die offene Türe.
Sie tanzen durch Flur und Gartengänge,
Und hinterher jagen die Geigenklänge,
Sie tanzen taumelnd hinaus zum Wald,
Und leiser und leiser die Geige verhallt.
Die schwindenden Töne durchsäuseln die Bäume,
Wie lüsterne, schmeichelnde Liebesträume.
Da hebt den flötenden Wonneschall
Aus duftigen Büschen die Nachtigall,
Die heißer die Lust der Trunkenen schwellt,
Als wäre der Sänger vom Teufel bestellt.
Da ziehet sie nieder die Sehnsucht schwer,
Und brausend verschlingt sie das Wonnemeer.

Lenau.

* * *

Das Orchesterwerk, diese unsterbliche Schöpfung, existiert auch in einer Übertragung für Klavier. Diese enthält neben manchem Interessanten unnötige Brutalitäten und Banalitäten, ist überhaupt sehr »summarisch« gearbeitet, so daß die Vermutung begründet erscheint, diese Übertragung wäre gar nicht von Liszt selbst besorgt.

Busoni hat eine Rekonstruktion vorgenommen und hat dem Klavier ein Werk voll wunderbarer Feinheiten und neuer Klangwirkungen gegeben, eine Übertragung, welche die kostbare Reihe seiner früheren Tran-

skriptionen — hauptsächlich Bachscher Orgelwerke — auf das schönste abschließt.

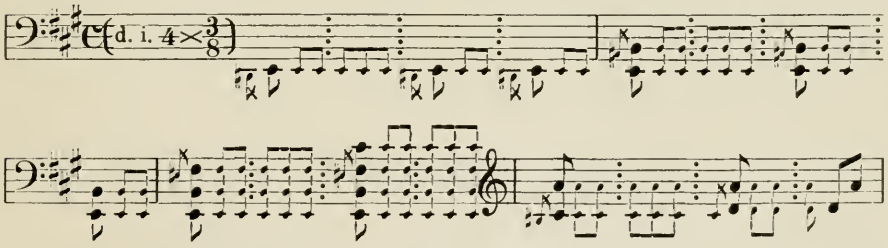
Der Titel dieser von mir benutzten Ausgabe lautet:

Episode aus Lenaus Faust
Der Tanz in der Dorfschenke
(Mephisto-Walzer)
von
Franz Liszt.
Mit Anlehnung an die Orchesterpartitur
für das Pianoforte neu bearbeitet
von
Ferruccio Busoni.
Verlag J. Schuberth & Co.
Leipzig.

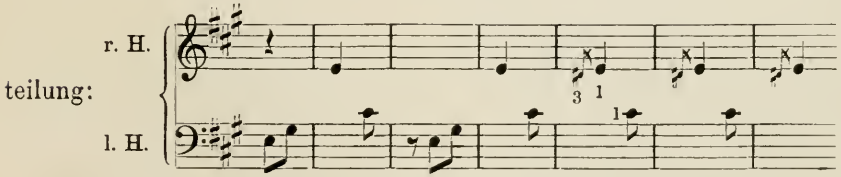
* * *

Beginn: quasi Presto, Metronom $\dot{\text{d}}. = 138$.

In der Orchester-Partitur steht die Bemerkung: »NB. Für den Dirigenten: Das Stück ist fast durchgängig im Viervierteltakt zu dirigieren.« Danach hat sich auch die Vorstellung des Spielers zu richten. Also beispielsweise die ersten 16 Takte (quasi als vier Takte):



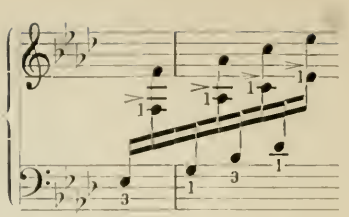
Takt 91 u. f. (Seite 3, Zeile 6, Takt 6 u. f.) spiele ich in dieser Ver-



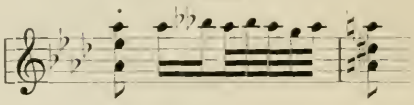
Takt 97 (S. 4, Z. 1, T. 5) beginnt das Tempo sich allmählich zu verlangsamen, um bei meno mosso Zeile 3 in das Zeitmaß des derb polternden Bauerntanzes zu fallen (Metronom $\dot{\text{d}}. = 96$).

Seite 5: Vivamente, Metronom: $\dot{\text{d}}. = 116$.

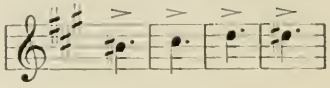
Seite 5, Z. 1, Takt 1/2, 5/6 (Takt 135/36, 139/40) und an allen ähnlichen Stellen: Daumen der Rechten betont, Fünfter schwach:



Ausführung des Trillers Seite 5, Z. 2, Takt 3 (Takt 143):

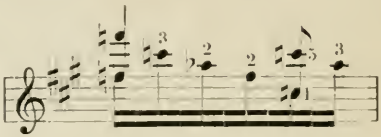


Seite 6, Z. 1, Takt 1—4 (Takt 167—170) die Mittelstimme der Rechten:



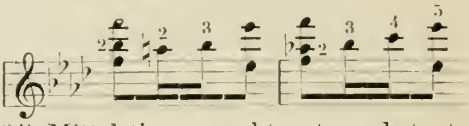
etwas betont.

Seite 6, Z. 5, Takt 1 (Takt 193) nehme ich folgenden Fingersatz:

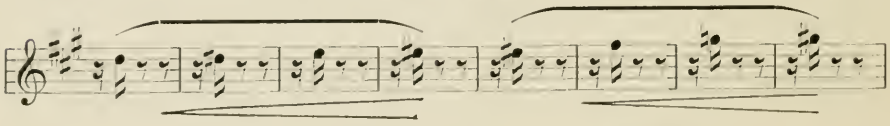


Seite 7, Z. 5, T. 1/2 (T. 229/230) Fingersatz und Betonung wie S. 5, Z. 1, T. 1/2.

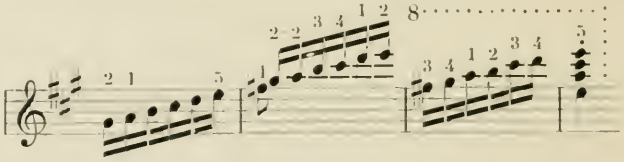
Seite 7, Z. 5, T. 7/8 (T. 235/36) Fingersatz rechts:



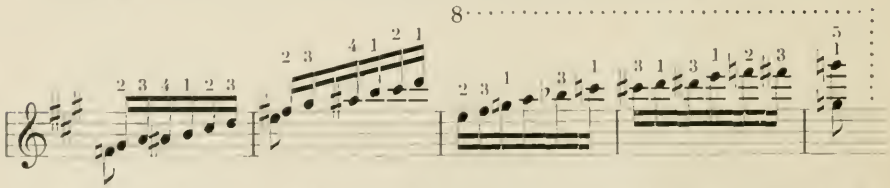
Seite 8, Z. 4, T. 2 (T. 257—264) Mittelstimme rechts etwas betont:



Seite 9, Z. 2, T. 3—5 (T. 274—276) Fingersatz rechts:



Seite 9, Z. 4, T. 1—4 (T. 283—286) Fingersatz rechts:



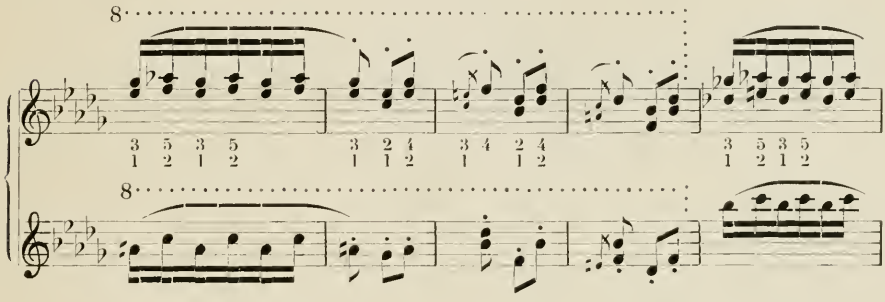
Seite 10, Z. 1, T. 4/5 und Z. 2, T. 56 (T. 295/96 und 303/04) die Daumen beider Hände auf den beiden ersten Achteln kräftig hervortretend.

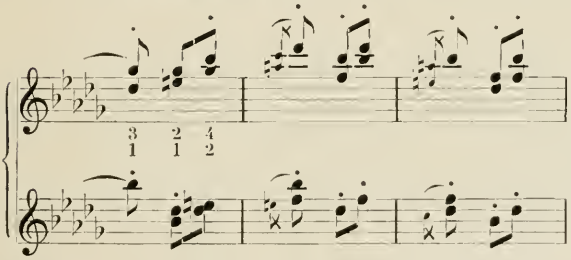
Bis Seite 10, Z. 5, Takt 12 (T. 336) muß die brutale, derb-polternde Stimmung fortgesetzt werden, kein Zurückhalten. Mit Takt 1 auf Seite 11 (Takt 337): Un poco meno (Metronom ♩. = 104—112) ändert sich auf

die verblüffendste und merkwürdigste Art die Szene. Es ist vielleicht die stärkste Kontrast-Wirkung, die dem Klavier je gegeben ward: alles Bäuerische ist verwischt und verschwunden: der Walzer bleibt, aber der schlank-geschmeidige, sinnlich-begehrliche Teuflische führt jetzt den Tanz.

Seite 12, Z. 3, T. 5—8 gegen Z. 4, T. 1—4 (T. 389—392 gegen Takt 393—396) die ersten vier Takte gegensätzlich zu den folgenden vier: Die ersten mit sehr kurzen Pedaltritten auf 1, die folgenden vier mit langen Pedalen. — Ebenso Z. 5 und 6 (T. 397—400 gegen 401—404).

S. 14, Z. 3, T. 1 u. f. (Takt 459 u. f.): Andere Fingersatz- und Verteilungs-Variante:





Seite 20, Z. 1 (T. 595 u. f.) »Sehr ruhig (aber immer im Tempo)«, Metronom ♩. = 88—96. Eine ganz neuartige, wunderbare, bestrickende Klavierklang-Erscheinung! Muß sehr »inspiriert« gespielt werden.

Seite 22, Z. 1, T. 1 (T. 651 u. f.). Der Akkord auf 1 (in der Linken) falle *sf*: klingend nieder und gleich hülle sich diese ganze Region in einen schwülen Dunst, der auf- und abwallt, dazu die wollüstigen Seufzer der Rechten. Von Zeile 5, T. 1 (T. 667) ab wird's immer trockener, bis dann Seite 23, Z. 2 (T. 678 u. f.): a tempo vivace (Metronom ♩. = 112) der derbe Bauerntanz aus weiter Ferne herüberklingt.

In den Takten S. 24, Z. 5, T. 4, — S. 25, Z. 1, T. 4, — Z. 3, T. 4, Z. 5, T. 4 (Takte 717, 725, 733, 741) spiele ich die rechte Hand eine Oktave höher.

Seite 26, Z. 1. Più energico (Takt 742 u. f.). Metronom ♩. = 104.

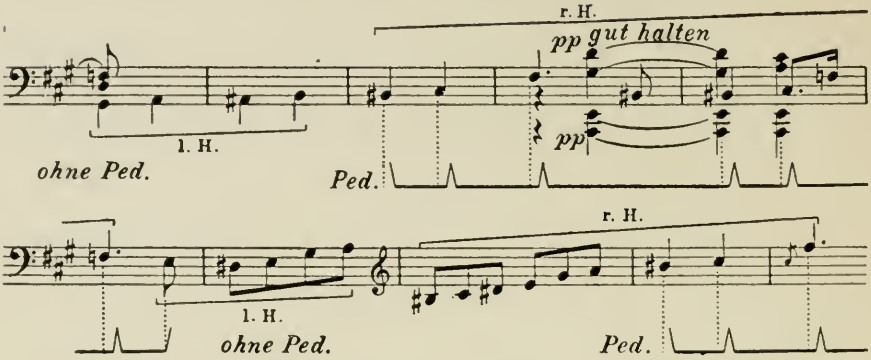
Seite 27, Z. 2. Wild, Presto (Takt 778 u. f.). Metronom 𝅗𝅥 = 104.

Immer mit gleichem Metronom bis Seite 29, Z. 1 furioso (Takt 839 u. f.). Metronom 𝅗𝅥 = 88.

Die Sechzehntel S. 29, Z. 1, T. 4 (T. 839) und die ähnlichen, folgenden: rasselnd, knatternd.

Seite 30, Z. 4. Vivace fantastico (T. 872 u. f.). Metronom $\dot{\text{♩}}. = 126$.

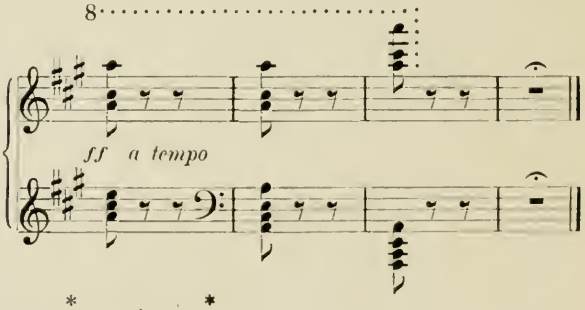
Seite 31, Z. 4, T. 1 u. f. (Takt 904 u. f.):



Seite 32, Z. 2, T. 3 (T. 923). Den Akkord in beiden Händen, stark hallend.

Z. 6 (T. 930) Presto. Metronom $\dot{\text{♩}}. = 176$, unverändert, bis zum letzten Schlag.

Die drei letzten Schläge des Stückes spiele ich so:



* * *

Heroischer Marsch

in ungarischem Styl

von

F. Liszt.

Neu herausgegeben

von

Ferruccio Busoni.

Berlin in der Schlesinger'schen Buch und Musikhandlung
(Rob. Lienau)

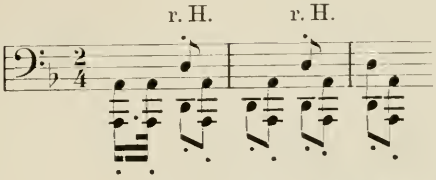
* * *

»Auch dieser Marsch wurde bedeutungsvoll. Der Komponist nahm ihn später zum Ausgangspunkt seiner großen symphonischen Dichtung

»Hungaria«. Hier bildet er, düster entschlossenen Charakters, den Grundton der Stimmung und den motivischen Kontour des Quasi Andante marziale.« L. Ramann, »F. Liszt als Künstler und Mensch«. 2. Bd. 1. Abt. Seite 53.

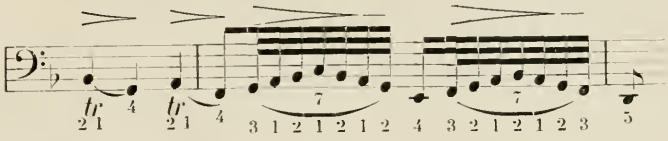
* * *

Takt 1/2, ich verteile:



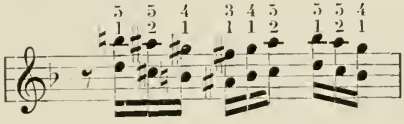
und analog Takt 6 usw.

Takt 10—12, Fingersatz:

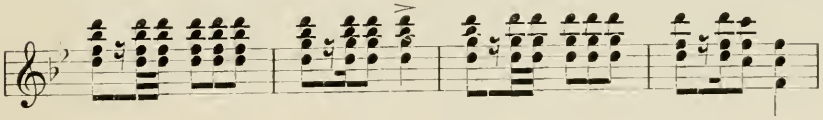


Triller ohne Nachschlag.

Takt 39, Fingersatz rechts:

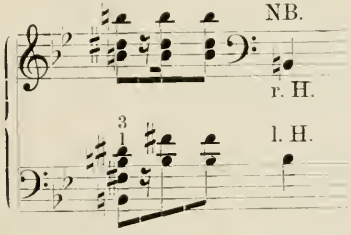


Takt 51 u. f.: Ich spiele rechts, ohne zu arpeggieren:

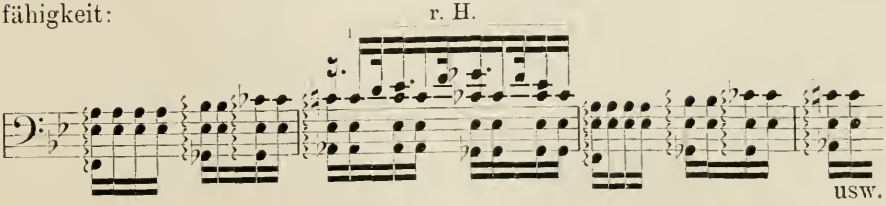


usw.

Takt 58:

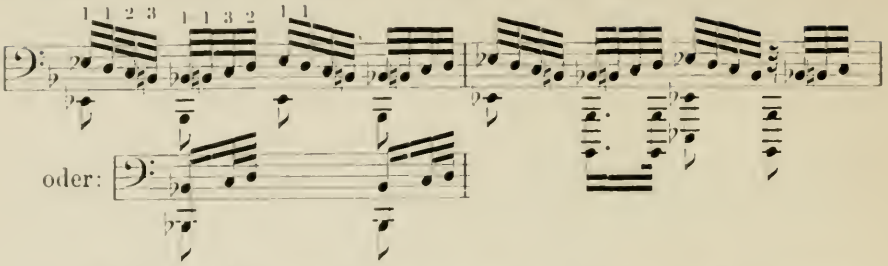


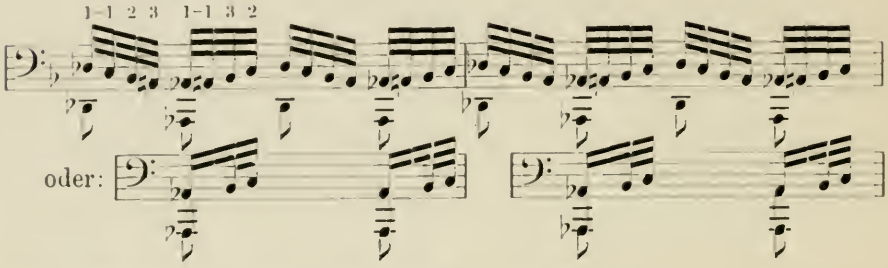
Takt 69 u. f. Linke Hand-Variante für Spieler mit kleiner Spannfähigkeit:

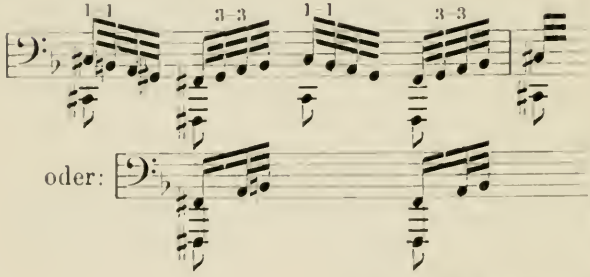


Takt 111 u. f.: Ich spiele die kleingestochene (obere) Variante.

Takt 122—126, linke Hand, Fingersatz usw.:

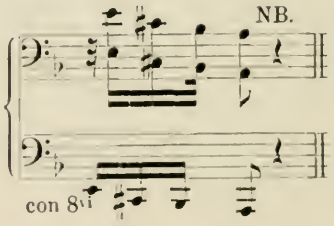




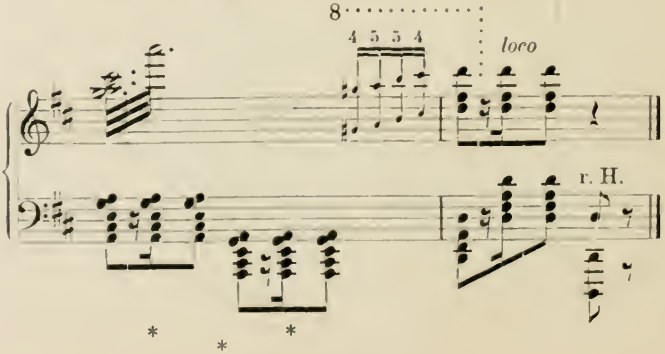


Bei den Passagen der rechten Hand, Takt 164 u. f., muß das letzte Glied des zweiten Fingers stark nach innen gekrümmt bleiben.

Takt 154 soll heißen:



Takt 180, 81 spiele ich:



Reminiscences
de
Lucrezia Borgia

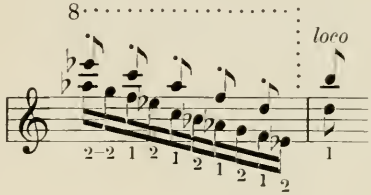
Grande Fantaisie

2de Partie: Chanson à boire (Orgie)-Duo-Finale
(Seconde Edition de la Fantaisie, entièrement revue, corrigée, et augmentée par l'Auteur et executée par lui dans ses concerts à Paris et à Vienne.)

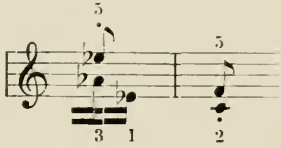
Vienne, chez Pietro Mechetti Qm Carlo
(Jetziger Verlag: Aug. Cranz, Leipzig.)

* * *

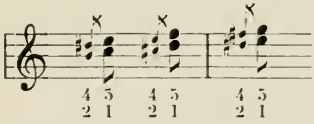
Takt 15, Fingersatz:



Takt 18, letztes Achtel rechts, Fingersatz:

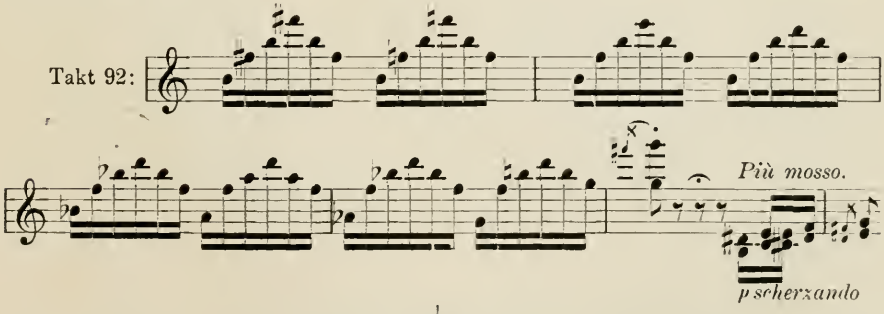


Takt 56 57, Fingersatz rechts:

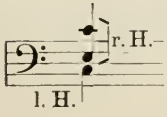


Zu Takt 92 füge ich hinzu, wie ich es von Busonis Wiedergabe in Erinnerung behalten:

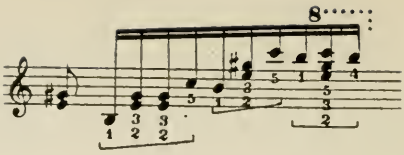
Takt 92:



Takt 101, erstes Achtel:

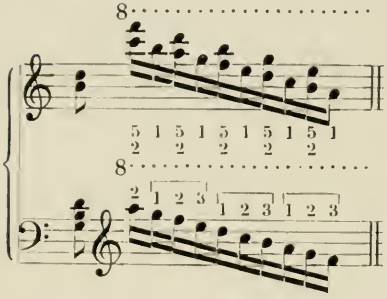


Takt 109:



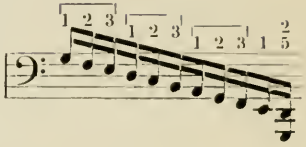
Takt 132 u. f.: glissandi mit $\frac{4}{2}$ (oder $\frac{4}{1}$).

Takt 144 u. f. Fingersatz:

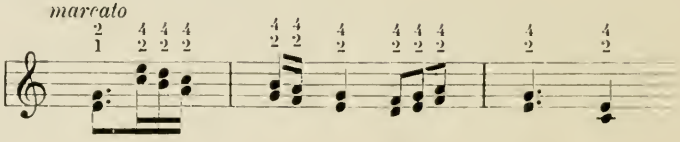


usw.

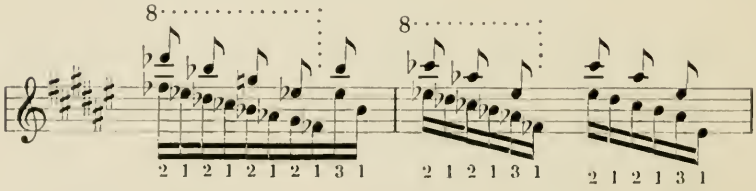
Takt 146 links:



Takt 167 u. f.:

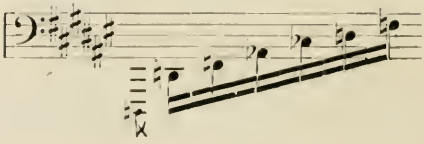


Takt 252 u. f. Fingersatz rechts:



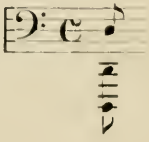
usw.

Takt 255 spiele ich links:

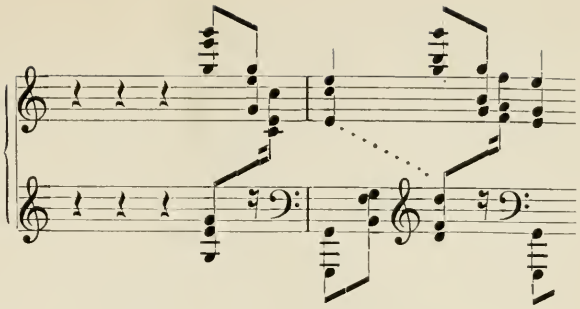


usw.

Takt 256 verdopple ich auf dem ersten Achtel den Baß:

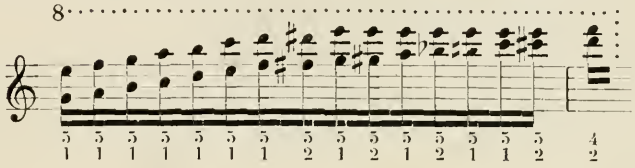


Takt 288/89 spiele ich:

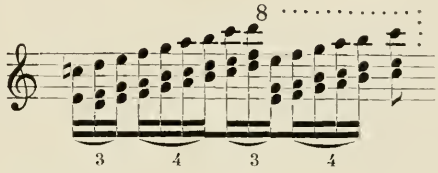


Takt 295 u. f.: Untere Version, die Terzen immer mit $\frac{4}{2}$: martellato.

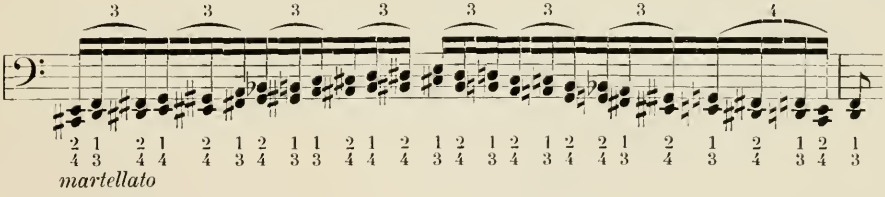
Takt 298, rechte Hand, Fingersatz:



Takt 302, rechts, Gruppierung:

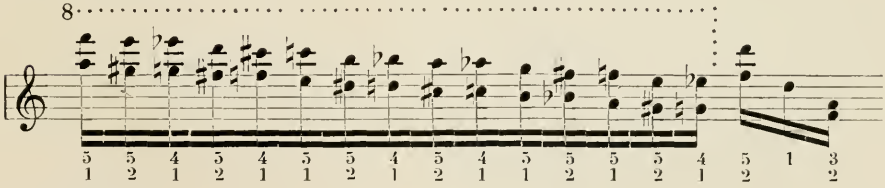


Takt 303 spiele ich — links — mit folgendem Fingersatz:

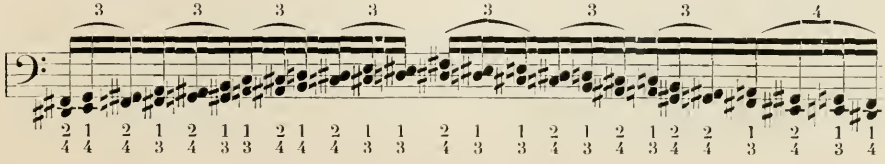


martellato

Takt 304:



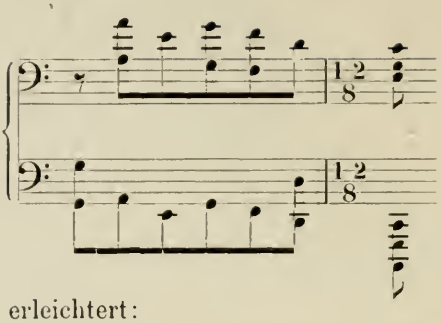
Takt 305:



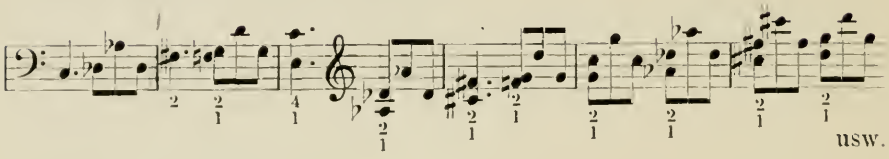
Takt 306 analog 304.

Takt 308 alle Sexten links mit $\frac{2}{3}$.

Takt 362 spiele ich:



Takt 393 u. f., rechts, erleichtert:



* * *

BRAHMS.

Als Vorlage bei der Besprechung der folgenden Kompositionen dienen die Original-Ausgaben von Simrock (für die Paganini-Variationen und die Walzer ist der Verleger J. Rieter-Biedermann, Leipzig).

* * *

Variationen und Fuge

über ein Thema von Händel.

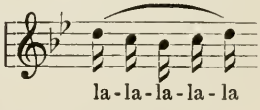
Op. 24.

Händel selbst hat dieses Thema variiert (als Klavier-Komposition), und es ist interessant, zu beobachten, was Händel mit dem Thema macht, oder vielmehr, nicht macht. Wenige Meister haben vermocht, diese vielgeschmähte Form mit Geist, Phantasie und Poesie zu durchdringen. Obenan und turmhoch über allen anderen Schöpfungen dieser Art stehen: Die »Goldbergschen Variationen« von J. S. Bach, Beethoven mit mehreren Werken, voran die 32 Variationen und die unsterbliche »Sphinx«: die 33 Variationen (»Diabelli«) und Brahms, op. 24 und op. 35.

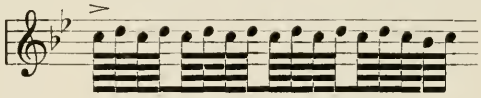
Nichts liegt mir aber ferner, als mit dieser Zusammenstellung in die »Drei-Große-B«-Manie zu verfallen: dies war eine der unglücklichsten und verhängnisvollsten Wortspielereien des edlen, tapfern Bülow.

* * *

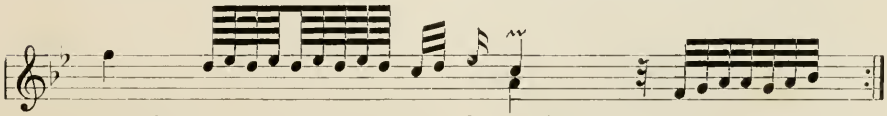
Thema, Aria: Gegenüber der Unart, diese Sechzehntel (Takt 1, drittes Viertel) zu verkürzen und zu verschleudern, muß betont werden, daß diese Figur »sanglich« vorgetragen werden soll. Man singe sich das Vorbild:



Ausführung des Trillers Takt 1 u. f.:



Ausführung des Trillers Takt 4, zähle in Sechzehnteln:



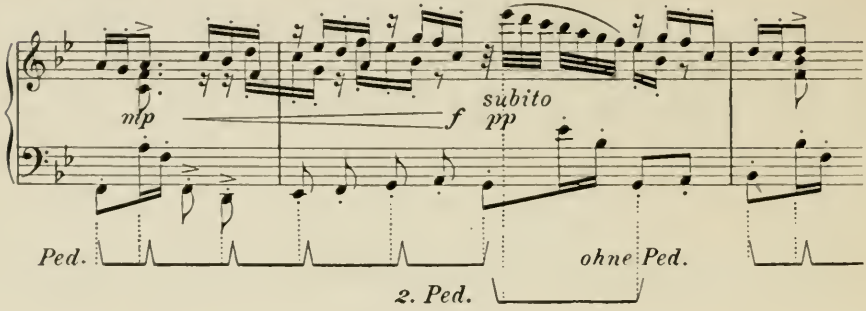
* * *

Variation I: Entschlossen, keck.

Die zwei letzten Achtel (linke Hand) besonders fest markiert.

Takt 4: Der Zweiunddreißigstel-Lauf (ebenso Takt 8) mit starker Schwellung, jedoch die höchste Note (*c*) schon wieder bedeutend schwächer. (Siehe »Wellenbewegung« Seite 101).

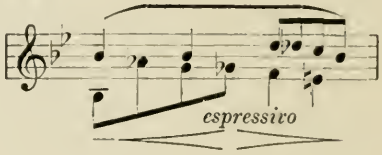
Takt 5 u. f. phrasiere und pedalisiere:



* * *

Variation II.: Fließend, anmutig bewegt.

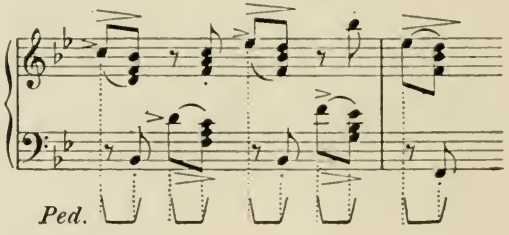
Takt 7, Mittelstimmen ein wenig hervortretend:



* * *

Variation III: Spielerisch.

Die Gefahr einer Takt- und Rhythmusverschiebung besteht: da der »schlechte« Taktteil stark besetzt, der »gute« Taktteil dagegen nur mit einer Note besetzt ist. Also bewußte, nachdrückliche Betonung des »guten« Taktteils. Pedal durchweg in folgender Weise: Takt 1:



* * *

Variation IV: Männlich, prächtig glänzend.

Man übe diese Variation in allen 12 Tonarten — immer mit demselben Fingersatz.

Takt 4 und 8 kein ritardando. Wie überhaupt in diesen Variationen mit dem Ritardieren sehr sparsam umgegangen werden soll. Takt 4:

Zählen! Nicht das vierte Viertel unterschlagen! Die vorgeschriebenen *sf* kräftig und »risoluto«.

* * *

Variation V: Ausdrucksvoll, singend.
Acht Pedaltritte in jedem Takt.

* * *

Variation VI: Kanon in der Oktave, geheimnisvoll, schleichend.
Entspringt dem Stimmungskreis des kanonischen Intermezzoteiles im Scherzo der Beethovenschen Sonate op. 106.
Gleichmäßiges *mp* durch die ganze Variation. Zweites Pedal. In der ersten Hälfte führe die Rechte, im zweiten Teile die Linke. Sowohl rechts als auch links die Oberstimme (Vierter und Fünfter der Rechten, Daumen der Linken) klangvoller als die Unterstimme.

* * *

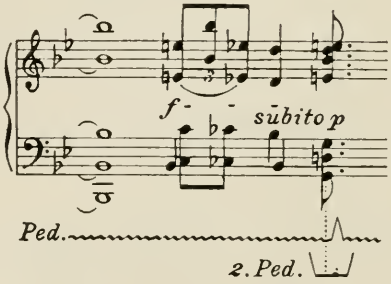
Variation VII: Jagdstück, lebhaft.
Drei Hörner; jede Stimme gleich stark und deutlich. NB. Die repetierenden Töne der Oberstimme scharf rhythmisch und vernehmlich!

* * *

Variation VIII: Orgelpunkt; rascher Fluß.
Takt 3, 4: Mittelstimme hervor.
Takt 5, 6: Oberstimme espressivo.
Takt 9, 10: Mittelstimme ausdrucksvoll, singend.

* * *

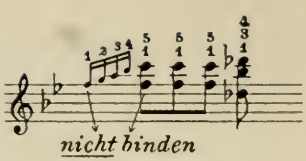
Variation IX: Doppelter Orgelpunkt. Pathetisch.
Dem Orgelpunkt möglichste Klangdauer durch vibrierendes Pedal. Der Akkord auf dem vierten Viertel muß überraschend eintreten (ohne vorhergehendes diminuendo), also (Takt 2):



Takt 8: Letztes Sechzehntel links (Oktave *fis*) eine Oktave tiefer.
Takt 10: Letztes Sechzehntel links (Oktave *b*) eine Oktave tiefer und arpeggiert.

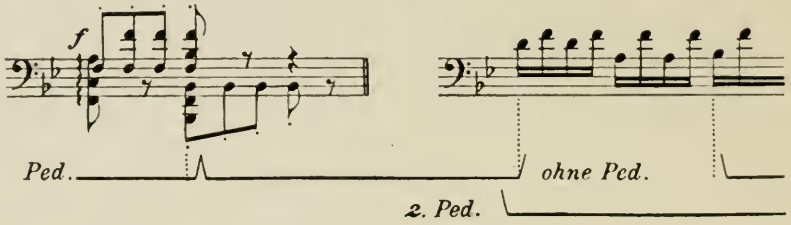
* * *

Variation X: Wilder Gespensterzug.
Takt 5, Fingersatz rechts:



* * *

Variation XI: Zarter Gesang; semplice.
Pedal in Verbindung mit der vorhergehenden Variation:



Erster Teil (Takt 1—4) mit dem zweiten Pedal.

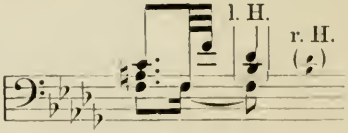
* * *

Variation XII: Klarinetten-Solo; nicht langsam.

* * *

Variation XIII: »Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt.«*)

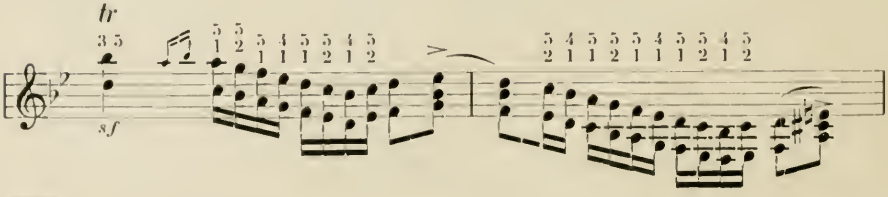
Bässe sehr schwer und wuchtig. — In Takt 9 kann man die Terz auf dem vierten Viertel mit der Linken nehmen und dann rasch mit der Rechten stumm ablösen.



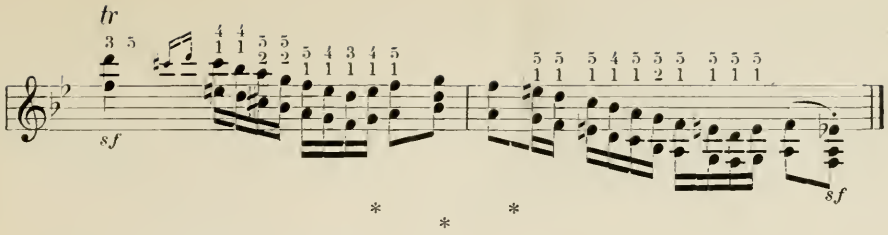
Gleiches an den analogen Stellen der folgenden Takte.

* * *

Variation XIV: Ungebunden, froh dahinstürmend.
Fingersatz:



*) So lautet die Überschrift des ersten Satzes der fünften Symphonie von Gustav Mahler.

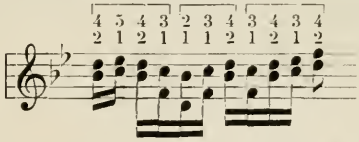


* * *

Variation XV: Triumphierend.

In den Oktaven der rechten Hand (erstes, sechstes und achtes Achtel Takt 1 usw.) sei die Oberstimme (Fünfter) sehr klingend. Daumen etwas matter.

Takt 8, Fingersatz rechts:



Man denke scharf an die durch Klammern angedeutete »technische« Gruppierung. Dies trägt wesentlich zur sichern Ausführung dieses Ganges bei.

* * *

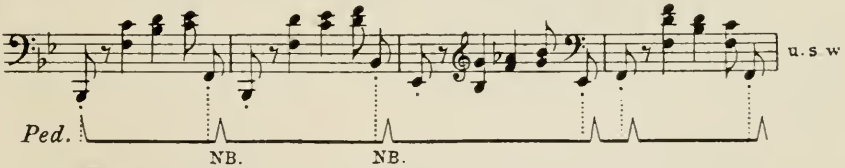
Variation XVI: Capriccio. Ein Jongleur-Kunststück.

Die Achtelnoten der Rechten wie Flötentöne, spitz. Die Achtelnoten der Linken wie pizzicato-Bässe. Beide Stimmen ohne Pedal. Dagegen die Sechzehntel mit Pedal.

* * *

Variation XVII: Reiches Klangbild.

Die Achtel der Rechten müssen tropfen. Zweites, drittes und viertes Viertel jedes Taktes (links) sind als thematisch hervorzuheben. Pedal nach folgender Art, damit die pastoralen Quinten wirken:



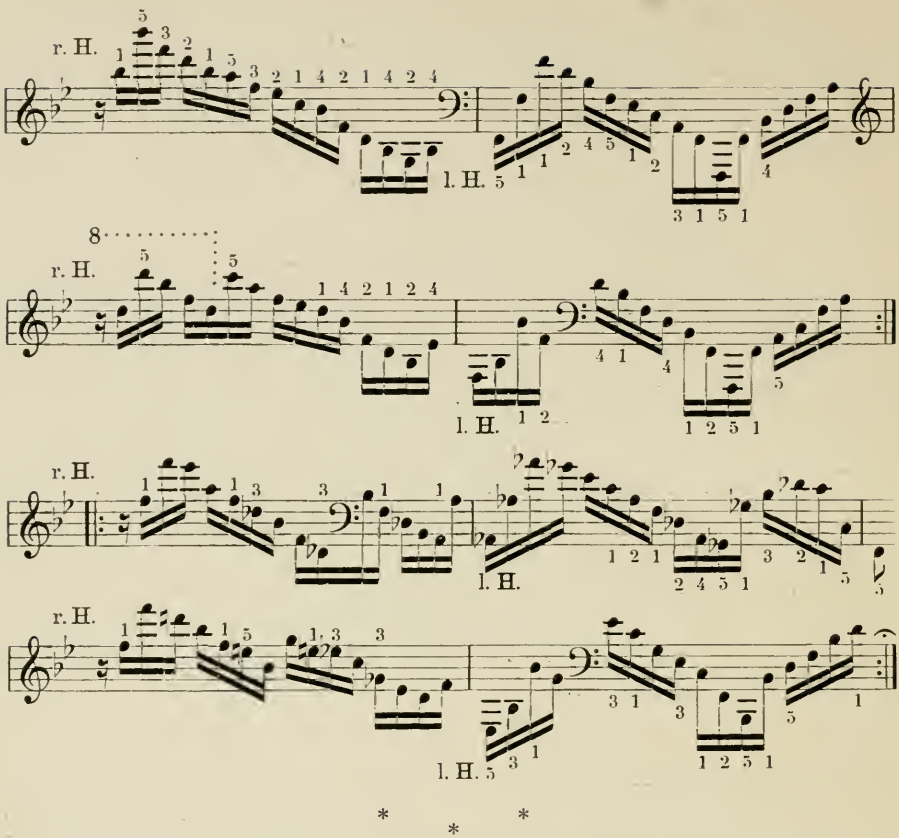
NB. Pedalwechsel sehr rasch; bevor der Finger die Note verlassen hat, muß der Wechsel schon vollführt sein.

* * *

Variation XVIII: Serpentine-Schleier-Tanz.

Die wogende, anmutige Sechzehntel-Figur — den versteckten, verschleierten Körper des Themas muß man erraten. Den Beginn des Taktes (guten Taktteil) etwas markieren, damit der Synkopen-Charakter der thematischen Figur (in Vierteln und Achteln) merkbar wird.

Fingersatz:

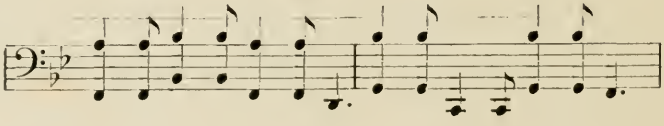


* * *

Variation XIX: Sicilienne. Lieblich bewegt.

Die Verzierung gehört durchgehend entweder zum »Alt« (Mittelstimme der rechten Hand) in der ersten und dritten Strophe, oder zum »Sopran« (Oberstimme der rechten Hand) in der zweiten und vierten Strophe.

In Takt 9, 10 (bzw. 13, 14) nehme ich den Tenor mit der Linken:

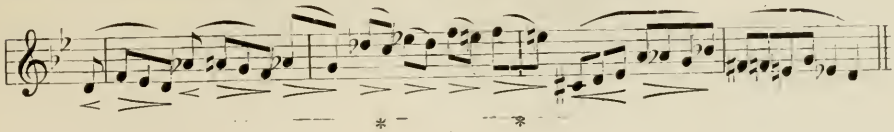


* * *

Variation XX: Der Zug der Gramvollen.
Düsterer Gesang. (Oberstimme!)

Legato, durch Pedal unterstützt:

Takt 13—16: Hier lasse ich folgende Begleitstimme besonders hervortreten (dessenungeachtet aber die Oberstimme regiert):



* * *

Variation XXI: Zärtlich tröstend.

Bülow sagt: »Die Vorschläge unter sich haben thematische Bedeutung; da können sie sehen, wie Brahms komponiert, wie er musikalisch denkt.« (»Studien bei H. v. Bülow«, von Th. Pfeiffer.)

Diese Variation ist sehr sanft und zart in Farbe und Zeichnung zu spielen. Die zweite Hälfte schmeichelnd, streichelnd.

* * *

Variation XXII: Schottischer Dudelsack.

Die charakteristische, schnarrende Mittelstimme: und die Quinten zwischen dieser Stimme und dem Basse müssen als die tutenden Merkmale der bagpipe grell hervorgehoben werden. Durch ein einziges Anschwellen vom *p* (Takt 1) bis zum *ff* (Oktave *a* der Rechten in Takt 6) und allmähliches diminuendo von diesem Punkte durch den Schluß des zweiten Teiles und dessen Wiederholung, bis es endlich im *ppp* erstirbt, mag das Bild des herannahenden und sich wieder entfernenden Musikanten vorgestellt werden.

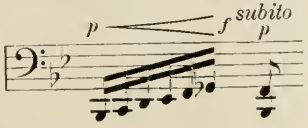
* * *

Variation XXIII und XXIV: Wilde Jagd.

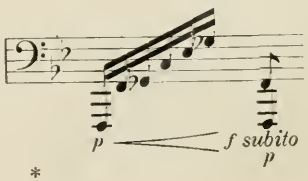
Nur in diesen zwei Variationen beachte ich beim öffentlichen Vortrage die Wiederholungszeichen nicht: da diese Variationen in sich schon die Wiederholung bergen. Es sei ein wildes Stürmen: zuerst, unheimlich dräuend, von ferne, *p* beginnend, dann allmählich anschwellend und den Gipfel mit dem ersten Akkorde der letzten, XXV. Variation erreichend.

Man beachte dies charakteristische Gebilde und exekutiere genau nach Vorschrift:

Var. XXIV, Takt 1:



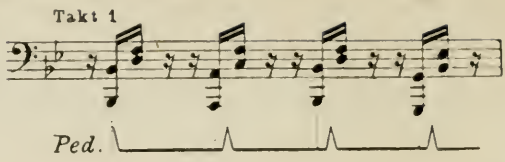
und später, Takt 5:



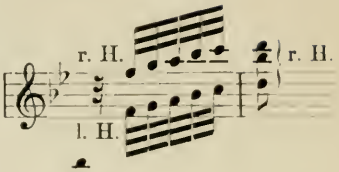
* * *

Variation XXV: Triumph.

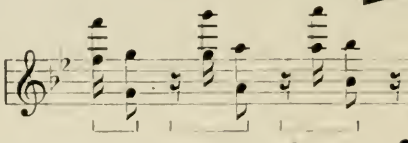
Pedalisiere:



Alle Zweiunddreißigstel-Anläufe dieser Variation spiele ich verdoppelt, z. B. Takt 2:

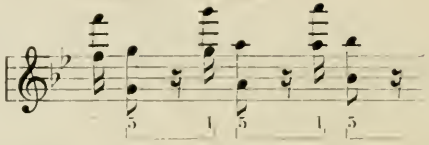


Takt 6: Die Sprünge werden immer gelingen, wenn man nicht an den Sinn (musikalisch), d. i.:



usw. denkt,

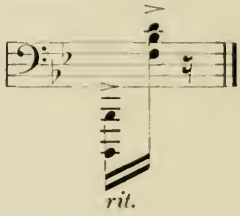
sondern sich scharf diese Gruppierung (siehe die Klammern!) vorstellt:



usw.

und überdies darauf achtet, daß der Daumen unverzüglich den Platz des Fünften (so wie im letzten Notenbeispiel angegeben) einnimmt.

Die zwei letzten Sechzehntel dieser Variation, Takt 8 (nur bei der Wiederholung), spiele ich links so:



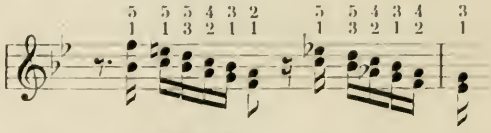
* * *

Fuga: Die Krönung des Werkes. Apotheose.

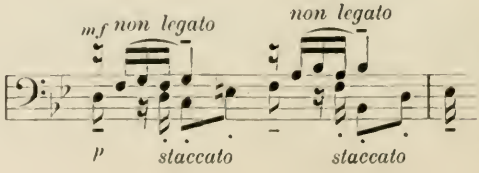
Das Tempo der Fuge und der vorhergegangenen Variation sei dasselbe — etwa: Metronom ♩ = 104.

Das eintretende Thema (Takt 1, 2) mit der linken Hand.

Takt 7, Fingersatz:



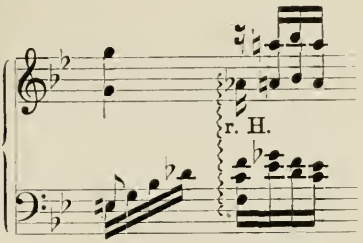
Takt 7, linke Hand:



starke Gegensätzlichkeit der Anschlagsart in den beiden Stimmen.

Takt 13—17: Das klingende Pochen der repetierenden äußeren Stimmen, während die Mittelstimmen legato dahinfließen.

Takt 27, zweites und drittes Viertel, verteile:



Takt 33—36: Die lyrische Episode, sehr weich und ruhig (un poco sostenuto) vorzutragen.

Takt 39—41: Die Baßfiguren kurz, trocken, ohne Pedal.

Takt 42—43: Die Oberstimme der linken Hand (Thema in Umkehrung) trete singend hervor.

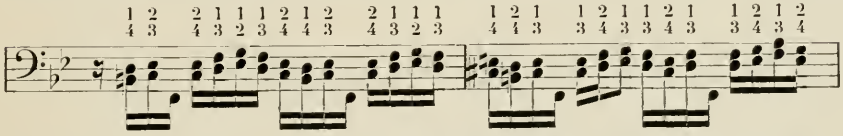
Takt 49—52, linke Hand: Ein Großer tritt großartig auf (Thema in der Vergrößerung).

Takt 55 u. f., rechte Hand: Ein Kleiner tritt großspurig auf: Parodie.

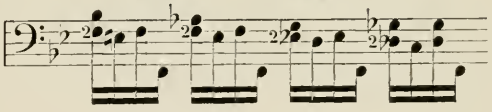
Das »espressivo« in Takt 61 verlege ich auf Takt 62 u. f. (links, Oberstimme ausdrucksvoll singend).

Takt 67 u. f.: Sehr wenig Pedal. Nach dem ersten Sechzehntel des Taktes 75 stockt es: Große Luftpause.

Takt 78/79, Fingersatz links:



Takt 81, Fingersatz links:



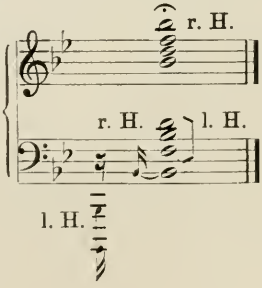
Takt 83 u. f.: Nicht das Tempo verlangsamen!

Takt 96 u. f.: Nicht rascher werden.

Takt 100 u. f.: Die Akkordkette steigt unerbittlich und unaufhaltsam hinunter: Takt 102 zwischen zweitem und drittem Viertel kein Bruch!

Takt 104 bis Schluß: Die Figur der Rechten stets mit der Fingergruppe $\frac{4}{2}\ \frac{5}{1}$ spielen.

Takt 109 verstärke ich:



* * *

Zwei Rhapsodien op. 79.

Op. 79, Nr. 1, H-moll.

Metronom $\frac{1}{2} = 112$. Wild und trotzig.

Takt 22: Plötzlich sehr weich und voll: dieser eine Takt mit zweitem Pedal.

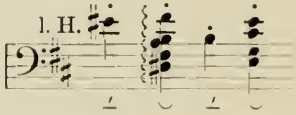
Takt 30 u. f.: Erzählend, semplice. Ohne ungebührliche Sentimentalität.

Takt 39: Hier wird es kriegerisch.

Takt 67: Das Hauptthema erscheint hier etwas müde — sentimental.

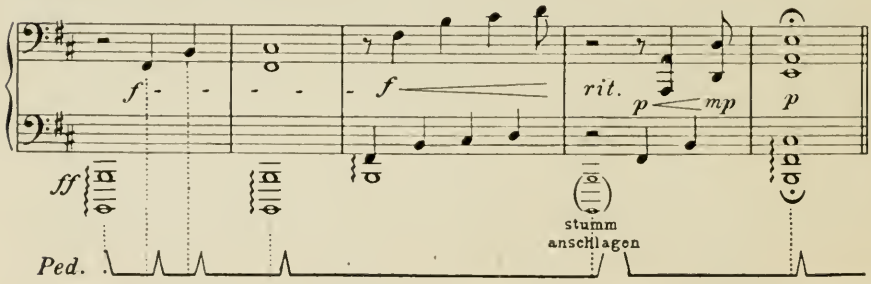
Takt 71: Rafft es sich wieder. Nimmt es einen mächtigen Anlauf. Stürmt vorwärts. Ein jäher Abgrund tut sich auf: Große Stockung: Drittes Viertel Takt 86 — — ein schwerer Sturz: *sf* Takt 86.

Takt 87 setze man mit richtiger Betonung:



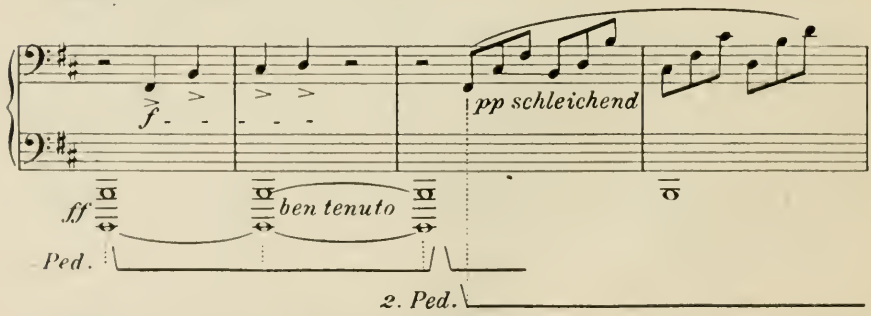
fort!

Takt 89—93: Pedalisiere:



Takt 94 u. f.: Der Trio-Satz in sanftes, silbernes Licht getaucht. Die liegende Oberstimme (in ganzen Noten) klingend. Zweites Pedal.

Takt 220—225:



Takt 226: Die nun auftretende Gegenstimme (Oberstimme) bilde mit dem Baßgesang ein schwermütiges Duett.

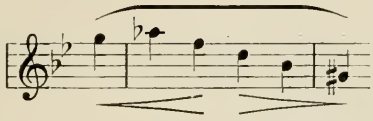
* * *

Metronom ♩ = 116.

Der Gesang der Rechten (Oberstimme, in Viertelnoten) ist in überschwenglich-schwärmerischer Weise, in fließendem Zusammenhang und mit blühendstem Ton vorzutragen. Dies ist hier sehr schwer: auch vom rein technischen Standpunkte aus.

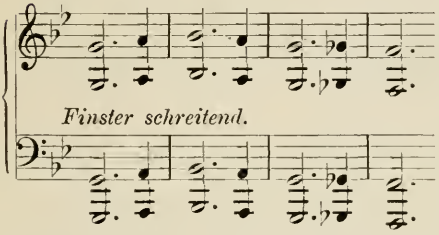
Takt 10, 12, 13: Galoppierend.

Takt 13: Die nach der corona (𝄐) beginnende Phrase: flehend.

Takt 40:  sehr ausdrucksvoll, desgleichen Takt 48.

Takt 54 u. f.: Barsch und drohend. Wenig Pedal.

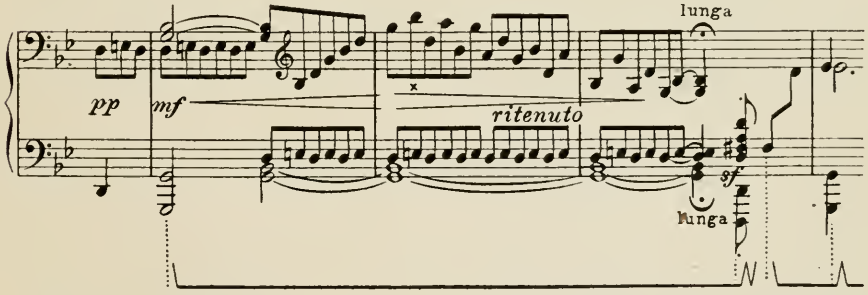
Takt 65 u. f.:



Hier weht Grabesluft. Man denke an den Stimmungskreis der Akkorde in Schuberts »Der Tod und das Mädchen«, oder an denjenigen, der die »Vier ernsten Gesänge« von Brahms beherrscht.

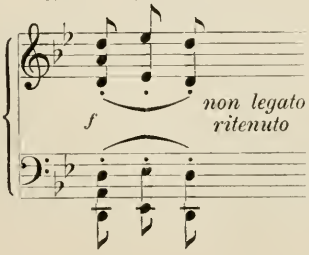
Alles andere in diesen Takten (65 u. f.) sehr im Hintergrunde.

Takt 83—85:



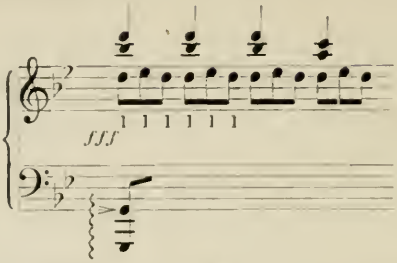
NB. Die höchste Note (rechts) ×*b* liegt schon in der abnehmenden Zone. Das *sf* kurz und scharf.

Drittes Viertel:

Takt 109 spiele ich: 

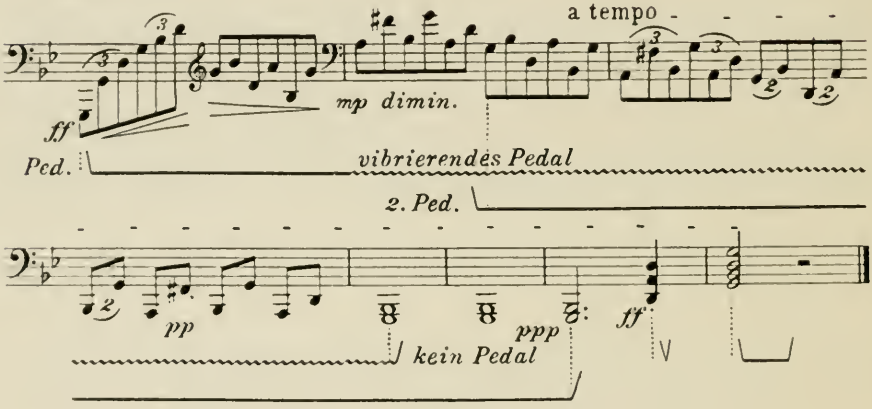
Takt 110 u. f.: Die linke Hand sehr scharf und eckig; die Sechzehntel eher verkürzt!

Takt 114:



Takt 116—123: Kein ritardando! Die genaue Befolgung der rhythmischen Veränderungen bei strengem Einhalten des Taktes ergibt schon das »quasi ritardando«.

Takt 116 u. f.:



* * *

Klavierstücke op. 119.

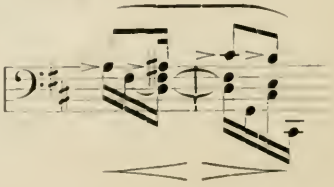
Intermezzo, H-moll.

Die Empfindungen eines einsam grübelnden Verliebten.

Tempo-Bezeichnung eher: Andante, Metronom etwa ♪ = 66.

Mit Takt 17 zieht eine hellere, frohere Stimmung ein, die sogar Takt 24 so etwas wie freudige Hoffnung aufblitzen läßt. Sinkt aber bald ins Schwermütige, Bekümmerte und Grüblerische zurück.

Takt 61 62, linke Hand ausdrucksvoll:



* * *

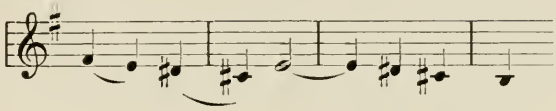
Intermezzo, E-moll.

Das Mädchen spricht.

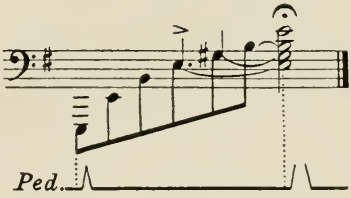
Takt 36: Der hier beginnende Mittelteil, wienerisch-wiegend, von seligster Klangfreudigkeit erfüllt.

Die zwei Takte 76/77 etwas zögernd.

Takt 98—100: Die Mittelstimme etwas hervortretend:



Pedal in den letzten zwei Takten (104/05):



* * *

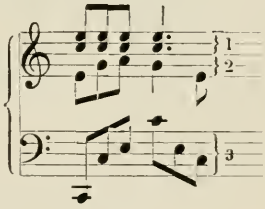
Intermezzo, C-dur.

Schalkhaft, kapriziös.

Die Stimmen müssen verschiedenen Anschlagscharakter haben:

Stimme 1: Sehr nahe gespielt, *pp*, matt, klanglos,
Stimme 2: *mp—mf*, quasi staccato, frei, kokett,

Stimme 3: *p*, leggiero.

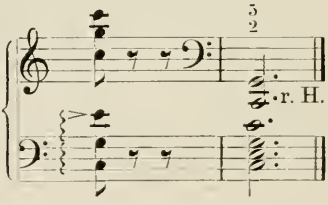


Takt 25: Ein wenig hämmernd, ohne Pedal; ebenso Takt 29.

Takt 44 (und 48): Der Sechzehntel-Lauf wie ein Purzelbaum, ohne Pedal.

Takt 63/64: Schnell, ohne Pedal. Erst auf dem ersten Achtel Takt 65 ein kurzes Pedal.

Die zwei letzten Akkorde spiele ich so:



* * *

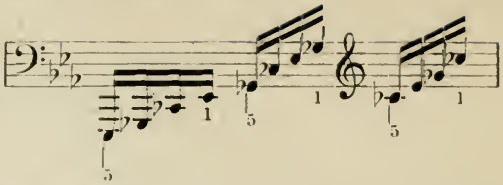
Rhapsodie, Es-dur.

Diese Rhapsodie, die gepanzerte, ist ganz orchestral. Dies im guten und im schlechten Sinne: Im guten, weil eine große Mannigfaltigkeit von Farben und Bildern in dem Stücke steckt, im schlechten, weil es unklavieristisch ist.

Metronom $\mathbb{d}$ = 69 (jeder Takt ein Schlag).

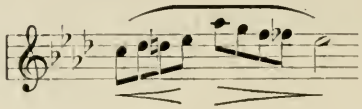
Takt 24/25: Der Akkord in halben Noten muß beide Takte beherrschen (klanglich).

Takt 39/40, Fingersatz links:



Von Takt 65 an: meno mosso, Metronom $\mathbb{d}$ = 58, dumpf, drohend.

Von Takt 93 an: grazioso, Metronom $\mathbb{d}$ = 168.

Die Melodie  usw. muß sich von den Arpeggien loslösen: Also eine sehr differenzierte Behandlung der Arpeggien geboten.

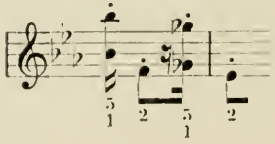
Takt 133: Das letzte Tempo bleibt.

Takt 153: Animato $\mathbb{d}$ = 76.

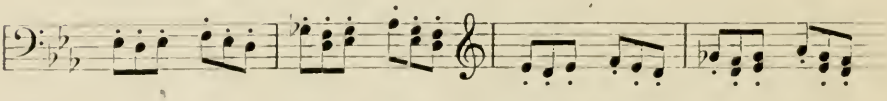
Takt 215/16: ritardando, Fingersatz analog Takt 39/40.

Takt 217: Tempo primo ($\mathbb{d}$ = 69).

Takt 235/36: ritardando.

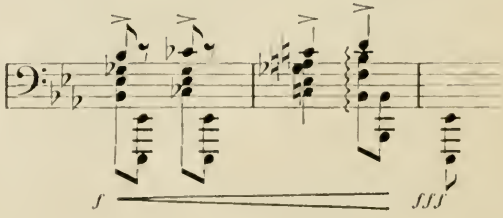
Takt 237 u. f., Fingersatz:  immer derselbe Fingersatz bis Takt 246.

Takt 248—251 spiele ich — rechte Hand — so:



alles andere mit der linken Hand. Erst Takt 252 nehme ich die Verteilung wie vorgeschrieben. Takt 252/53 kräftig, mit scharfen Akzenten.

Takt 256/57: Mächtige Anschwellung. Dazu helfe mit starken Akzenten die Linke:



* * *

Acht Walzer aus op. 39.

Ursprünglich für das »Pianoforte zu vier Händen« geschrieben; dann vom Komponisten auch für zwei Hände eingerichtet.

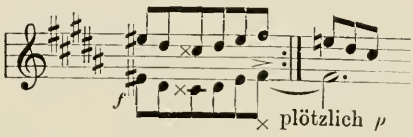
* * *

Diese Walzer sind auf Wiener Boden gewachsen. Dem Boden, der Mozart, Schubert, Johann Strauß getragen. Wiegender Rhythmus: Schwache Verkürzung des ersten Viertels. Vergleiche die Ländler Schuberts.

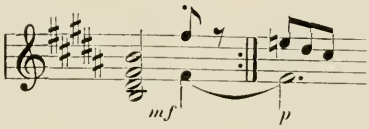
* * *

Nr. 1, H-dur.

Bei der Wiederholung binde ich das *fis* (Takt 8) mit Akzent an das *fis* des folgenden Taktes:



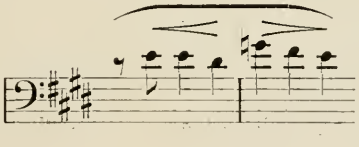
Verweile ein wenig auf diesem isoliert klingenden *fis*. Das gleiche, wenn man zur Wiederholung des zweiten Teiles schreitet:



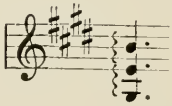
* * *

Nr. 2, E-dur.

Takt 14/15: Linke Hand espressivo:



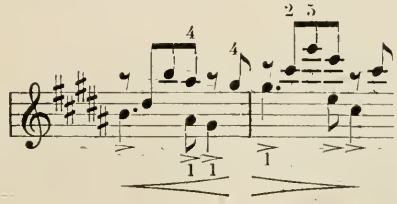
Takt 18, erstes Viertel rechts, spiele ich:



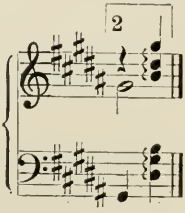
* * *

Nr. 3, Gis-moll.

Takt 14/15, Fingersatz:



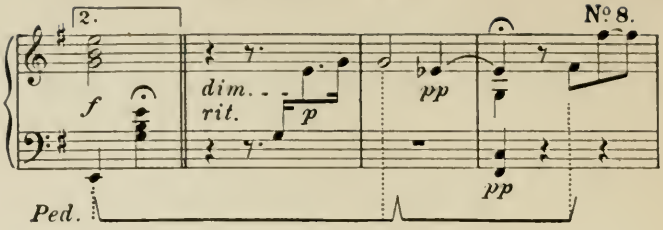
Takt 18:



* * *

Nr. 4, E-moll.

Als Übergang dieses Walzers zum B-dur-Walzer (Nr. 8) spiele ich:

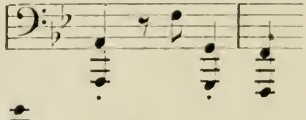


* * *

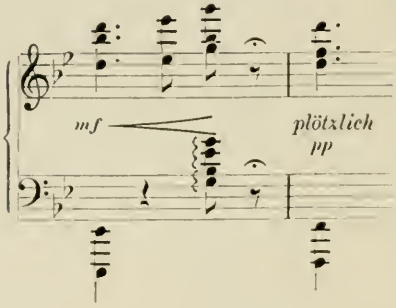
Nr. 8, B-dur.

Die Drei-Achtelnoten zu Anfang jedes Taktes gut aushalten.

Takt 8, links, spiele ich:



Takt 26:



* * *

Nr. 14, Gis-moll, alla zingarese.

Die linke Hand ahmt das Cymbal (Hackbrett) der ungarischen Zigeuner nach. Sehr staccato.

Takt 11: Plötzliches piano.

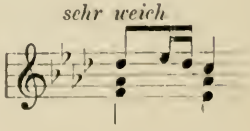
Takt 13—16: Forte, Takt 17: Plötzliches piano.

Die linke Hand in Takt 17—20 (nur in diesen Takten) legato.

* * *

Nr. 15, As-dur.

Takt 3: Ausführung des Vorschlages hier und an ähnlichen Stellen des Walzers:



* * *

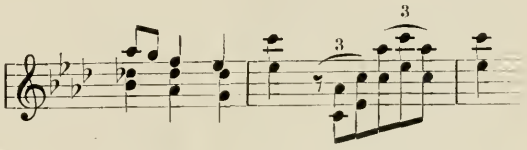
Füge ich dem As-dur-Walzer als »Trio« bei.

Takt 1—8: Die beiden Stimmen der rechten Hand: jede mit besonderer, ausdrucksvoller Führung.

Takt 9—16: Dieselben zwei Stimmen in Umkehrung.

Takt 17—24: Die Oberstimme der linken Hand sehr ausdrucksvoll.

Nach der Wiederholung des zweiten Teiles dieses Walzers spiele ich den As-dur-Walzer »da capo«: ohne Wiederholung des ersten Teiles; und springe von Takt 15 nach Takt 30:



* * *

Studien für Pianoforte.

Variationen

über ein Thema von Paganini

Op. 35.

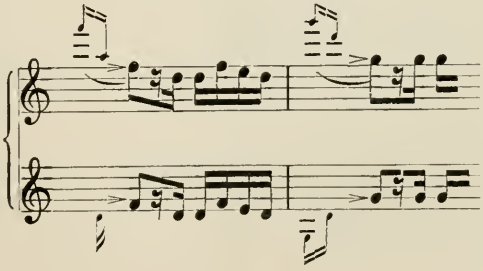
Diese »Studien« sind in jeder Hinsicht mehr als bloße Studien: Skizzen. Vom klavieristischen Standpunkte aus betrachtet wohl der Gipfel Brahmsscher Kompositionen für das Pianoforte, erheben sich diese Variationen auch durch die Fülle und Tiefe und Innigkeit der musikalischen Gedanken hoch über das Niveau der unter dem Titel »Studien« zu erwartenden technischen Entwürfe.

* * *

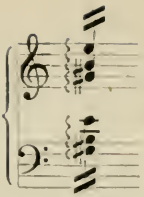
Erstes Heft.

Thema. Metronom ♩ = 104. Den Vorschlag immer auf »moderne« Art: Ausführung desselben vor der Hauptzeit.

Takt 6/7, Ausführung:



usw. /

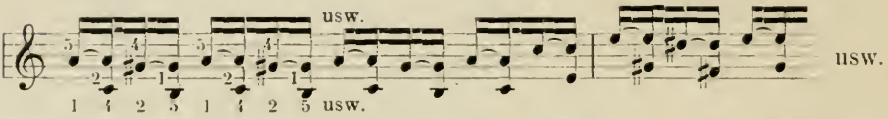
Takt 11: Auf dem sechsten Sechzehntel  gar nicht verweilen: schnell und flüchtig darüber weggehen. Betonung auf dem vorigen (fünften) Sechzehntel: *e*.

* * *

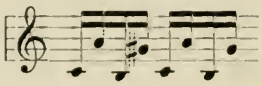
Variation 1. Metronom ♩ = 126.

Vor- und Parallelübungen für die beiden ersten Variationen:

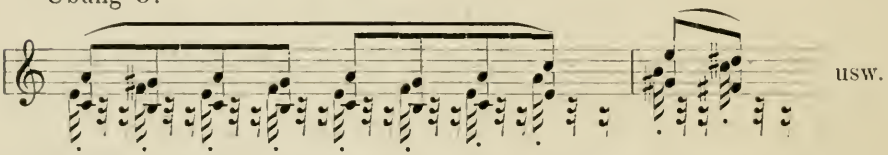
Übung 1:



durch die ganze Variation mit demselben Fingersatz. Beide Hände getrennt üben. Zuerst die Rechte (mit dem oberen Fingersatz), dann zwei Oktaven tiefer die Linke (mit dem unteren Fingersatz).

Übung 2:  usw. Vorschriften wie bei Übung 1.

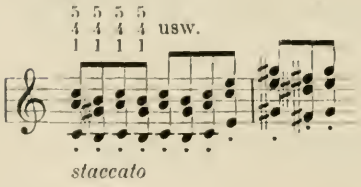
Übung 3:



Die Sexten langsam, legatissimo, mit Fingersatz, wie früher gezeigt. Die Mittelstimme hat in beiden Händen stets den dritten Finger. Sie ist durchweg sehr kurz zu spielen. Übrige Vorschriften wie bei Übung 1.

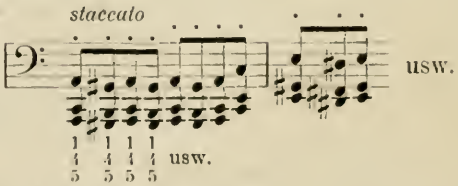
Übung 4: Handgelenk-Übung; indem man rechts die obere Oktave (Verdopplung der Unterstimme), links die untere Oktave (Verdopplung der Oberstimme) mitspielt.

Rechts:



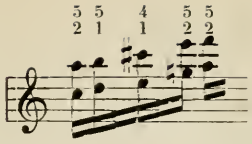
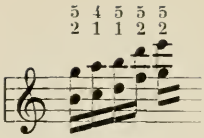
usw.

Links:



Außerdem sei auf das Studium der »51 Übungen« von Brahms (Verlag N. Simrock, Berlin) verwiesen. (Für diese Sexten-Variationen speziell Übung 4.)

* * *

Takt 9, Fingersatz:  Takt 11: 

* * *

Variation 2. Metronom ♩ = 126.

Fingersatz Takt 5—8, 17—24, rechte Hand, immer $\begin{smallmatrix}5&5\\4&4\\1&1\end{smallmatrix}$; ist jedoch die Mittelstimme der Rechten eine Obertaste, so gelte hierfür der dritte Finger.

* * *

Variation 3. Metronom ♩. = 116.

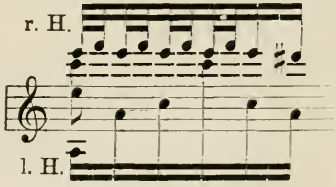
Takt 1—4, 9—16: Die rechte Hand muß sich beim *sf* mit einem Ruck (sich um den fünften Finger drehend) nach rechts legen. Oder man mag zu den *sf* in den vorerwähnten Takten statt des fünften Fingers den Daumen nehmen. Dies liefert mehr Kontrast; da diese Takte hell klingen sollen im Gegensatz zu den Takten 5—8, 17—24, welche wie verschleiert (zweites Pedal) erscheinen mögen.

* * *

Variation 4. Metronom ♩. = 88.

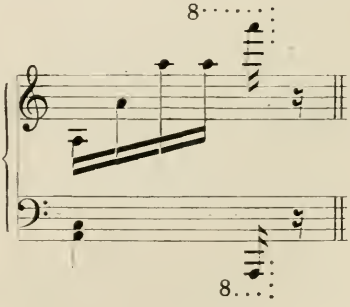
Siehe besonders die Nummern 5a, 5, 6a, 6 der »51 Übungen« von Brahms.

Triller-Ausführung in dieser Variation, sowohl rechts als links:



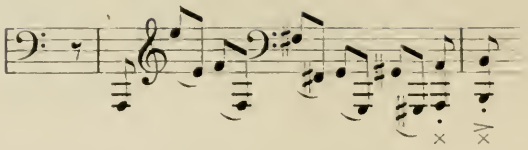
Takt 9 u. f.: Unterstimme der Rechten etwas hervortretend, ebenso Takt 17 u. f. die Unterstimme der Linken.

Takt 24 spiele ich, siebentes bis zwölftes Sechzehntel:



* * *

Variation 5. Metronom ♩. = 92.

Takt 1, links: 

Nach der Taktverschiebung, die bei getreuer Befolgung der vorgezeichneten Phrasierungsbogen entsteht, müssen die zwei Oktaven (mit × × bezeichnet) als Takt-Regulativ wirken: Kurz, bestimmt und mit dieser Deklamation: ⏑ –.

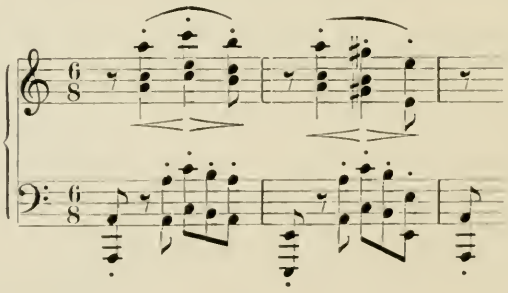
Takt 9: Das eingeklammerte *a* (auf dem ersten Achtel) ist bei der Wiederholung nicht anzuschlagen.

Takt 15/16: molto ritardando.

* * *

Variation 6. Metronom ♩. = 116.

Rhythmische Variante zur Sicherung des Sprunges: Man versetzt in der linken Hand die Pause (sechstes Achtel) auf den zweiten Achtelschlag:

Takt 1/2: 

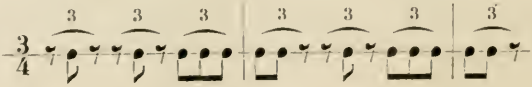
* * *

Variation 7. Metronom ♩. = 144.

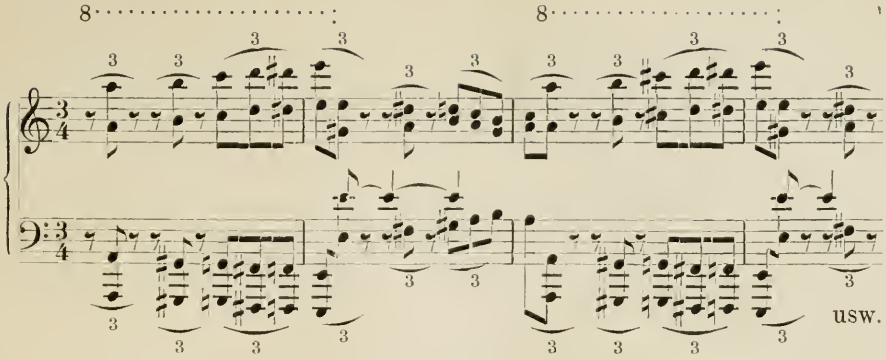
Man nehme rechts und links die Außenstimmen mit dem fünften Finger auf Untertasten und mit dem vierten Finger auf Obertasten.

Beim Sprung (vom ersten zum zweiten Achtel) darf nicht soviel Zeit verloren gehen, daß aus dem $^6/_8$- ein $^7/_8$-Takt wird, wie man es öfters hört.

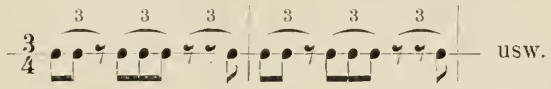
Ich schlage folgende rhythmisch-technische Übung vor: Man übe in

diesem Rhythmus:  usw.

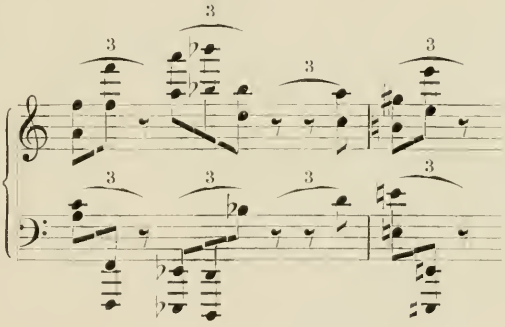
also so: Takt 1 u. f.:



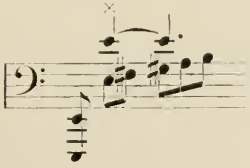
Fortsetzung der Übung, z. B. Takt 13/14:



also: Takt 13:

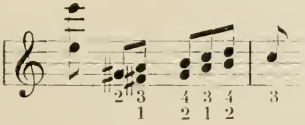


Takt 2, links:

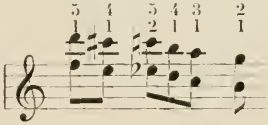


Hier und an allen ähnlichen Stellen muß die mit × bezeichnete Note betont und gut gehalten werden.

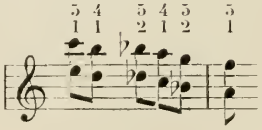
Takt 6, Fingersatz rechts:



Takt 10:



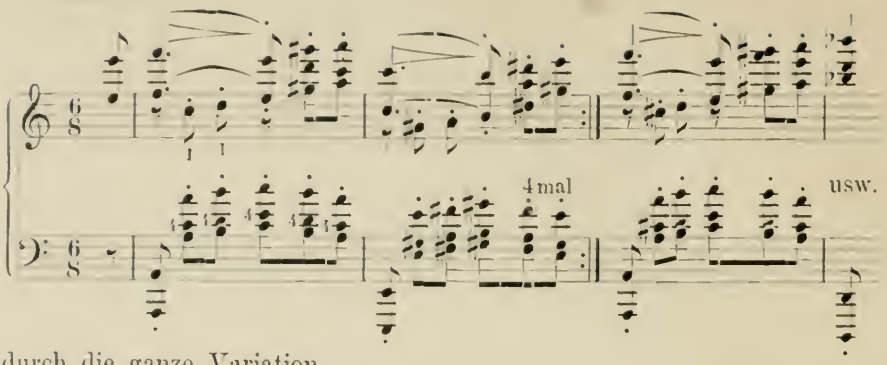
Takt 12:



* * *

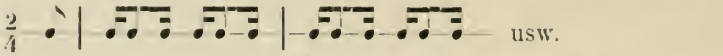
Variation 8. Metronom ♩. = 126.
Die »musikalische Idee« möge folgende Variante verdeutlichen:

Takt 1 u. f.:

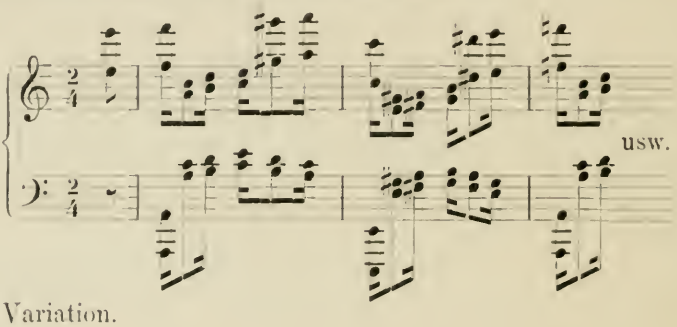


durch die ganze Variation.

Um den Sprung zu sichern, übe man folgende rhythmische Variante:



also:
Takt 1 u. f.:



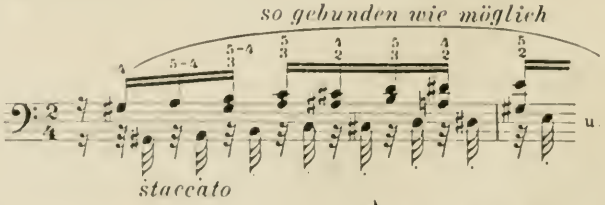
durch die ganze Variation.

* * *

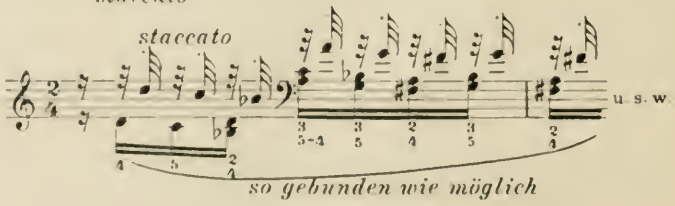
Variation 9. Metronom $\dot{\dot{}} = 126$.

Als technische Übung spiele diese Variation in folgender Art und mit Metronom $\dot{\dot{}} = 126$:

Rechts:



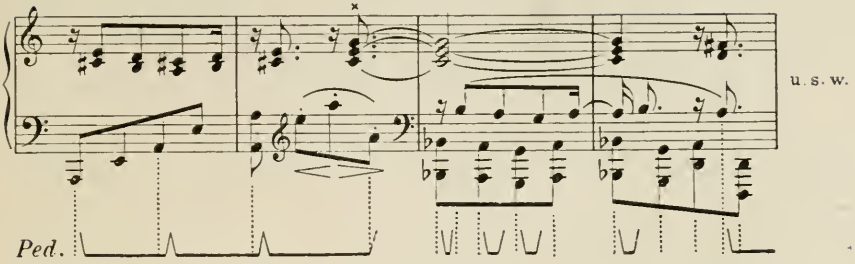
Links:
(nach Takt 5 u. f. zu bilden):



* * *

Variation 10. Metronom ♩ = 76 (— 80).

Takt 9—12, Pedal:



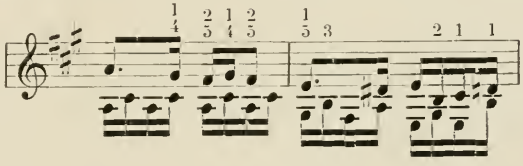
Den mit × bezeichneten Akkord klingend und gut gehalten.

* * *

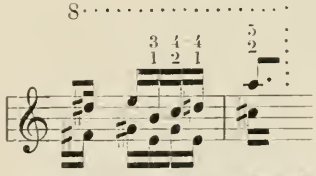
Variation 11. Metronom ♪ = 108.

Man beachte die Vorschrift von *pp* für die rechte und *p* espressivo für die linke Hand genau. NB. Takt 5 u. f. mit zweitem Pedal.

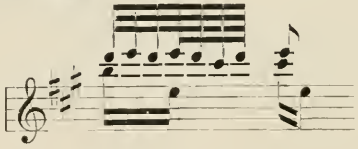
Fingersatz links, Takt 1, 2:



Fingersatz rechts, Takt 2:



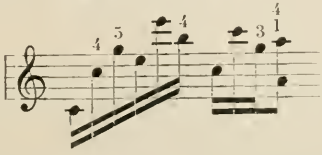
Takt 16, Ausführung des Trillers:



* * *

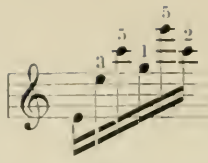
Variation 12. Metronom ♩ = 88.

Vorübung:



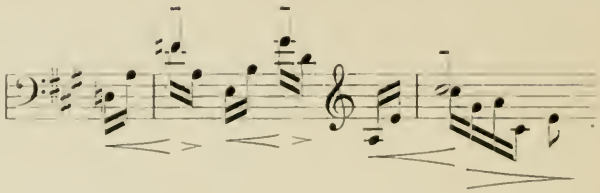
durch alle zwölf Tonarten (immer mit demselben Fingersatz).

Derselbe Fingersatz für die Originalstelle.

Eine andere Vorübung:  durch alle zwölf Tonarten (immer mit demselben Fingersatz).

* * *

Beim Spielen des zweiten Teiles dieser Variation (Takt 5—12) werde das erstemal die Partie der rechten, das zweitemal die Partie der linken Hand etwas hervorgehoben.

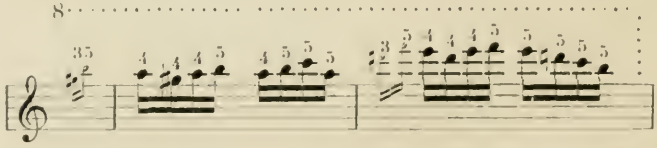
Ich spiele Takt 11 12, links, folgender Notierung gemäß: 

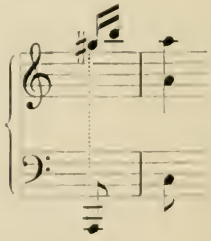
* * *

Variation 13. Metronom ♩ = 108.

Die Schwierigkeit des Oktavenspiels (betreffs Spannung) kann erst dann als bewältigt angesehen werden, wenn man mit dem Spiel der Dezimen vertraut ist. Wie denn überhaupt eine Schwierigkeit erst dann wirklich aus dem Wege geräumt ist, wenn eine Schwierigkeit nächsthöherer Kategorie ihre Bezwingung erfahren hat.

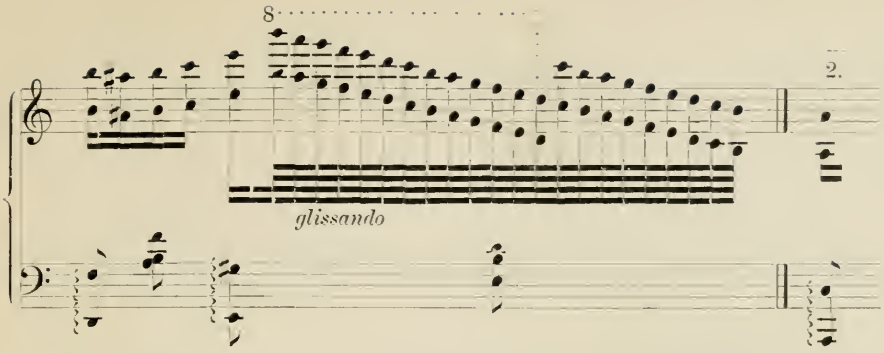
Gewöhnlicher Fingersatz für die Oberstimme der rechten Hand:

Takt 1,2:  usw.

Ausführung des Vorschlages (rechts) und des arpeggio (links): Takt 1: 

Beide — Vorschlag und arpeggio — müssen sehr rasch genommen werden; jedoch sei der Vorschlag sehr klingend und »détaché«.

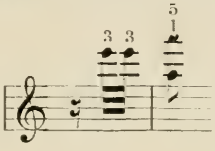
Bei der Wiederholung des zweiten Teiles dieser Variation spiele ich das glissando in Takt 11 wie folgt:

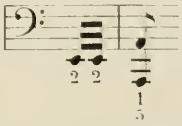


Als Variante sollte man anstatt vierten und fünften Finger in der Oberstimme der rechten Hand den dritten und vierten Finger benützen.

* * *

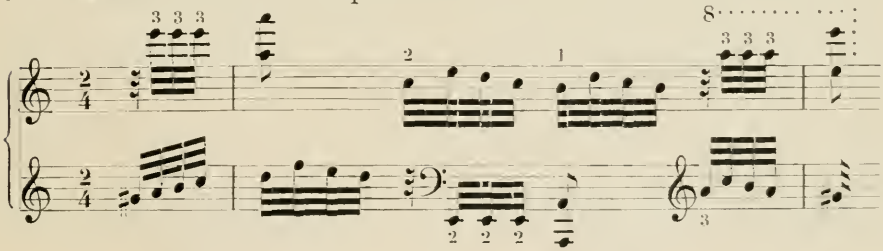
Variation 14. Metronom ♩ = 80.

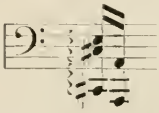
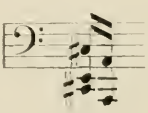
Takt 1, rechts: 

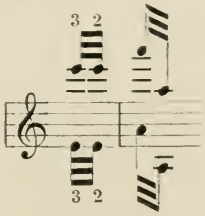
Takt 1, links: 

An diesen und ähnlichen Stellen der ersten 17 Takte dieser Variation repetiere ich ohne Fingerwechsel.

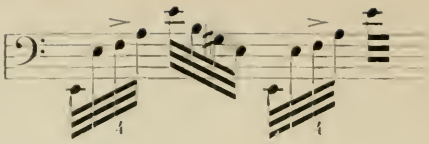
Man mag diese 17 Takte anfangs auch in dieser Variante üben: anstatt zweimal soll dreimal repetiert werden:



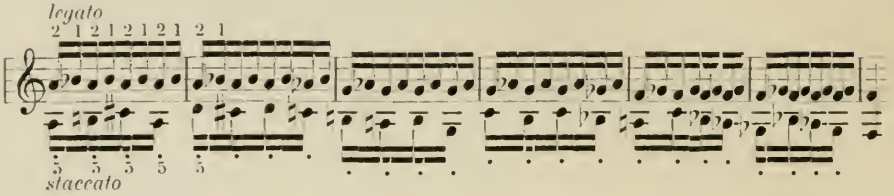
Takt 23, links, zweites Achtel entweder:  oder 

Takt 24, letztes Sechzehntel, Fingersatz: 

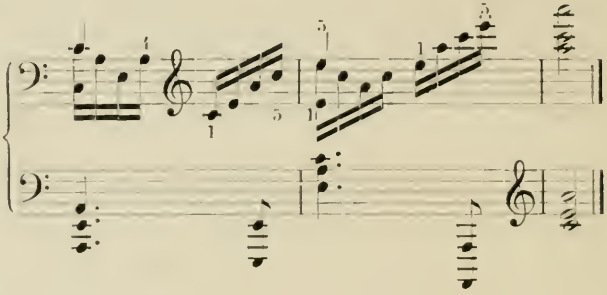
Takt 30, links, mit Akzent:



Übung für die linke Hand zu Takt 52—57:



Takt 101 — 103 spiele ich:



* * *

Wenn man beide Hefte ohne Unterbrechung spielt, soll die Variation 14 des ersten Heftes nicht zu sehr Schlußpunkt-Charakter bekommen.

Bei sofortigem Anschluß des zweiten Heftes spiele ich vor dessen erster Variation das Thema piano, mit Verschiebung, quasi als Reminiszenz.

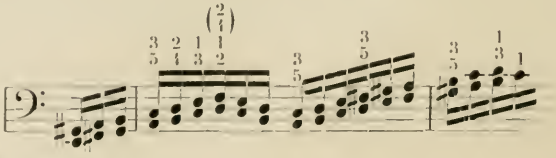
* * *

2. Heft.

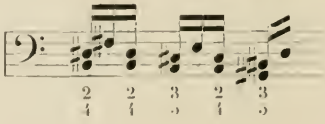
Variation 1. Metronom ♩ = 84.

Man übe besonders die Nr. 24a, 24b, 2a und 3 aus Brahms' »51 Übungen«.

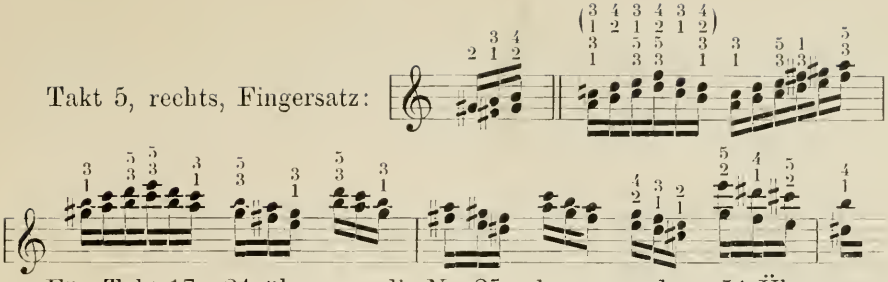
Takt 1 2, Fingersatz links:



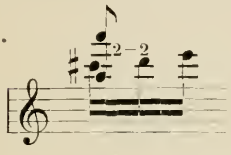
Takt 4, links:



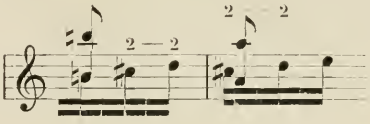
Takt 5, rechts, Fingersatz:



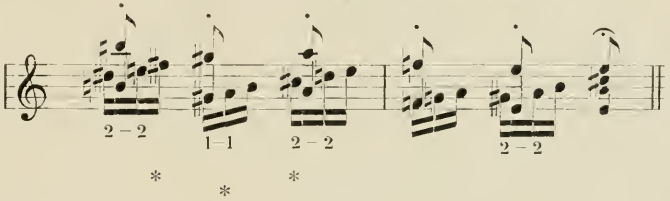
Für Takt 17 – 24 übe man die Nr. 25 a, b, c, aus den »51 Übungen«. Überall, wo es möglich, nehme ich in diesen Takten den Rutschfingersatz. (Rechte Hand.) Z. B. Takt 16, viertes Achtel:



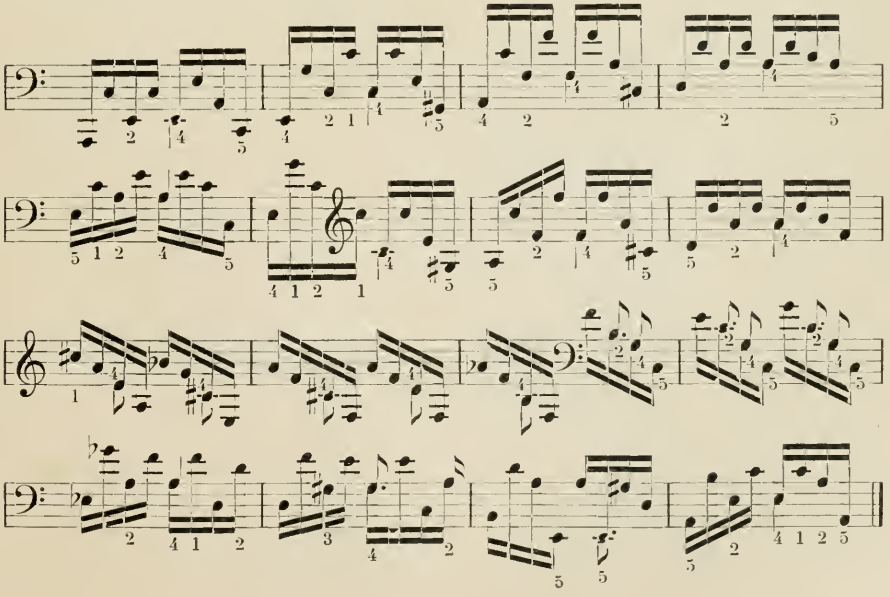
Takt 17/18:



Takt 23/24:



Variation 2. Metronom ♩ = 132.
Übung für die linke Hand:

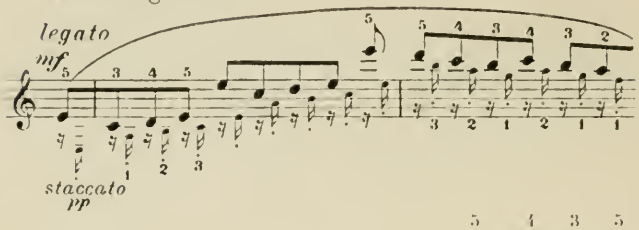


Die Viertel- und Achtelnoten mit gutem Druck möglichst nach Vorschrift aushalten. (Stärkung des vierten Fingers.)

* * *

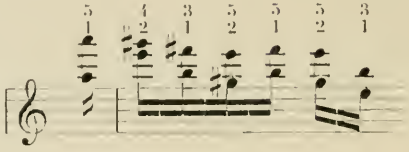
Variation 3. Metronom ♩ = 104.

Vorübung:



usw. die ganze Variation.

Fingersatz, Takt 4, rechts:

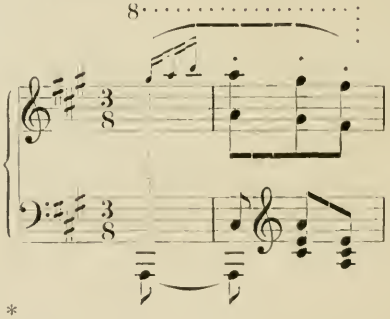


* * *

Variation 4. Metronom ♪ = 120.

Wiegend, in der Art eines langsamen Wiener Walzers. Unmerkliche Verkürzung des ersten Achtels jeden Taktes.

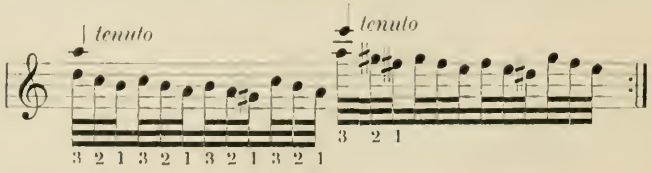
Vorschlag immer vor dem Taktschlag, links arpeggiert: Takt 1:



* * *

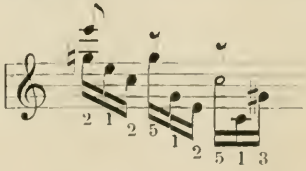
Variation 5. Metronom ♩. = 69.

Übung 1:

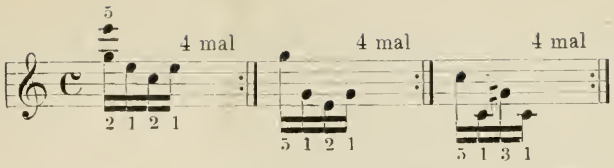


usw. durch die ganze Variation.

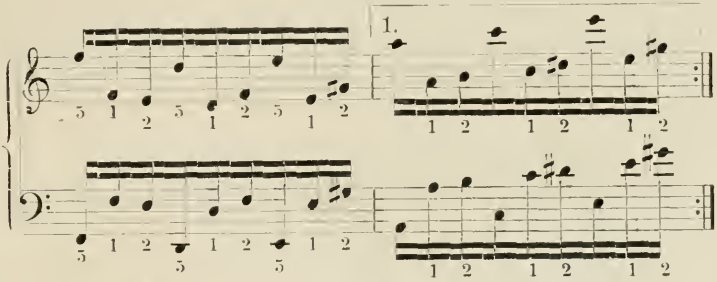
Takt 4, Fingersatz rechts:



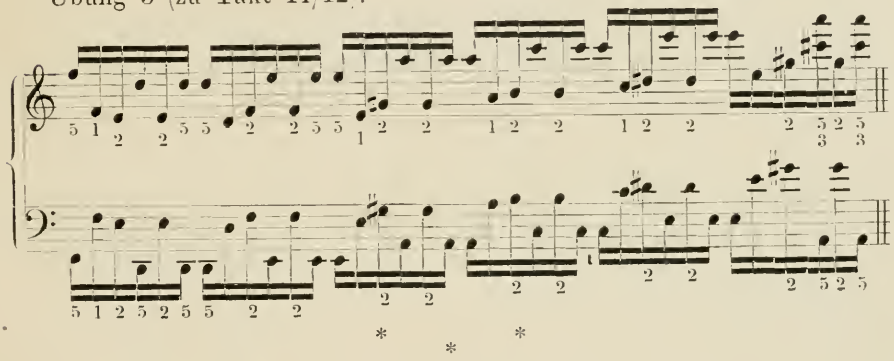
Übung 2 (zu Takt 4):



Takt 11, 12, Fingersatz:

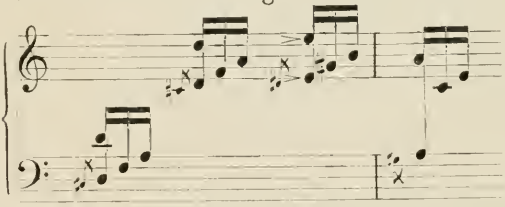


Übung 3 (zu Takt 11, 12):



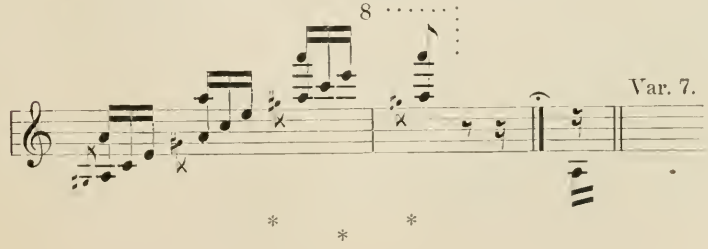
Variation 6. Metronom $\dot{\text{d}}. = 60$.
Den Vorschlag stets mit dem dritten Finger der linken Hand.

Takt 11 spiele ich:



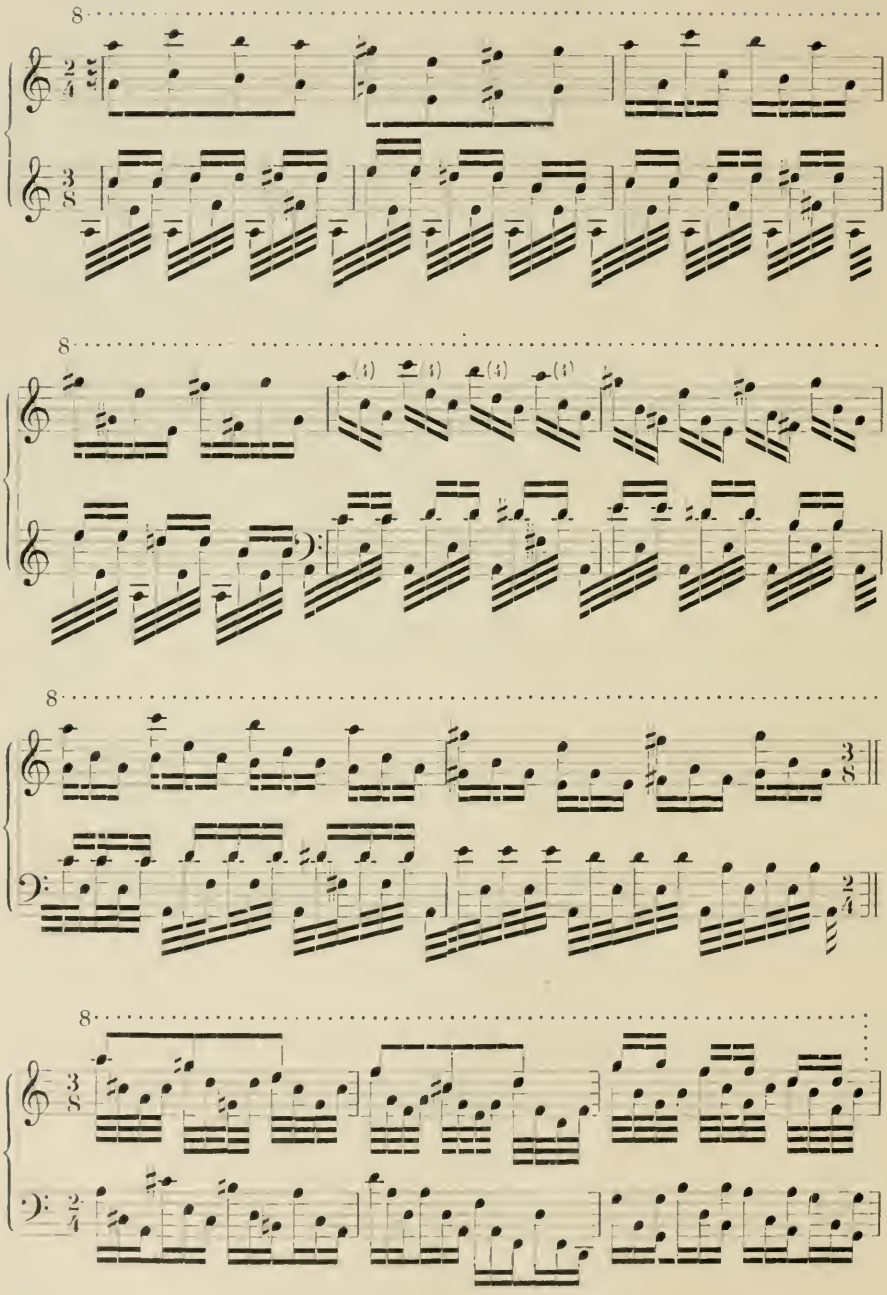
Bei der Wiederholung des zweiten Teiles dieser Variation spiele ich

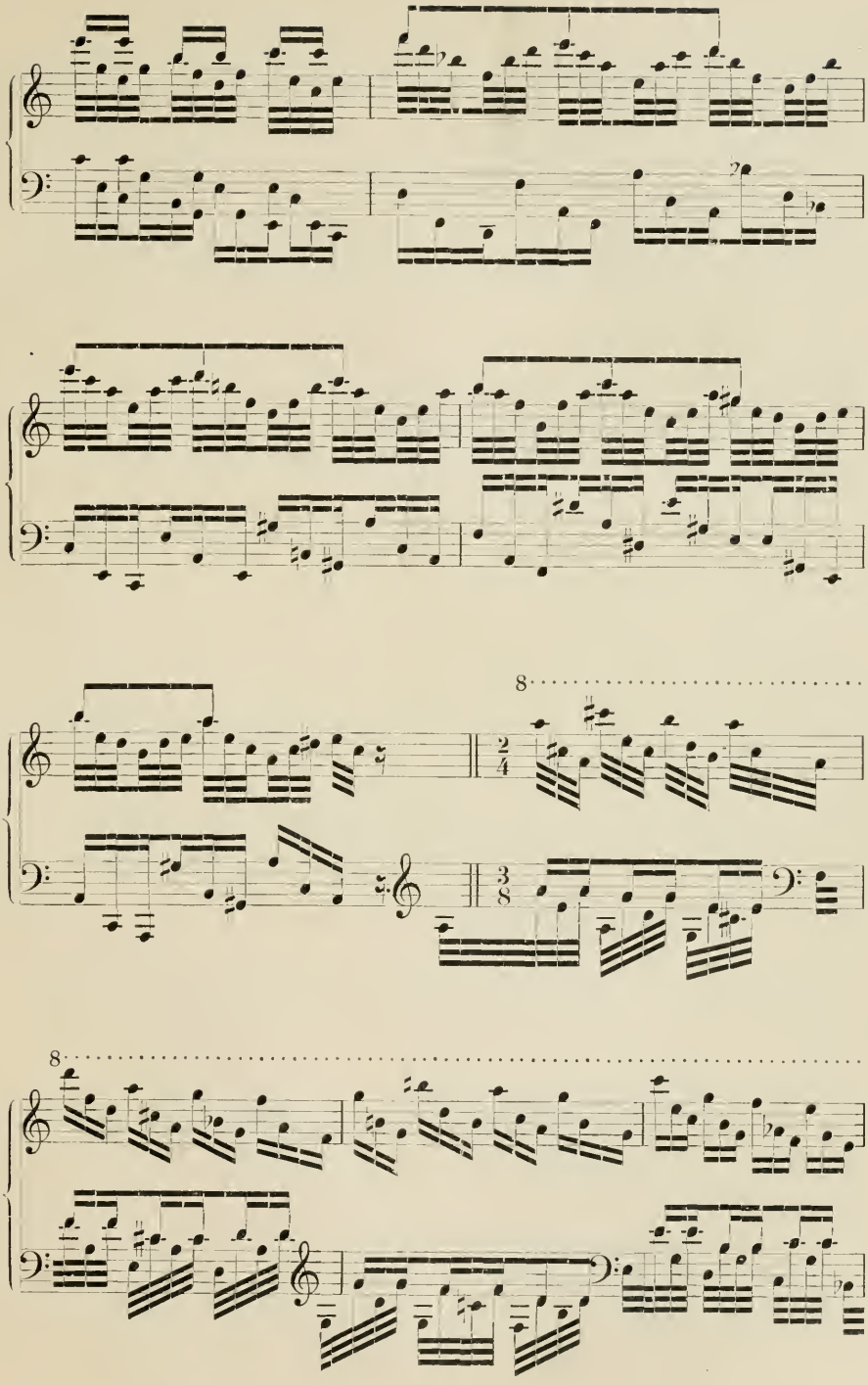
Takt 8:

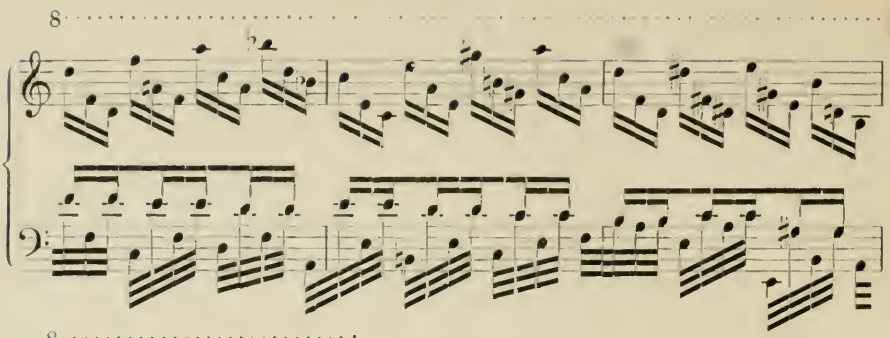


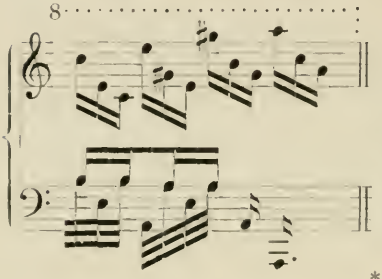
Variation 7. Metronom ♩. = 132.

Man übe die folgende rhythmische Variante:




8
2/4
3/8
8





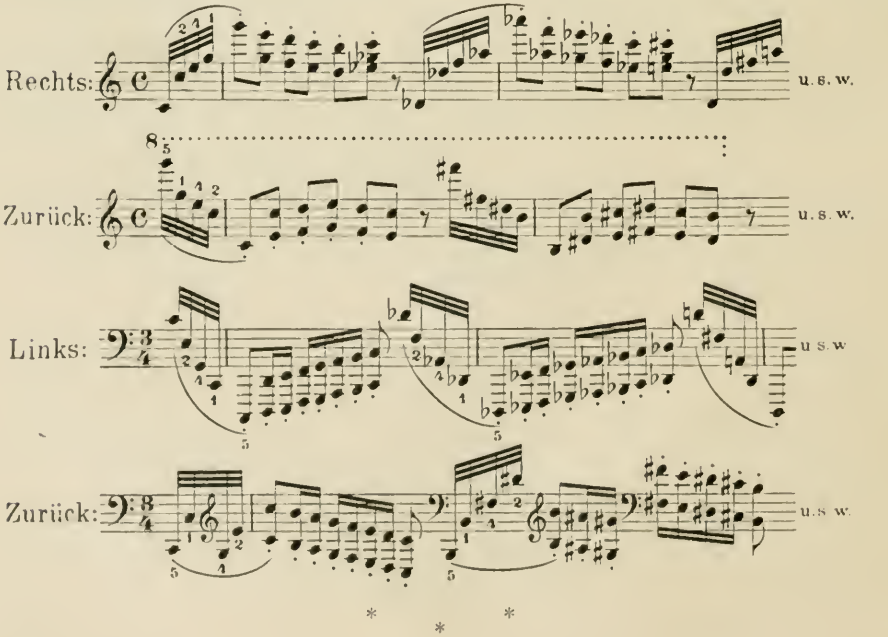
Es bietet sich eine gute »Gymnastik« für den vierten Finger der Rechten: Man versuche, von Takt 5 der vorstehenden Variante ab, den vierten Finger — wie durch (4) angedeutet — zu nehmen. (Durchweg, bis zum Schluß der Variante.)

* * *

Variation 8. Metronom ♩. = 84.

Ich spiele die kleingestochene (untere) Fassung dieser Variation.

Die folgenden Übungen sind in allen zwölf Tonarten (chromatisch auf- und absteigend) zu spielen.

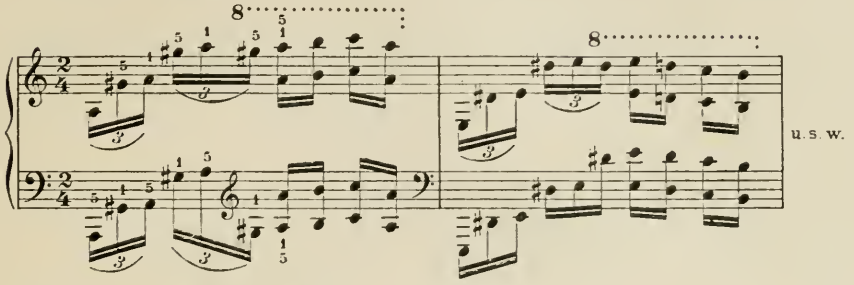


* * *

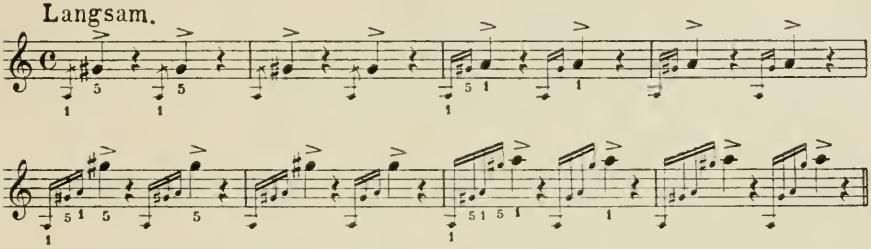
Variation 9. Metronom ♩ = 96.

Bei dieser Variation müssen die Hände fast wie bei einem glissando über die Tasten gleiten: Erzielung eines quasi legato. Stärkegrade: zwischen *p* und *mf*.

Übung 1: Man spiele die ganze Variation in folgender Variante:

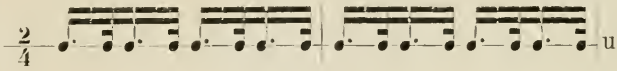


Übung 2. Rechte Hand:



Und zwei Oktaven tiefer analog mit der linken Hand.

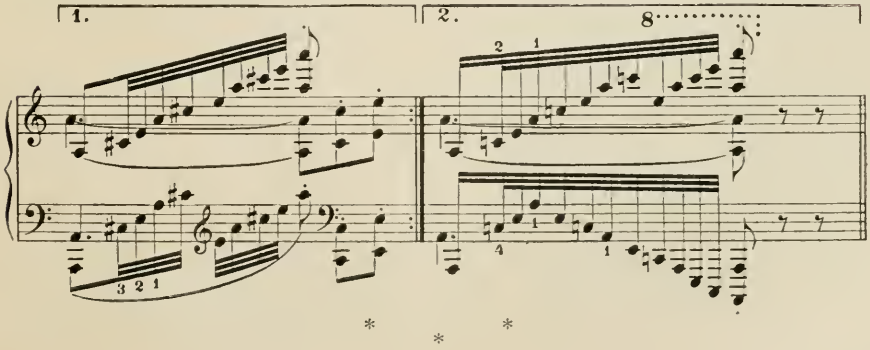
Man übe diese Variation auch in folgendem Rhythmus (statt gleicher Sechzehntel punktierte):



* * *

Variation 10. Metronon ♩. = 76.

Takt 12/13 spiele ich so:

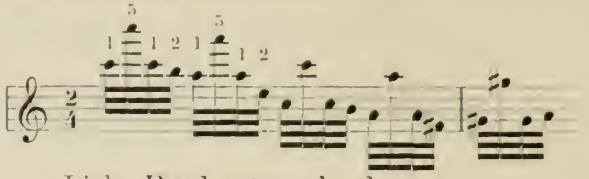


* * *

Variation 11. Metronom ♩ = 120.

Übungen: mit jeder Hand allein; durch die ganze Variation; die linke Hand macht immer das symmetrisch Entsprechende.

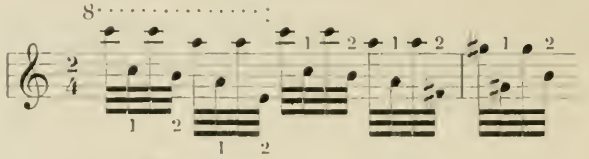
Übung 1:



usw.

Linke Hand entsprechend.

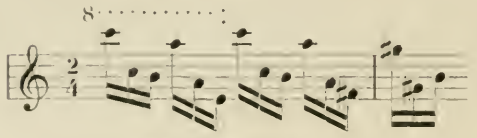
Übung 2:



usw.

Linke Hand analog.

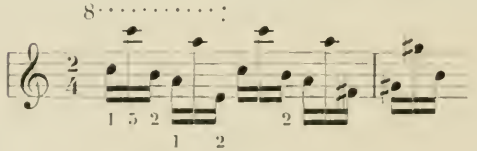
Übung 3:



usw.

Linke Hand analog.

Übung 4:



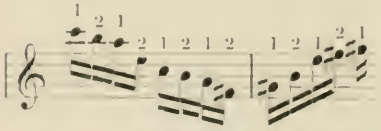
usw.

Linke Hand analog.

Übung 5, 6. Siehe Nr. 29 aus den »51 Übungen«.

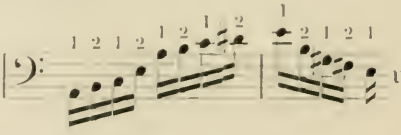
Die innere Stimme ist allein zu üben:

Rechts:



usw.

Links:

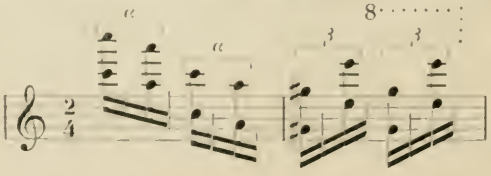


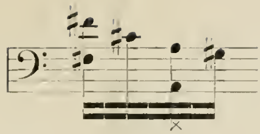
usw.

und zwar a) legato, b) staccato.

Die Original-Variation ist durch alle zwölf Tonarten zu üben — immer mit demselben Fingersatz.

Es trägt wesentlich zum sichern Gelingen dieser Variation bei, wenn man beim Spielen scharf an den Weg der Oktaven denkt (sowohl rechts als links):



Takt 6 links, soll es natürlich:  heißen.

* * *

Variation 12. Metronom ♩. = 54.

Man spiele bewußt 6/8-Takt, durch die ganze Variation: Fühle also in jedem Takt zwei Schläge! (– ⌣ ⌣ – ⌣ ⌣ / 1 2 3 4 5 6). Auch in Takt 2, 4, 6 usw.

* * *

Variation 13. Metronom ♩ = 88.

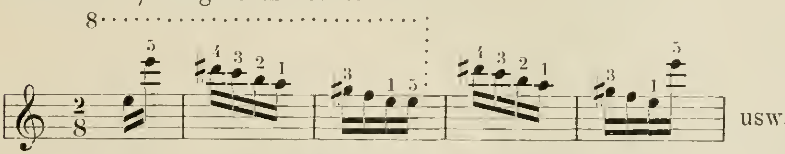
Im ersten Teile dieser Variation mag Takt 1/2 mit dominierender Oberstimme der rechten, Takt 3/4 mit dominierender Oberstimme der linken Hand gespielt werden. Oder auch: Takt 1—4, Oberstimme rechts, Wiederholung des ersten Teiles: Oberstimme links.

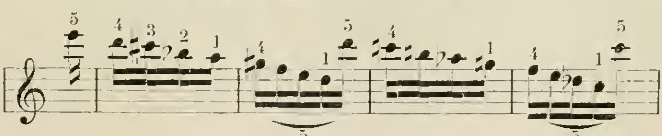
Takt 14 u. f.: Leidenschaftlich bewegt.

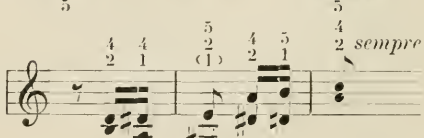
* * *

Variation 14. Metronom ♩ = 132.

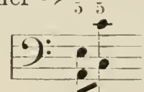
Takt 1 u. f., Fingersatz rechts:



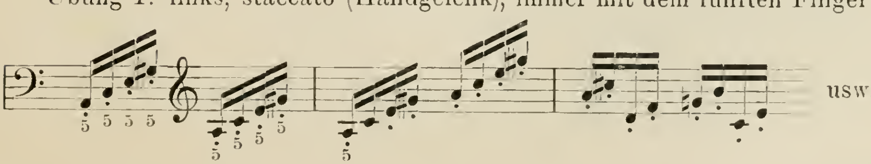
Takt 9 u. f.: 

Takt 19 u. f., Fingersatz rechts: 

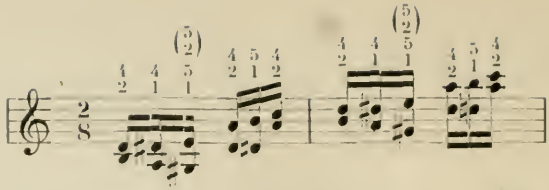
links immer → 2/5 1/5



Übung 1: links, staccato (Handgelenk), immer mit dem fünften Finger:

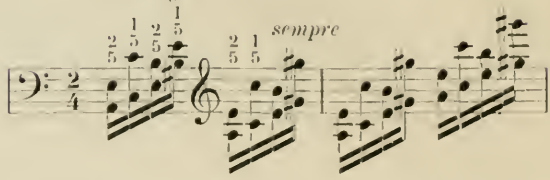


Übung 2, rechts:



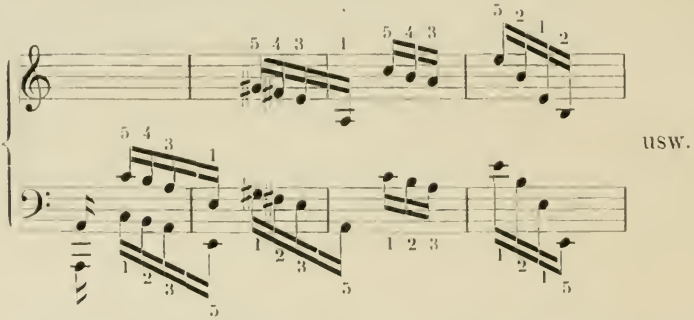
usw.

links:



usw.

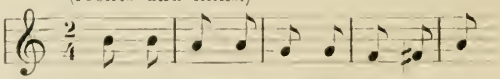
Takt 43 u. f.: Zum Gelingen, zur Sicherung ist es vorteilhaft, sich die Gruppen folgendermaßen vorzustellen:



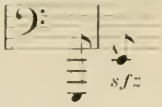
usw.

Takt 67—71: Um größere Sicherheit in dieser Passage zu gewinnen, denke man scharf an diese Noten:

(rechts und links.)

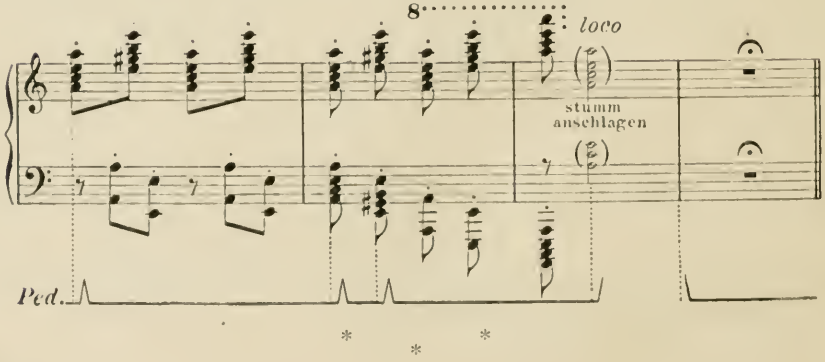


Takt 71, links: scharfer, tönender Akzent:



Takt 82/83, 84/85: je ein starkes crescendo im *sf*, gipfelnd.

Variante für die vier letzten Takte (100—103):



* * *

ANHANG.

Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst unerklärlich rätselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach.

Richard Wagner.

* * *

Wohl erinnerte ich mich bey dieser Gelegenheit an den guten Organisten von Berka; denn dort war mir zuerst, bey vollkommener Gemüthsruhe und ohne äußere Zerstreuung, ein Begriff von Euerm Großmeister (Seb. Bach) geworden. Ich sprach mir's aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung, möchte zugetragen haben.

Goethe, Briefwechsel Goethe-Zelter, 21. Juny 1827.

* * *

Zum Gebäude der Tonkunst wälzte Johann Sebastian Bach Riesenquadern herbei und fügte sie, unerschütterlich fest, zu einem Fundament zusammen. Seiner Zeit um Generationen vorausgeeilt, fühlte und dachte er in solchen Größenverhältnissen, daß die damaligen Ausdrucksmittel diesen nicht genügten.

Busoni (Vorrede zur Ausgabe des wohltemperierten Klaviers).

* * *

Aus Grillparzers Rede am Grabe Beethovens, 29. März 1827:

Ein Künstler war er, und wer steht auf neben ihm?

Wie der Behemot die Meere durchstürmt, so durchflog er die Grenzen seiner Kunst. Vom Girren der Taube bis zum Rollen des Donners, von der spitzfindigsten Verwebung eigensinniger Kunstmittel bis zu dem furchtbaren Punkt, wo das Gebildete übergeht in die regellose Willkür streitender Naturgewalten, alles hatte er durchmessen, alles erfaßt. Der nach ihm kommt, wird nicht fortsetzen, er wird anfangen müssen, denn sein Vorgänger hörte nur auf, wo die Kunst aufhört.

* * *

Chopin! Sanfter, harmonischer Genius! Wen, dem er vertraut, dessen Herzen er teuer war, überkäme nicht beim Nennen seines Namens ein geheimer Schauer, wie in der Erinnerung an ein höheres Wesen, das zu kennen ihm vom Glück beschieden war?

Liszt.

* * *

»Liszt« — so sprach einmal der achtzigjährige Großherzog Karl Alexander von Weimar zu mir — »war, wie ein Fürst sein sollte.«

Er war Fürst und Künstler und schon bei Lebzeiten eine Legende.

Fürstlich waren seine Gesinnung, seine Erscheinung und Haltung; — zum Künstler stempelte ihn die glückliche Vereinigung von Begabung, Intelligenz, Beharrlichkeit und Idealismus. Als solcher besaß er alle Kennzeichen der Großen: die Universalität seiner Kunst, die drei Schaffensperioden, das Suchende bis zuletzt; — das Rätselhafte seiner Fähigkeiten, die taschenspielerische Art seines Darbietens, die magnetischen Wirkungen seiner Künste verliehen Liszt das »Legendarische«.

Seine Ziele sind: Aufstieg, Veredelung und Befreiung. Nur ein Hoher strebt zum Aufstieg, nur ein Edler nach Veredelung, nur ein Freiherr kann Freiheiten einräumen.

Er ist das Symbol des Klavieres geworden, das er in den Fürstenstand erhob, damit es seiner selbst würdig werde.

Ferruccio Busoni.

* * *

Sein Blick ist sinnvoll der Vergangenheit zugewendet: In seinem Auge spiegeln sich die Bilder Schumanns, Schuberts, Beethovens und Bachs. Sein Lebenswerk reflektiert jene geliebten Bilder in einer eigenen, schwermütigen, großen, einzigen Weise: Das ist Brahms.

* * *

Übrigens ist das, was man von seiner (Bachs) Ruhe und Mäßigung insgemein rühmt, eine fromme Fabel. Es gibt nichts Aufgeregteres, als viele Bachische Fugen mit ihrer unersättlichen Regsamkeit und ihrem mitunter ganz realistischen Schreien oder viele Bachische Choräle mit dem atemlosen Schritt ihrer Mittelstimmen, nichts höher Gesteigertes, Explosiveres im Ausdruck als viele Bachische Rezitative, z. B. in der Matthäus-Passion. Hüten wir uns darum, in dem Meinungskampf des Tages mit ästhetischen oder historischen Halbwahrheiten aufzutrumpfen. So gewaltige Künstler und umfassende Naturen wie Bach können nicht mit ein paar Kennworten festgelegt und abgestempelt werden, sie steigen auf alle Gipfel und tauchen in alle Abgründe des Daseins: wer wagt es, ihnen auf den Kopf zu sagen, ob sie Höhen- oder Höhlenmenschen sind?

Auch ist Bach kein Maßstab für andere Große, denn alles Große ist nach seiner Art und läßt sich nicht mit der Elle messen; Bach ist auch kein Moloch, dem wir, um ihn zu ehren, alle nachkommenden Tondichter schlachten und opfern müßten; Bach ist nicht einmal ein unmittelbar nachzuahmendes Muster; denn er hat die Felder seiner Tätigkeit nicht bloß bestellt, sondern auch die ganze Ernte gemäht und eingeheimst, so daß seinen Nachfolgern auf diesen Gefilden nur ärmliche Nachlese übrig bliebe.

Richard Batka: J. Seb. Bach, »Kunstwart«, Jhrg. XIII., Heft 20.

* * *

Es könnte untersucht werden, wie so gar vielen Menschen das Organ für Bachsche Musik zu fehlen scheint, ...

Richard Batka, ebendaselbst.

* * *

Beethovens große Sonaten werden als Maßstab dienen, um den Entwicklungsgradmesser unserer musikalischen Intelligenz zu bestimmen.

Hector Berlioz.

* * *

Der charakteristische Unterschied zwischen der älteren und Beethovens Kunst bestehe darin, daß in jener etwas gegebenen Thema hinzukomme, während in dieser etwas aus dem Thema werde.

W. von Lenz.

* * *

Ein Klavier-Chimborasso ist op. 106, mit den Sonaten der ersten und zweiten Periode, mit allen existierenden Sonaten, zu Terrassen. Die Apotheose des Klaviers als Einzelinstrument, dessen Macht und Ergiebigkeit in diesem Grade unbekannt geblieben waren.

Da die Bezeichnung »Sonate« hier unzureichend wird, so sei uns das Werk (opus stupendum) eine — Pianofort-Heroide.

Wilh. von Lenz,
Kritischer Katalog sämtlicher Werke Beethovens, 4. Teil, Seite 31.

* * *

Nach der Lehre des Pythagoras erklangen die im Himmelsraume schwebenden Planeten in wundersamen Tönen. Dem Ohre der sterblichen Menschen war die Sphärenmusik nicht vernehmbar. Im zweiten Satze der letzten Klaviersonate Beethovens ist's einem, als müsse man von Sphärengesang reden, von Musik, deren ganze, blendende Lichtfülle der Menschengeist nicht fassen kann. Das ist die Musik, die der seines

äußern Gehöres beraubte Meister in ihrer wahrhaft himmlischen Klarheit und Reinheit, in ihrer Größe und Erhabenheit vernahm, ein Abglanz ewiger Schönheit, der, ein hehres Vermächtnis, über die Welt leuchten wird, solange sie ihre Bahnen zieht, beglückend, befreiend.

W. Nagel, Beethoven und seine Klaviersonaten, Band II, Seite 406.

* * *

Keinen Freund hab' ich, ich muß mit mir allein leben; ich weiß aber wohl, daß Gott mir näher ist, wie den andern in meiner Kunst, ich gehe ohne Furcht mit ihm um, ich hab' ihn jedesmal erkannt und verstanden, mir ist auch gar nicht bange um meine Musik, die kann kein bös' Schicksal haben; wem sie sich verständlich macht, der muß frei werden von all dem Elend, womit sich die andern schleppen.

Zu Bettina von Arnim (Brief Bettinas an Goethe, 28. Mai 1810).

* * *

Il ne faut pas s'en nourrir, mais s'en servir comme d'une essence.

Pascal, als Motto zu W. v. Lenz,
»Chopin« in »Die großen Pianofortevirtuosen unserer Zeit«.

* * *

Bei Besprechung des Nocturne, op. 27, Des-dur, von Chopin.

Diese Süßigkeit aber hat etwas Entnervendes: sie birgt Gift in sich, und wir sollten nicht von diesen Terzen, Sexten usw. genießen, ohne uns bei Bach und Beethoven mit einem Gegengift versorgt zu haben.

Niecks, Chopin II., S. 287.

* * *

Wie dürfte denn dieser in unserm Museum fehlen, auf den wir so oft schon gedeutet wie auf einen seltenen Stern in später Nachtstunde! Wohin seine Bahn geht und führt, wie lange, wie glänzend noch, wer weiß es? So oft er sich aber zeigte, war's dasselbe tiefdunkele Glühen, derselbe Kern des Lichtes, dieselbe Schärfe, daß ihn hätte ein Kind herausfinden müssen. Bei diesen Etüden kömmt mir noch zustatten, daß ich sie meist von Chopin selbst gehört, und »sehr à la Chopin spielt er selbige« flüsterte mir Florestan dabei ins Ohr. Denke man sich, eine Äolsharfe hätte alle Tonleitern und es würfe diese die Hand eines Künstlers in allerhand phantastischen Verzierungen durcheinander, doch so, daß immer ein tieferer Grundton und eine weich fortsingende höhere Stimme hörbar, — und man hat ungefähr ein Bild seines Spieles. Kein Wunder aber, daß uns gerade die Stücke die liebsten geworden, die wir von ihm gehört, und so sei denn vor allem die erste in As-dur [Etüde op. 25, Nr. 1] erwähnt, mehr ein Gedicht als eine Etüde. Man irrt

aber, wenn man meint, er hätte da jede der kleinen Noten deutlich hören lassen; es war mehr ein Wogen des As-dur-Akkordes, vom Pedal hier und da von neuem in die Höhe gehoben: aber durch die Harmonien hindurch vernahm man in großen Tönen Melodie, wundersame, und nur in der Mitte trat einmal neben jenem Hauptgesang auch eine Tenorstimme aus den Akkorden deutlicher hervor. Nach der Etüde wird's einem wie nach einem sel'gen Bild, im Traum gesehen, das man, schon halbwach, noch einmal erhaschen möchte; reden ließ sich wenig darüber und loben gar nicht. Er kam alsbald zur andern in F-moll, die zweite im Buch, ebenfalls eine, in der sich einem seine Eigentümlichkeit unvergeßlich einprägt, so reizend, träumerisch und leise, etwa wie das Singen eines Kindes im Schlafe. Wiederum schön, aber weniger neu im Charakter als in der Figur, folgte die in F-dur; hier galt es mehr, die Bravour zu zeigen, die liebenswürdigste, und wir mußten den Meister sehr darum rühmen . . . .

Robert Schumann, Gesammelte Schriften
über Musik und Musiker (Verlag Reklam) II. Seite 49.

* * *

Die Präludien (op. 28) bezeichnete ich als merkwürdig. Gesteh' ich, daß ich mir sie anders dachte und wie seine Etüden im größten Stil geführt. Beinahe das Gegenteil; es sind Skizzen, Etüdenanfänge, oder will man, Ruinen, einzelne Adlerfittige, alles bunt und wild durcheinander. Aber mit feiner Perlenschrift steht in jedem der Stücke: »Friedrich Chopin schrieb's«; man erkennt ihn in den Pausen am heftigen Atmen. Er ist und bleibt der kühnste und stolzeste Dichtergeist der Zeit.

Robert Schumann, ebendaselbst II., S. 199.

* * *

Der Virtuos, obwohl seine Darstellung eines gegebenen Stoffes das Ideal, welches der Komponist seiner Seele vorhielt, nur nachschafft und infolgedessen scheinbar nur Interpret ist, muß ebensosehr Poet sein, wie der Maler und Bildhauer, die ja auch gleichsam nur die Natur in ihrer Weise vortragen, gewissermaßen aus den Notenbüchern des Schöpfers vom Blatte singen. Mag die Aufgabe des einen vorübergehend, wie die Gegenwart, sein, die des andern durch Holz, Leinwand oder Kalk längere Dauer in sich tragen und die des dritten in Granit, Marmor oder Bronze Jahrtausenden standhalten: die Verschiedenheit dieser äußeren Umstände ändert nichts an dem Problem, welches jedem von ihnen gesetzt ist — gesetzt vom Gott der Kunst.

Liszt.

* * *

Der Virtuos ist noch kein Künstler, trotzdem sich gerade diese Klasse mit Vorliebe so nennt, ja sogar glaubt, mit Ergreifung dieses Berufes eo ipso Künstler zu werden. Künstlerschaft ist kein Berufszweig, sondern eine ganz individuelle Eigenschaft.

R. Wallaschek, Ästhetik der Tonkunst.

* * *

. . . Sie können daher nur Fingercomponisten seyn (oder »Clavierhusaren«, wie sie Bach in seinen späteren Jahren nannte) das heißt: sie müssen sich von ihren Fingern vormachen lassen, was sie schreiben sollen, anstatt daß sie den Fingern vorschreiben müßten, was sie spielen sollen.

Forkel.

* * *

Diese Klavierspieler haben ihre bekannten Gesellschaften, wohin sie öfters kommen, da werden sie gelobt und immer gelobt, und aus ist's mit der Kunst! —

Beethoven im Gespräch mit Tomaschek, Oktober 1814.

* * *

Gedächtnis ist keine besondere Gabe; es läßt sich bilden und ungeheuer steigern; man muß sich gewisse musikalische Bilder einprägen und darf sich nicht durch jeden beliebigen andern Eindruck zerstreuen lassen.

Bülow (bei Pfeiffer, Studien bei H. v. B.).

* * *

Der Gattungsbegriff »Sonate«, d. h. Klangstück — zum Unterschiede von »Kantate«, Sangstück — hat, wie jeder allzuweit gefaßte Gemeinbegriff, einen Beigeschmack physignomieloser Langweiligkeit, von der sich das Publikum im allgemeinen leicht abstoßen läßt, während durch eine unschädliche Äußerlichkeit, wie die bestimmterer Erkennungszeichen durch besondere Titel, dem Interesse Vorschub geleistet werden kann.

Bülow (Vorrede zu »18 ausgew. Stücke von D. Scarlatti, Edition Peters).

* * *

Überhaupt sehen wir hieraus, daß man bey jetzigen Zeiten gantz und gar nicht ohne die rechten Finger geschicklich fortkommen kann, da es noch eher vordem angieng. Mein seliger Vater [Joh. Seb. Bach] hat mir erzählt, in seiner Jugend große Männer gehört zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht, als wenn es bey großen Spannungen nöthig war. Da er nun einen Zeitpunkt erlebet hatte, in welchem nach und nach eine gantz besondere Veränderung mit dem musicalischen Geschmack

vorgieng: so wurde er dadurch genöthiget, einen weit vollkommenern Gebrauch der Finger sich auszudencken, besonders den Daumen, welcher außer andern guten Diensten hauptsächlich in den schweren Tonarten gantz unentbehrlich ist, so zu gebrauchen, wie ihn die Natur gleichsam gebraucht wissen will. Hiedurch ist er auf einmahl von seiner bisherigen Unthätigkeit zu der Stelle des Haupt-Fingers erhoben worden.

K. Phil. Em. Bach, Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, Seite 10.
Neudruck 1906, Kahnt, Leipzig.

* * *

Man spielet mit gebogenen Fingern und schlaffen Nerven*); je mehr insgemein hierinnen gefehlt wird, desto nöthiger ist hierauf acht zu haben. Die Steiffe ist aller Bewegung hinderlich, besonders dem Vermögen, die Hände geschwind auszudehnen und zusammen zu ziehen, welches alle Augenblicke nöthig ist.

K. Phil. Em. Bach, ebendaselbst, Seite 11.

* * *

Man muß bey dem Spielen beständig auf die Folge sehen, indem diese oft Ursache ist, daß wir andere als die gewöhnlichen Finger nehmen müssen.

K. Phil. Em. Bach, ebendaselbst, Seite 12.

* * *

Die Hände stets anlegen an die Klaviatur, damit die Finger sich nicht mehr als nötig heben können; denn nur bei dieser Methode wird es möglich, Ton zu erzeugen und singen zu lernen.

Berichtet Schindler über Beethovens Meinung vom Klavierunterricht.

* * *

Der Daumen hat die größte Kraft, indem er der stärkste und freiste ist. Dann der fünfte Finger als Stütze an der äußern Seite der Hand. Der Mittelfinger ist die Hauptstütze der Hand, durch den zweiten mit gefördert. Endlich kommt der vierte, der schwächste unter ihnen. Diesen siamesischen Zwilling, der mit dem Mittelfinger durch ein und dasselbe Band verbunden ist, versucht man mit aller Macht unabhängig vom dritten zu machen. Sache der Unmöglichkeit und Gott sei Dank unnötig!

Da jeder Finger verschieden gebildet ist, wäre es besser nicht zu vernichten, sondern im Gegenteil auszubilden: nämlich den Reiz des Anschlages, welcher jedem Finger eigen ist.

Chopins Notizen zu der: »Méthode des Méthodes.«
(Enthalten in: Kleczynski, Chopins größere Werke, Seite 5.)

* * *

*) Gemeint ist: schlaffen Muskeln.

Die Bewegung des Handgelenks beim Spielen ist dem Atemholen beim Singen in gewisser Beziehung vergleichbar.

Chopin, ebendaselbst Seite 5.

* * *

Nach Chopin beruhte die Gleichheit der Tonleitern (auch der Arpeggien) nicht allein auf der durch Fünffinger-Übungen zu erzielenden möglichst gleichen Kräftigung aller Finger und einem beim Übersetzen und Untersetzen ganz ungehinderten Daumen, als vielmehr auf einer bei vollkommen und immer freiherabhängenden Ellenbogen nicht schrittweise, sondern stetig gleichmäßig fließenden Seitwärtsbewegung der Hand, welche er durch das Glissando über die Tastatur anschaulich zu machen suchte.

Miculi, Vorrede zur Ausgabe von Chopins Werken, Seite III.

* * *

Ruhe ist die erste Klavierspielerpflicht.

Bülow.

* * *

Anmut ist nicht vereinbar mit Hast.

Bülow

* * *

Eine der Hauptzüge der Grazie ist ununterbrochene Bewegung. Bewegung in geschwungenen Linien ist gleichzeitig ökonomische Bewegung. Wenn man ein Glied verschiedene aufeinander folgende Punkte berühren lassen will, und, dasselbe in gerader Linie zum ersten Punkte hinführend, dann plötzlich aufhält, das Glied in ebenfalls gerader Linie zum zweiten Punkt führt und so fortfährt, so ist es einleuchtend, daß zu diesen Aufenthaltspausen unnütze Kraft [und Zeit] verbraucht wird; während man die Aufenthaltspausen vermeidet, indem man dem Gliede gestattet, seine Bewegung ohne Unterbrechung fortzusetzen, und die ihm innewohnende, verwandte Kraft benutzt, das Glied zur zweiten Stellung hinüberzuleiten, so wird eine geschwungene Linie das natürliche Resultat sein; und indem man diese dem Gliede innewohnende, bewegende Kraft benutzt, wird gleichzeitig Kraft gespart.

Herbert Spencer, Scientific, political and speculative Essays, Seite 384.

* * *

Die Formen erheben sich in aufsteigender Reihenfolge von den niedrigsten bis zu den höchsten. Die niedrigste Form ist die winkelige, eckige oder irdische, körperliche. Die nächst höhere Form ist die kreisförmige, welche auch die unendlich vielwinkelige genannt wird; die nächst

höhere Form ist die Spirale, die zugleich Ursprung und Maß für die Kreisformen ist; die nächst höhere Form ist die wirbel- oder unendlich spiralförmige, die nächste die unendlich wirbelförmige oder himmlische, und die letzte die unendlich himmlische oder geistige.

Swedenborg.

* * *

Der Mechanismus der Hände und Arme muß sich auf dem Wege entwickeln, den der Mechanismus des Klavieres ihnen vorschreibt.

* * *

Der Mechanismus des Klavieres ist das Negativ; Arm, Hand und Finger das Positiv. Beide in reinstem Zusammenwirken ergeben den vollkommenen Klang.

* * *

Wer vom Baume der Erkenntnis gekostet hat, verliert das Paradies des Genusses. —

Anton Rubinstein, Gedankenkorb, Seite 7.

* * *

Drei Skalen hab' ich in meinem Leben gehört: Tausig in dieser [As-dur-] Polonaise [Takt 78 und 168], Liszt im Scherzo in op. 106 von Beethoven [Takt 111], Henselt in der A-moll- [op. 25, Nr. 11, letzter Takt] Etüde von Chopin, das sind die Amazonenströme des Klaviers, die reichen über das Ganze und sind unnachahmlich.

W. v. Lenz, Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit, Seite 60.

* * *

»Tradition« ist die nach dem Leben abgenommene Gipsmaske, die — durch den Lauf vieler Jahre und die Hände ungezählter Handwerker gegangen — schließlich ihre Ähnlichkeit mit dem Original nur mehr erraten läßt.

Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, S. 89

* * *

Wünschenswerte Verbesserungen und Vorrichtungen am Klavier:

Oktave-Koppel, durch ein drittes Pedal in Aktion zu setzen.

Eine Klaviatur mit starker Besaitung für die Lage vom Großkontra-*F* bis zum kleinen *c* einschließlich, in einem Kasten aus gutem Holze. Die Klaviatur für das Spiel mit den Füßen eingerichtet (ähnlich dem Pedal der Orgel). Das Klavier stehe auf diesem Kasten, der auch als Resonanzboden dienen mag. Diese Fußklaviatur zur gelegentlichen Benutzung.

Eine elektrische Vorrichtung zur Erzeugung eines allerfeinsten (als solches unmerklichen) tremolos.

Ein zweites Manuale für mattes *ppp* (»Fernwerk«).

* * *

Hieraus wird auch eine praktische Regel verständlich, die ein Freund Herr Dr. Hermann Swoboda in Wien) entdeckt und bei sich selbst bestätigt gefunden hat: wer irgend etwas erlernen will, sei es ein Musikstück oder ein Abschnitt aus der Geschichte der Philosophie, wird im allgemeinen nicht ohne Unterbrechung sich dieser Aneignungsarbeit widmen können, und jede einzelne Partie des Stoffes wiederholt durchnehmen müssen. Da fragt es sich nun, wie groß sind am zweckmäßigsten die Pausen zwischen dem einen Male und dem nächsten zu wählen? Es hat sich nun herausgestellt — und es dürfte allgemein so sein — daß mit einer Wiederholung begonnen werden muß, solange man sich noch nicht wieder für die Arbeit interessiert, solange man sein Pensum noch halbwegs zu beherrschen glaubt. Sowie es einem nämlich genugsam entschwunden ist, um wieder zu interessieren, neugierig oder wißbegierig zu machen, sind die Resultate der ersten Einübung schon zurückgegangen und kann die zweite die erste nicht gleich verstärken, sondern muß einen guten Teil der Klärungsarbeit von frischem auf sich nehmen.

Otto Weininger, Geschlecht und Charakter, 3. Auflage, S. 124.

* * *

Man achte das Pianoforte. Seine Nachteile sind offenbar, stark und unwiderruflich. Das Nicht-Halten des Tones, und die unbarmherzige, harte Einteilung in unalterable Halbtöne. Aber seine Vorzüge und Vorrechte sind kleine Wunder.

Ein einzelner Mensch kann hier etwas Vollständiges beherrschen; die Möglichkeit vom leisesten und lautesten in einem einzigen Register übertrifft alle anderen Instrumente. Die Trompete kann schmettern und nicht säuseln, umgekehrt die Flöte. Das Klavier kann Beides. Es verfügt über die höchsten und tiefsten anwendbaren Töne. Man achte das Klavier.

Der Zweifler bedenke, wie ein Bach, ein Mozart, ein Beethoven, ein Liszt das Klavier achteten, ihm ihre kostbarsten Gedanken widmeten.

Und das Klavier besitzt etwas, das ihm ganz allein eigen ist, ein unnachahmliches Mittel, eine Photographie des Himmels, einen Strahl des Mondlichtes: das Pedal. Die Wirkungen des Pedals sind noch unerschöpft, weil sie noch immer die Sklaven einer engherzigen und unvernünftigen harmonischen Theorie geblieben sind: man geht damit um, als

ob man Luft oder Wasser in geometrische Formen bringen wollte. — Beethoven, welcher unbestreitbar den größten Fortschritt des Klavieres vollführte, ahnte die Natur des Pedals und ihm verdanken wir die ersten Feinheiten*). —

Das Pedal ist verrufen. Sinnlose Ungesetzlichkeiten sind daran schuld. Man versuche es mit sinnreichen Ungesetzlichkeiten...«

Busoni (aus Nachträgen zu einer beabsichtigten Neu-Auflage seines »Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst«).

---

*) Z. B.: In der D-moll-Sonate, op. 31, schreibt Beethoven vor, bei dem Rezitativ das Pedal auf dem einleitenden Sext-Akkord zu nehmen und während des ganzen Rezitativs zu halten. »Das klingt«, — soll Beethoven gesagt haben — »als ob man in eine Höhle hineinspräche.« Beim Anfange des Rondo (op. 53) will Beethoven das Pedal vier Takte hindurch gehalten haben. Busoni.

* * *

REGISTER.

Angelpunkt. 29, 46.
Arnim, Bettina von. 212.
Artaria. 49.

Bach, J. S. V, 2—41, 42, 100, 120, 139, 140, 144, 163, 173, 209, 210, 211, 214.
Bach, K. Ph. Em. 2 u. f., 214, 215.
Batka. 210.
Beethoven. V, 6, 18, 42—65, 73, 102, 173, 175, 209, 211, 212, 214, 215, 217, 219.
Berger, Ludwig. 73.
Berlioz. 211.
Bertini. 73.
Bie, Oskar. 26.
Bischoffsche Ausgabe. 2.
Brahms. 104, 173—208, 210.
Brentano, Maximiliane von. 58.
Brunswick, Graf von. 57.
Bülow, Hans von. Titelblatt, V, 8, 21, 26, 28, 43, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 60, 61, 63, 64, 79, 98, 104, 111, 112, 113, 115, 118, 123, 150, 173, 179, 214, 216.
Busoni, Ferruccio. V, 8, 9, 10, 15, 18, 19, 20, 30 u. f., 52, 55, 72, 99, 100, 112, 118, 120, 162, 163, 166, 169, 209, 210, 217, 218, 219.

Charakteristik, der Tonarten. 18.
Chopin, F. 50, 66—138, 210, 212, 215, 216, 217.
Christoforo, B. Anm. zu. 43.
Clavierhusaren. 214.
Clementi. 73, 120.
Cramer. 73.
Czerny. 73, 76, 112.

Dante. 139, 155.
Diabelli. 173.
Double échappement. 69, 92.
Dreyschock. 100, 111, 112.

Erdödy, Gräfin Marie von. 48.

Fontaine, Mortier de. 49.
Forkel, J. N. 8, 214.
Füllung, der Baß Oktave. 35.
Füllung, der Oktaven. 145. 147.

Germer. 91, 112.
Gesangsszene. 28.
Godowsky. 77, 81, 91, 93, 99, 104, 107, 112, 113, 117, 118.
Goethe. 139, 209, 212.
Grillparzer. 209.

Händel. 173.
Hammerklavier. 42 u. f.
Henselt. 217.

Imitations-Ableiern. 5.
Imitations-Dreschmühle. 46.
Joseffy, Rafael. 81, 97, 117, 118.

Kalischer, Dr. A. Ch. 54.
Karl Alexander, Großherzog von Weimar. 210.
Kaulbach. 139.
Keßler. 73.
Kleczynski. 215, 216.
Klindworth. 43, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 79, 98, 112, 113, 118.
Kullak. 79, 91, 94, 98, 106, 113.

Leichtentritt, Hugo. 73.
Lemoine. 109.
Lenau. 161 u. f.
Lenz, W. von. 62. 211, 212, 217.
Liszt. 6, 25, 60, 73, 139—172, 210, 213, 217.

Mahler, Gustav. 176.
Marx, A. B. 59.
Medici, Lorenzo dei. 151.
Michelangelo. 151.
Mikuli. 66, 70, 79, 106, 113, 115, 116, 122, 125, 132, 135, 216.
Moscheles. 73.
Moszkowski, Moriz. 113, 118.
Motta, Vianna da. 21, 43, 50, 51, 57.
Mozart. 187.
Musik-Erinnerung. 18.

Nagel, W. 211.
Niecks. 212.

Pachelbel. 35.
Pachmann, W. de. 112, 113, 118.
Paganini. 189.
Pascal. 212.
Pedal, Vibrierendes. 32, 146, 147.
Pedalisieren. 16 u. f.
Pedal-Notation 16 u. f.
Petrarca 152, 153, 154.
Pfeiffer, Theodor. 43, 51, 179, 214.
Programm, des Zyklus. 1.

Rafael. 150, 151.
Ramann, L. 151, 166 u. f.
Region, des ewigen Pedals. 122.
Reminiszenz. 102.
Repetition. 69, 92.
Riemann, H. 19, 22, 112, 113.
Ries, F. 48, 53, 54.
Rosa, Salvator. 152.
Rubinstein, Anton. 98, 139, 217.

Scarlatti. 214.
Schindler, Anton. 44, 55, 57, 215.
Schlözer. 72.
Schmitt, Hans. 17.
Scholtz. 79, 113.
Schubert. 183, 187.
Schumann, Robert. 123, 212, 213.
Schuppanzigh. 43.
Spencer, Herbert. 216.
Spitta. 8, 20, 41.
Sprünge. 103.
Stainer, von Felsburg. 44.
Steiner. 42, 43.
Strauß, Johann. 187.
Stumm-Anschlagen. 16.
Swedenborg. 216, 217.
Swoboda, Dr. Herm. 218.
Szántó, Th. 100, 120.
Tasso. 139.
Tausig, C. 23, 111, 112, 217.
Tomaschek. 214.
Tonalitäts-Vorstellungen. 18.

Urtext-Ausgaben. V, 2, 43.

Versicherung, des Angelpunktes. 46.
Vibrierendes Pedal. 32, 146, 147.

Wagner, Rich. 18, 209.
Wallaschek, R. 214.
Wegeler und Ries. 54.
Weininger, Otto. 218.
Wiederanschlagen, gehaltener Töne. 20.

Zelter. 209.
Zyklus, von 5 Abenden. 1.

VERLAG VON BRUNO CASSIRER

WILHELM BODE, KUNST UND KUNSTGEWERBE AM ENDE DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS. Neue Ausgabe. Kart. M. 5.—

WILHELM BODE, Generaldirektor der Kgl. Museen, Berlin, DIE ITALIENISCHEN BRONZESTATUETTEN DER RENAISSANCE. 3 Bände. Band I und II mit je 90 Lichtdrucktafeln, Format 48×40 cm, und illustriertem Text. Preis jedes Bandes M. 175.—, gebunden M. 195.—

Band III: Die Meister der Spätrenaissance. 50 Tafeln in Lichtdruck, Format 48×40 cm, mit illustriertem Text. Subskriptionspreis vor Erscheinen M. 100.— (Ist in Vorbereitung.)

WILHELM BODE, FLORENTINER BILDHAUER DER RENAISSANCE. Zweite, vermehrte und durchgearbeitete Auflage. Mit 176 Abbildungen. M. 16.—, in Halbleder M. 20.—

CASIMIR VON CHLEDOWSKI, SIENA. 2 Bände mit 2 Heliogravüren und 77 ganzseitigen Abbildungen. Lexikon-Format. Gebunden M. 19.—

LOVIS CORINTH, LEGENDEN AUS DEM KÜNSTLERLEBEN. Mit Vignetten und Initialen des Künstlers. M. 4.—, gebunden M. 5.—

ROBERT CORWEGH, DONATELLOS SÄNGERKANZEL IM DOM ZU FLORENZ. Mit 24 Abbildungen. M. 3.50

EUGÈNE DELACROIX, MEIN TAGEBUCH. Deutsche Bearbeitung von Erich Hancke. Zweite, durchgesehene Auflage. Gebunden M. 4.50

THEODORE DURET, DIE IMPRESSIONISTEN. (Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin.) Mit 129 Abbildungen, 5 Gravüren und 8 Originalradierungen von Renoir, Cézanne, Pissarro, Guillaumin und Berthe Morisot. Einmalige Auflage in 1000 numerierten Exemplaren. Preis M. 20.—, in Japanleder gebunden M. 25.—, in grünem Ganzlederband M. 28.—

EUGÈNE FROMENTIN, DIE ALTEN MEISTER. Belgien. Holland. Deutsche Bearbeitung von Eberhard v. Bodenhausen. Zweite Auflage. Gebunden M. 5.50

PAUL GAUGUIN, NOA NOA. Zweite Aufl. Mit 8 Abb. Gebunden M. 4.—

VINCENT VAN GOGH, BRIEFE. Dritte, erweiterte Auflage. Mit 12 Abbildungen. Gebunden M. 3.60, in Pergament M. 7.—

RICHARD HAMANN, REMBRANDTS RADIERUNGEN. Mit 137 Abbildungen und 2 Lichtdrucktafeln. Lexikon-Format. Gebunden M. 14.—

EMIL HEILBUT, DIE IMPRESSIONISTEN. Mit 30 ganzseitigen Kunstbeilagen. M. 3.—

ITALIENISCHE FORSCHUNGEN. Herausgegeben vom kunsthistorischen Institut in Florenz. I. Band. 1906. Mit vielen Abbildungen. Lexikon-Format. Gebunden M. 19.—

ITALIENISCHE FORSCHUNGEN. II. Band: Il Duomo di Firenze, Documenti. Per Cura di Giovanni Poggi. Illustriert. 1909. M. 16.—, gebunden M. 19.—

PAUL KRISTELLER, KUPFERSTICH UND HOLZSCHNITT IN VIER JAHRHUNDERTEN. Mit 259 Abbildungen. Lexikon-Format. Gebunden M. 30.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER

KUNST UND KÜNSTLER. Illustrierte Monatshefte für Kunst u. Kunstgewerbe. Red. Karl Scheffler. VII. Jahrgang 1908/09. 600 Seiten mit 546 Abbildungen, vielen farbigen und Kunstbeilagen. M. 24.—, in Halbpergament mit Deckelzeichnung von Const. Somoff M. 30.—, in Pergament M. 35.—

MAX LIEBERMANN, SIEBEN RADIERUNGEN. Mit Text von Oskar Bie. 200 num. Exempl. Gebunden in Pergam. mit Originallithographie M. 150.—

MAX LIEBERMANN, JOZEF ISRAELS. Eine kritische Studie. Dritte Aufl. Mit 13 Abbildungen und einer Originalradierung. Gebunden M. 2.—

MAX LIEBERMANN, DEGAS. Vierte Auflage. Mit 5 Tafeln und 13 Abbildungen im Text. Gebunden M. 2.50

JULIUS MAYR, WILHELM LEIBL. Sein Leben und sein Schaffen. Mit 69 Abbildungen, 30 Beilagen und einem Faksimile. Ein starker Band in sorgfältiger Ausstattung. M. 18.—, gebunden M. 22.—

GEORGE MOORE, ERINNERUNGEN AN DIE IMPRESSIONISTEN. Mitgeteilt von Max Meyerfeld. Mit 10 Abbildungen und Umschlagzeichnung von Ed. Manet. Gebunden M. 3.60

MAX SLEVOGT, SINDBAD DER SEEFAHRER. Ein Märchen aus 1001 Nacht. Mit 33 Originallithographien Max Slevogts. In Pergament gebunden mit vierfarb. Deckelzeichnung des Künstlers. 300 num. Exempl. Preis M. 50.—

GUSTAV SCHIEFLER, DAS GRAPHISCHE WERK VON MAX LIEBERMANN. Ein vollständiges beschreibendes Verzeichnis seines graphischen Werkes und seiner Buchschmuckarbeiten. Mit einer Originalradierung, einer Heliogravüre und reichem Buchschmuck. 300 num. Exempl. auf Subtonic, gebunden in Japankarton mit Deckelzeichnung von Max Liebermann M. 20.—

WILHELM TRÜBNER, PERSONALIEN UND PRINZIPIEN. Gesammelte Aufsätze. M. 3.—, gebunden M. 4.—

HENRY VAN DE VELDE, DIE RENAISSANCE IM MODERNEN KUNSTGEWERBE. Neue Ausgabe. Kart. M. 4.—

JAN VETH, IM SCHATTEN ALTER KUNST. Aufsätze. Mit Deckelzeichnung von Max Liebermann. Gebunden M. 4.— (Erscheint Herbst 1910.)

JAN VETH, STREIFZÜGE EINES HOLLÄNDISCHEN MALERS IN DEUTSCHLAND. Mit Umschlagdeckel von Max Liebermann. Mit vielen Abbildungen. Gebunden M. 5.50

ROBERT VISCHER, PETER PAUL RUBENS. Ein Bild seines Charakters, seines Lebens, Lernens und Schaffens. Mit einer Heliogravüre und Vignetten von Karl Walser. Flexibel gebunden M. 4.20

WERNER WEISBACH, FRANCESCO PESELLINO UND DIE ROMANTIK DER RENAISSANCE. Hochquart. Mit 18 Lichtdrucktafeln, darunter 5 Doppeltafeln und 33 Autotypien. Es wurden 250 numerierte Exemplare hergestellt. Elegant kartoniert Preis M. 45.—

JAMES MAC NEILL WHISTLER, DIE ARTIGE KUNST SICH FEINDE ZU MACHEN. Deutsch von Marg. Mauthner. Gebunden M. 8.—

EMILE ZOLA, MALEREI. Mit einer Einleitung von Herman Helferich (Emil Heilbut), und einem Porträt. Kartoniert M. 3.50

LIBRARY
NOV
22
UNIVERSITY OF TORONTO

A. DALEW
Introligator

Bibl. P.W.S.M. Katowice
61.5
dublet

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 09 12 08 003 1