

einer Klausel, als vielmehr die eines Überganges zum Introitus erfüllte. Noch ein vierter Weg ist denkbar, wenn wir ihn auch nicht nachweisen können: man hat den Tropus neu komponiert und gleich „richtig“ im authentischen G-Modus begonnen:

G G d d
Ho—di—e.

Worauf es mir bei den vorstehenden Ausführungen ankam, war nicht, das Problem in der vollen Breite und mit seinen zahlreichen hochinteressanten Einzelheiten zu behandeln, sondern lediglich, die Methode an einigen Beispielen aufzuzeigen. Wenn, was in Bälde zu erwarten ist, das Graduale Vat. lat. 5319²¹ und die beiden Introitustropen-Bände²² vorliegen, wird man sicherlich den Verbreitungsbereich des Altrömischen genauer abgrenzen können²³ und damit die so schwierige Frage des Altrömischen, die wohl schwierigste der Musikgeschichte dieser Jahrhunderte, ein Stück vorwärts bringen.

Eine unbekannte Klavierschule aus der Zeit des Übergangs vom Cembalo zum Hammerklavier

VON ALBERT PALM, SCHRAMBERG

I

Der zwölfjährige Mozart saß noch an seinen Kielinstrumenten, als jenes neuartige „Clavecin“ erstmals im Konzertsaal erschien, das dem Hörer die Ausdrucksskala nahezu eines ganzen Orchesters vor die Seele zu stellen vermochte: das Piano-Forte. Das denkwürdige Concert spirituel, in dem Mademoiselle Le Chantre, „très jeune et très aimable virtuose“, das neue Instrument mit Werken von Romain de Brasseur vorstellte, fand am 8. September 1768 in Paris statt.

Im Jahr zuvor war in Genf Jean-Jacques Rousseaus *Dictionnaire de musique* erschienen, das namentlich in den Artikeln *génie* und *goût* erstmals kräftiger einen neuen Kunstwillen verspüren ließ. Maßen aber die Rezensionen im „*Mercure de France*“ (X, 1768, S. 649) dem Ereignis noch keine sonderliche Bedeutung bei, so begann die jüngere Komponistengeneration, die die „ausdrucks“-ärmeren Kielinstrumente bereits seit Jahren bemängelte, sogleich aufzuhorchen. Das nach Typus und Spieltechnik variable und wandlungsfähige Pianoforte kam der zunehmenden Differenzierung des musikalischen Vortrags stark entgegen. Es zeigte sich rasch, daß es den klanglichen Ausdruckswillen der Zeit weitgehend genug befriedigte, um alle bekielten Vorgänger zurückdrängen zu können. Im Gefolge solch einschneidender instrumentellen Veränderungen regte sich auch bald die didaktische Seite des Pianofortespiels: gegen Ende des Jahrhunderts schießen die Klavierschulen wie Pilze aus dem Boden. Karl Ferdinand Becker weiß in seiner

²¹ Monumenta Monodica Medii Aevi Band 2.

²² ebenda Band 3 und 6.

²³ G. Weiß, der Herausgeber der Introitustropen-Bände, bereitet eine diesbezügliche Arbeit vor.

Systematisch-chronologischen Darstellung der musikalischen Literatur (Leipzig 1836) bis 1835 bereits 109 Schulen aufzuführen.

In diese ungeahnt aufbrechende Methoden-Literatur für ein Instrument, dem tatsächlich die Zukunft gehörte, wurde es doch in seiner rapid sich entwickelnden spieltechnischen Vervollkommnung im 19. Jahrhundert geradezu zum Rivalen des Orchesters, reihen sich zwei Klavierschulen von Jérôme-Joseph de Momigny ein. Die erste ist die *Méthode de Piano à l'aide de laquelle les progrès des élèves sont rendus plus faciles et plus rapides*. In Momignys eigenem Verlag (Paris, Montmartre 31) erschienen, wird sie im „Journal des débats“ am 8. November 1802 angezeigt. Das andere Werk ist *La première année de leçons de pianoforté. Ouvrage périodique*, wie der vollständige Titel lautet, „aussi utile à ceux qui enseignent qu'à ceux qui veulent apprendre à jouer de cet instrument. Il conduira l'élève“, heißt es vielversprechend, „à la manière claire, rapide et savante des plus grands maîtres de l'Europe, depuis la gamme jusqu'aux sonates inclusivement.“

Der ersten Notiz im „Journal des débats“ vom 15. September 1802 ist zu entnehmen, daß das Werk in zweiwöchigen Lieferungen erscheinen und insgesamt 24 Nummern umfassen sollte. „Il suffit“, heißt es dort, „d'être un peu musicien pour enseigner avec cet ouvrage, et appliquer, pour apprendre presque seul.“ Bereits am 21. Oktober desselben Jahres wird das Erscheinen der Nummern 2 und 3 mitgeteilt. „On ne peut qu'applaudir à l'idée de l'auteur et au talent avec lequel il l'exécute. Il épargnera beaucoup de peines et aux élèves et aux maîtres.“ Die Nummern vier bis sechs werden im gleichen Journal am 13. Dezember 1802 besprochen: „Cet ouvrage est extrêmement utile aux élèves; il joint l'agrément à la solidité.“

Im Frühjahr des folgenden Jahres liegt der erste Teil vor. Das „Journal des débats“ kündigt die Nummern 1–12 am 18. März 1803 an: „Si cet ouvrage continue à être soigné, il deviendra classique pour l'enseignement du piano.“ Ende des Jahres, am 15. Dezember 1803, wird das vollständige Werk angezeigt. Seine Vorzüge werden mit den Worten gerühmt: „Ouvrage bien élémentaire et bien gradué dans lequel la théorie et la pratique, l'utile et l'agréable marchent de front. Aucune méthode n'est aussi complète que celle-ci et ne peut conduire aussi sûrement à faire des progrès rapides.“

Die „Correspondance des amateurs musiciens“ von Cocatrix, die am 22. Oktober 1803 die Nummern 18 und 19 angekündigt hatte, zeigt am 14. Januar 1804 ebenfalls das ganze Werk an. Es heißt dort: „Nous analyserons successivement quelques-uns des ouvrages ci-dessus.“ Zu dieser Analyse ist es jedoch nicht gekommen, da die Zeitschrift ihr Erscheinen bald darauf einstellen mußte. Ernst Ludwig Gerber beurteilt das Werk im *Tonkünstler-Lexikon* (Leipzig 1813, III, 444) geringschätzig; doch waren ihm nur wenige Nummern der Anfangslieferungen bekannt geworden. Günstiger hat es Alexandre Choron beurteilt: „En 1802“, heißt es in seinem *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris 1811, II, 58), „il avait publié sa première année . . . qui a obtenu du succès“.

Von dem Werk befinden sich drei Nummern (3–5) in der Bibliothek des Conservatoire zu Paris (Ac p 2566), zwölf in der Kongreßbibliothek zu Washington. Der gesamte zweite Teil, die Nummern 13–24, ist verschollen. Verschollen ist bis heute auch die *Méthode de Piano*. Wie der Pressenotiz vom 8. 11. 1802 zu entnehmen

ist, befand sich diese Klavierschule als Einzelwerk und zusammen mit den ersten sechs Nummern des zweiten Werkes im Musikalienhandel: „*Méthode de piano, suivie des six premiers mois de leçons de piano-forte, avec le doigté.*“ Das Werk erfährt auch hier eine günstige Beurteilung: „*On ne peut renfermer*“, heißt es, „*plus de choses utiles dans un moindre espace, et les exposer avec plus d'ordre et de clarté.*“

II

Der Aufbau des Werkes folgt dem Usus der Zeit und stellt den Übungen eine kurze Einführung in die Musik und ihre Notation voran. Im Dialog werden die „Elementarien“ vermittelt; Einwände und Mißverständnisse kommen dabei zu Wort und werden korrigiert. In der Tradition bleibt Momigny, wenn er eine Definition der Musik an den Anfang stellt. Doch sind es nicht Rousseaus bekannte Worte¹; vielmehr versucht er eine eigene Definition. Sie betont, was bezeichnend ist, den Ausdruckscharakter der Musik. „*Qu'est-ce que la musique?*“ — „*C'est l'art de peindre*“, lautet die Antwort, „*ou de s'exprimer avec des sons*“. In der knappen Formulierung klingt die Auffassung vom Sprachcharakter der Musik an, die in den theoretischen Schriften Momignys so bedeutsam werden sollte.

Die Begriffe „hoch“ und „tief“ werden in ihrem akustischen und optischen Inhalt gefaßt: „*Le son le plus grave est aussi le plus bas. Le son le plus aigu est aussi le plus haut.*“ Die sieben Notenwerte (Ganze bis 1/16) werden zu den sieben Stammnamen in Parallele gesetzt. Ein weiterer Abschnitt behandelt Schlüssel und Klaviatur. Dem Schüler werden zwar drei Schlüssel (F, C, G) gezeigt, doch wird alsbald bemerkt, daß in der modernen Musik die Notation für Klavier nur zwei Schlüssel (G, F) verwende. Hinsichtlich der Klaviatur werden die Begriffe hoch und tief zugunsten der Orientierung in den Seitenrichtungen vermieden. Es folgen Erörterungen über die Körper-, Arm- und Handhaltung. Der richtige Sitz ist aufrecht, der Mitte des Klaviers gegenüber. Die Arme, den Körper begleitend, entfernen sich etwas von ihm. Die Ellbogen, heißt es, dürfen weder nach hinten noch nach vorne über den Körper hinausstehen. Danach habe sich auch die richtige Entfernung vom Klavier zu bemessen. Die Sitzhöhe sei „ziemlich hoch“, damit der Vorderarm zumindest die Höhe der Rasten erreiche. Als Nachteile des zu niederen Sitzens sind genannt: unnötiger Kraftaufwand, um die Hände auf die Klaviatur zu legen, sowie ein Reiben des Vorderarms gegen den Oberarm. Beides behindere die Kraft und Leichtigkeit der Ausführung. Zur Haltung der Finger wird bemerkt, diese seien weder gestreckt („*tendus*“) noch gehackt („*crochus*“), sondern weich („*souples*“) und rund („*arrondis*“) aufgesetzt. Das erste Glied des dritten Fingers liege nahezu senkrecht („*perpendiculairement*“) auf der Taste; die übrigen Finger in dem Maße weniger senkrecht, als sie kürzer seien. Der Daumen schlage mit der Unterseite an. Auf den weißen Tasten sollen sie weit genug vorne liegen, um die schwarzen ohne die geringste Vorwärtsbewegung anschlagen zu können. Nicht auf einer Linie, sondern kreisförmig seien die Finger anzuordnen.

Das gute Klavierspiel erfordere, dem Anschlag („*le tact*“) seine Kraft, seine Leichtigkeit und Anmut zu bewahren. Das Ziel sei am besten zu erreichen, wenn man

¹ J. J. Rousseau, Dictionnaire de musique, Genf 1767, Artikel *musique*.

Steifheit und Reibungen („*frottements*“) zu vermeiden wisse. Monigny faßt das Wichtigste in fünf Punkten zusammen. Zuerst, heißt es, müsse man nahe und hoch genug sitzen und alle Gelenke frei haben, um eine gute Klangwirkung zu erzielen. Die Hauptbewegung sei die der Finger. Das Handgelenk bewege sich nur, die Finger über den Daumen zu setzen oder den Daumen unter die Finger. Der Vorderarm beteilige sich, wenn mehrere Oktaven zu durchlaufen, der Oberarm, wenn die Hände zu kreuzen seien. Die Systematik des Fingersatzes wird eingeleitet mit der Zählung vom Daumen zum kleinen Finger (1–5). Für die rechte Hand gelten Ziffern über, für die linke unter den Noten. Bei unbezeichneten Noten gilt die Fingersetzung entsprechend der augenblicklichen Handlage.

Die ersten Übungen sind taktfreie Fünffinger-Übungen von *g'* an aufwärts, denen taktgebundene (Zweiertakt) auf verschiedenen Ausgangstönen folgen. Mit dem Auftakt macht Übung fünf bekannt, mit der vollen Tonleiter die folgende. Beide Hände gehen im Unisono; die rechte ist im G-, die linke im F-Schlüssel notiert. Gegenbewegung bringt die achte Übung. Die zweite Lektion erweitert die beidhändigen Aufgaben durch verschiedene Notenwerte in jeder Stimme. Sekund- und Terzsequenzen (Übung 16) variieren die melodischen Grundmodelle des Anfangs. Nach den Pausenzeichen (bis $1/16$), dem Dreiertakt und dem Augmentationspunkt wird (Übung 18) dem Schüler der Bindebogen mit der Vortragsanweisung erläutert, die der Phrasierungslehre des Theoretikers entspricht: „*Il faut ordinairement forcer, un peu, la première des notes qu'embrasse la liaison: surtout quand les notes sont liées de deux en deux.*“ Es fällt auf, daß Momigny nicht lange in C-dur verweilt, sondern schon früh (Übung 17) Dur und Moll einander gegenüberstellt. Weitere Kapitel der Musiklehre, in der die musikalischen Elemente mit minutiöser Sorgfalt eingeführt werden, sind zwischen die Übungen eingestreut. Nach den einfachen Intervallen und den Vorzeichen \sharp und \flat lockern gefällige Spielstücke (Valses, Rondeaux etc.) den systematischen Fortgang auf.

Die dritte Lektion führt mit Erörterungen über den Fingersatz in die Probleme des Vortrags ein. Dabei begegnen erstmals Gedanken, die später das theoretische Werk Momignys unablässig durchziehen. Der Fingersatz, heißt es, sei für das Piano, was die Atmung für den Gesang oder die gewöhnliche Rede. Dies erfordere, daß man zu interpunktieren verstehe. Es genüge jedoch nicht, den Fingersatz zu beherrschen; vielmehr müsse man, um gut zu phrasieren, jeden Ton mit dem Anschlag hervorbringen, der ihm angemessen sei. Der „*tact*“ (Anschlag), wird erläutert, sei der Akzent, mittels welchem der Pianist die Modulationen („*inflexions*“) der Stimme imitiere, womit diese Rede und Gesang interpunktieren und ihnen mehr oder weniger Ausdruck verleihe². Die erste Regel des Fingersatzes bezieht sich auf die Fünffinger-Übung. Als Beispiel folgt ein symmetrisch angelegtes Sätzchen im

² „*Le doigté est pour le piano ce que la respiration est pour le chant, ou le discours ordinaire. Pour bien doigter, il faut donc savoir ponctuer. Pour bien phraser, il ne suffit pas de bien doigter, il faut encore toucher chaque note avec le tact qui lui convient. Le tact est l'accent; et c'est par le tact que les inflexions de la voix, qui ponctuent et donnent plus ou moins d'expressions au discours, sont imitées par le pianiste*“ (9). In gleichem Sinne heißt es im *Dictionnaire seines Cours complet* (1806) unter dem Stichwort *doigté*: „*Le vrai doigté est celui qui est le plus facile et le plus propre au phrase et à l'expression. Le doigté est pour le piano et pour la harpe ce qu'est la respiration pour le chant. Il n'en est pas de même pour le violon, car c'est l'archet qui en est la respiration. Que les artistes fassent attention au grand sens que ce peu de mots renferme, ils éviteront les nombreux contre-sens qu'ils font en exécutant*“.

Dreiertakt (Übung 26), das sich für Phrasierung und Artikulation und die damit in Verbindung stehenden Anschlagsprobleme nutzen läßt. Der Daumen wird in der Funktion erläutert, die natürliche Fingerzahl zu vergrößern: „*Nous n'avons que cinq doigts*“, heißt es wörtlich, „*mais ils se multiplient par le moyen du pouce qui forme un pivot sur lequel la main tourne*“ (9). Die Regel für den Daumenuntersatz lautet: Habe man eine Tonreihe von acht Tönen und fallen erster, vierter und achter Ton auf weiße Tasten, so führe man den Daumen unter dem dritten Finger durch und setze ihn nach diesem auf. In umgekehrter Richtung führe man den dritten Finger über den Daumen und setze ihn danach auf.

Den bereits in der zweiten Lektion vorausgegangenen Tonleitern C, G, D, F, B folgen nun a-moll, e-, d- und g-moll. Die Erklärung, was Moll sei, wird jedoch vorerst zurückgestellt. Erst in der sechsten Lektion ist wieder die Rede davon, wobei dann Moll als der Modus der kleinen Intervalle gegenüber Dur als dem Modus der großen eingeführt wird. Momigny retardiert hier das Tempo des Lehrgangs, „*de peur d'aller trop vite pour l'élève qu'il faut instruire, et non rebuter*“. Hinweise auf Tempoveränderungen erscheinen in den Übungen 28–29. Übungen mit Verkleinerung der Notenwerte um die Hälfte zielen nicht allein auf rasches Lesen und flüssiges Spiel, sondern auf Verständnis für Vortragscharakter und Temporelationen. Dem Kapitel über die italienischen Tempobezeichnungen geht der Hinweis voraus, daß früher die Notenwerte für die Wahl des Tempos bestimmend gewesen seien. Den sechs Haupttempostufen Largo („*largement*“), Adagio („*lentement*“) und Andante („*entre le vite et le lent*“), Allegro („*avec gaité*“), Vivace („*avec vivacité*“) und Presto („*avec vitesse*“) sind Annäherungstempi („*temps approchants*“) beigegeben, dem Largo das Grave, dem Adagio das Lento. Als „*Diminutifs*“ und „*Augmentatifs*“ treten zum Largo das Larghetto („*moins lent que Largo*“); zum Andante das Andantino („*moins vite qu'Allegro*“) und zum Presto das Prestissimo („*très vite*“). Modifizierende Bezeichnungen („*termes modificatifs*“) ergänzen sie abermals: „*Molto, ou Assai augmente la vitesse, ou la lenteur. Poco, ou Moderato modère la vitesse, ou la lenteur.*“ Übungen (32 ff.) für dynamische Gestaltung vermögen das psychische Einfühlungsvermögen zu fördern. In ihrer musikalischen Einfachheit kommen sie der kindlichen Spielfreudigkeit entgegen. Rhythmisch geschickte Terzengliederungen (34) stellen dem Schüler reizvolle und dankbare Aufgaben, das Terzenproblem spieltechnisch in Angriff zu nehmen. Weitere Übungen (38) stellen die Artikulation in den Dienst von Gestaltung und Ausdruck. Der Vorschlag wird in seiner doppelten Ausführungsart erläutert: vorausgenommen oder nicht. Vorausgenommen, heißt es, gehe seine Dauer auf Kosten der vorausgehenden Note und betrage deren Viertel-Wert, im anderen Falle, auf Kosten der folgenden Note, beanspruche er deren halbe Dauer.

Die Skalen (je 12 Dur- und Molltonleitern) sind mit Fingersatz im Quintenzirkel aufgeführt. Bei Cis erfolgt enharmonische Verwechslung nach Des. Die Mollskalen erscheinen in der harmonischen Form. Die Gegenüberstellung der Parallelskalen läßt nicht nur den Modus der großen und kleinen Intervalle leichter verstehen, sondern begünstigt darüber hinaus das Verständnis für die Farben- bzw. Klangunterschiede von Dur auf Moll. Der $\frac{6}{8}$ -Takt wird als doppelter, rascher Dreiertakt erklärt, was insofern überrascht, als die Frage des Akzentunterschieds bei Dreier- und

Sechsertakt unerörtert bleibt. Ein Potpourri, in dessen Verlauf auch Themen aus Mozarts *Zauberflöte* verarbeitet werden, füllt die gesamte Lektion sechs und beendet, ganz der Spielpraxis gewidmet, das erste Trimester. Ein „*Conseil aux élèves*“ bringt methodische Ratschläge. Ehe man ein Stück spiele, heißt es darin, lese man die Noten. Darauf lege man, mit dem Fuße oder mit der Hand markierend, das Tempo fest. Seien auf diese Weise 20 bis 30 Takte durchgezählt, so spreche man die Notennamen dazu aus. Alsdann spiele man jede Hand allein, zuletzt beide Hände zusammen. „*C'est là le vrai moyen d'apprendre à lire la musique.*“

Der Vortrag ist gemeint, wenn es heißt, unter gutem Klavierspiel verstehe man zwar, die richtigen Noten zu spielen, doch sei dies nur die Intonation. Darüber hinaus sei jeder Note die ihr zustehende Dauer zu geben, was nur mit feinstem Gehör und großer Übung erreicht werden könne. Spezifischen Anschlagsproblemen wie der *Egalité*, Kraft und Schnelligkeit der Finger dienen Trillerübungen (S. 28), die „nicht zu rasch und ohne Steifheit“ auszuführen sind. Mehrfach sollen Übungen mit demselben Fingersatz in allen Tonarten gespielt werden, weil zweiter, dritter und vierter Finger sich ebenso leicht auf den weißen Tasten wie auf den schwarzen bewegten. Weniger fortgeschrittene Schüler mögen beide Hände getrennt üben. Zur Frage, welches der beste Fingersatz sei, heißt es, derjenige, der die Musik am besten interpunktiert und gleichzeitig die Ausführung erleichtere. Dabei seien drei Punkte zu beachten: 1. die Beschaffenheit der Klaviatur mit den beiden Tasten, den weißen (großen) und den schwarzen (kleinen); 2. der Bau der Hand mit ihren fünf Fingern, deren zwei, Daumen und kleiner Finger, sich von den übrigen unterscheiden; 3. die Musik selbst, die eine Interpunktion und eine Akzentuation habe. Daraus, schreibt Momigny, leiten sich zwei Gesetze ab: das der „Ökonomie der Bewegung“ und das der „Phrasierung“. Da sich das eine auf das Materiale, das andere auf den Geist der Sache beziehe, so ergebe die glückliche Anwendung beider eine vollkommene künstlerische Leistung. Was die Ökonomie der Bewegung angehe, so sei diese erheblich leichter zu begreifen als die Phrasierung, denn häufig sei dem Schüler der musikalische Sinn nur schwer verständlich, weil die Komponisten ihre Werke zu nachlässig notierten. Meist blieben daher die Musikwerke, seien sie doch schlechter interpunktiert als die meisten Bücher, eher gefühlt als verstanden.

In einem Abschnitt „*du doigté sous le rapport de l'économie de mouvement*“ (Lektion 11) bemerkt Momigny, das Gesetz der Ökonomie der Bewegung basiere auf einem Axiom der Mechanik. Denn der Fingersatz selbst sei nichts anderes als reine Mechanik. Dies sei das Axiom: „*Il ne faut pas multiplier les êtres sans nécessité.*“ — „Man darf nichts ohne Notwendigkeit vermehren“. Dieses allgemeine Gesetz sei jedoch dem Gesetz der Phrasierung unterworfen; denn Phrasierung sei das Ziel, die Ökonomie der Bewegung dagegen nur das Mittel, jenes zu erreichen. Daraus leiteten sich weitere Regeln ab, als nächste die Ökonomie der Bewegung im Anschlag. Der Anschlag, heißt es, solle so zart und so stark sein, wie das Instrument es vertrage. Es bedeute, daß man im *Pianissimo*, obwohl gut hörbar, so leise wie möglich spielen, im *Fortissimo* dagegen die gesamte Klangfülle „herausziehen“ („*tirer*“) müsse, deren das *Pianoforte* fähig sei, ohne grell („*aigre*“) zu wirken. Darüber hinauszugehen hieße, Instrument und Ohr peinigen. Jede über-

flüssige Bewegung, sei es die des Handgelenks, des Unter- oder Oberarms, der Ellbogen oder der Schultern, sei eine Verletzung dieses Gesetzes.

Vom Standpunkt der Ökonomie der Bewegung gelte für die Handlage: ob die Noten sich berührten oder ob sie mehr oder weniger weit voneinander entfernt seien, immer müsse, soweit es Hand, Tastatur und Phrasierung erlaubten, dieselbe Lage beibehalten werden. Zwei Gründe stünden der Nichtveränderung der Hand entgegen: eine lange Tonreihe und große Intervallsprünge. Was die Klaviatur betreffe, so seien es die schwarzen Tasten, die zuweilen eine Lagenveränderung erforderten, denn Daumen und kleiner Finger müßten sie meiden. Hinsichtlich der Phrasierung sei zu bedenken, daß die Akzentuation durch gewisse Lagenversetzungen zuweilen gewinne. Als Beispiele für den Tastenbereich, den die unveränderte Hand umfassen könne, folgen chromatische Übungen. Der Daumen, heißt es zur Handlage, sei in der Regel Anfangsfinger jeder „*émission de la main*“. Indes bedienen sich die großen Meister seiner zuweilen auch als Hilfsfinger. Die Ökonomie der Bewegung verlange, daß alles, was sich in einer Handlage erreichen lasse, nicht in zwei gemacht werde, es sei denn, die Phrasierung erfordere es. Denn ebenso wenig wie in der französischen Sprache sei es in der Musik erlaubt, die Worte zu zerhacken.

Ein Rondo, das im Sinne von Momignys Phrasierungslehre die Auftaktsbedeutung der leichten Werte verdeutlicht, beschließt die zwölfte Lektion. Aus der Setzung des Bogens wird deutlich, in welchem Grade die Artikulation den Ausdruck bestimmt. Da weitere Nummern der Klavierschule bis heute fehlen, läßt sich über die Methodik des zweiten Teils kaum etwas sagen. Dies ist insofern bedauerlich, als zur Phrasierung — hier bereits Kernproblem — vermutlich interessante Aufschlüsse zu gewinnen wären.

III

Wie jede Methodik aus der Umsicht sammelnder Systematik entsteht, so können auch Momignys Klavierschulen zunächst als Niederschlag seiner Erfahrungen in Klavier- und Orgelspiel, in Unterricht und Komposition gelten. Nach Inhalt und Aufbau erweisen sie sich als Versuch, das Problem des musikalischen Vortrags anhand einer Instrumentalmethodik zu durchdenken. Bewahrende Züge und neue Erkenntnisse weisen ihnen einen Platz im Übergang aus der älteren Methodik in die nächstfolgende Epoche zu. Mit dem Einbau so vielschichtiger Probleme, wie sie Phrasierung und Interpunktion darstellen, ist Momignys Methode darauf gerichtet, das klavierdidaktische Interesse von aller mechanischen Spieltechnik ab- und auf die geistige Disziplin der Wiedergabe hinzulenken. Wie neu sich dies für das frühe 19. Jahrhundert ausnimmt, läßt sich vergleichsweise an dem ermesen, was Hugo Riemann in der vierten Auflage seiner *Vergleichenden theoretisch-praktischen Klavierschule* (Leipzig 1912) hervorhebt. „*Als im Herbst 1883*“, schreibt er (Vorwort, I), „*diese Schule in erster Auflage erschien, vertrat dieselbe gegenüber allen in Gebrauch befindlichen Klavier-Unterrichtswerken einen beinahe radikal zu nennenden fortschrittlichen Standpunkt.*“ Er stützt seine Behauptung auf verschiedene Neuerungen, von denen „*die Einführung in die Elemente der Phrasierung vom allerersten Anfang an*“ als wichtigste erscheint. Daraus wird deutlich, wie weit Momignys Methodik in der Tat vorausweist.

Der erhaltene Teil ist in seinem Aufbau außerordentlich konsequent und lehrreich. Um so bedauerlicher ist es, daß die Fortsetzungen fehlen. Das Tempo des Lehrgangs ist ein eminent rasches: es müßten beinahe Wunderkinder sein, die am Ende des ersten Jahres die Stücke der zwölften Lektion beherrschen wollten. Doch hat die schnelle Folge der technischen Schwierigkeiten darin ihren Grund, daß die Stücke jegliche Komplizierung vermeiden, sei es polyphoner oder rhythmischer Natur. Zweifellos liegt eine gewisse Einseitigkeit in der Überbetonung des Melodischen (nur in der rechten Hand), neben einer oft dürftigen Dreiklangsbegleitung in der Linken. Es ist jedoch hervorzuheben, daß die melodische Erfindung durchaus gefällig ist und selbst einer gewissen Eleganz nicht ermangelt. Allerdings will es scheinen, daß für heutige Ohren die Liebenswürdigkeit im Melodischen allzu gehäuft sei und dadurch vielleicht ermüde. Dennoch ist die Frage der Verwertbarkeit des Werkes im Unterricht — heute — durchaus positiv zu beantworten. In der modernen Klaviermethodik dürfte die Einsicht, daß die Literatur für den Anfänger-Unterricht je nach den Begabungstypen zu differenzieren sei, kaum angefochten werden. Jeder erfahre Klavierlehrer, sofern er sich den Blick freihalten konnte, weiß, wie wenige unter den Lernenden mit Bach oder Bartók erzogen werden können. Zwar ist es für den Lehrer der musikalisch dankbarere Weg. Aber eine große Zahl von Schülern will elementarer erfaßt werden. Gerade in solchen Fällen ist oftmals eine so gefällige und doch wertvolle Musik, wie sie Momignys Schule in manchem reizenden Sätzchen birgt, das Tor zum musikalischen Erleben und zum musikalischen Besitz, eben weil solche Musik noch verstanden wird. Darüber hinaus muß es jeden Klavierpädagogen interessieren, was Momigny über die Haltung des großen und kleinen Spielapparates zu sagen weiß, denn es ist auch heute gültig. Klar und einleuchtend stellt sich das Ganze dar bis hin zu dem Axiom: „*Il ne faut pas multiplier les êtres sans nécessité.*“

Bei aller Neuartigkeit, die das Werk kennzeichnet, baut Momigny mehrfach auch auf spieltechnischen Erkenntnissen früherer Generationen auf. Die Forderung der Relaxie, beispielsweise, war seit Carl Philipp Emanuel Bach bekannt. Und Mozart, in einem Brief vom 7. Juni 1783 an den Vater, empfiehlt seiner Schwester, sie solle (beim Studium von Clementis Sonaten) darauf bedacht sein, daß sie sich ihre „*ruhige, statt hand nicht verdirbt, und die hand ihre natürliche leichtigkeit, gelenkigkeit, und fließende geschwindigkeit dadurch nicht verliert*“³. Seit Philipp Emanuel Bach hatte man nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch erfahren, daß der gute Fingersatz ein Mittel zum guten Spiel sei. Auch hier gilt Mozarts bekannter Ausspruch über Philipp Emanuel Bach: „*Er ist der Meister, wir sind die Buben*“. Unterschiede gegenüber älteren Methoden zeigen sich vor allem im Wegfall des Kapitels von den Manieren. Denn außer Triller und Vorschlag sind die Verzierungen bei Momigny Nebensache. Eliminiert sind auch die vormals viel Raum beanspruchende Kompositionslehre sowie die Regeln des Akkompagnements. Mit dem Absinken der Generalbaßpraxis und der allmählichen Aufspaltung des Berufsstandes in den schaffenden und den ausführenden Musiker, aber auch mit dem Aufkommen jenes neuen Kunstwillens nach Ausdruck und Ausdrucksdifferenzierung, von

³ W. A. Bauer und O. E. Deutsch, *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. III, S. 272, Kassel — Basel — Paris — London — New York 1963.

dem eingangs die Rede war, sah sich die Instrumentalmethodik vor neue Aufgaben gestellt. Traditionsballast, soweit er ihr noch anhaftete, mußte abgestreift werden.

Unterscheidet Rousseau in seinem *Dictionnaire de musique* (1767) noch ausdrücklich zwei Arten des Spiels auf Orgel und Clavecin: das Akkompagnement und den eigentlichen Vortrag von Musikwerken, und verliert sich Framery im Artikel *doigté* des Musikeils der *Encyclopédie méthodique* (1791) ebenfalls noch in weitläufigen Ausführungen zum Akkompagnement, so ist in Momignys Klavierschule keine Rede mehr davon. Das Klavierspiel im Sinne des Solovortrags ist gemeint. Rousseaus Ausführungen lassen noch deutlich eine Unsicherheit in Dingen des Vortrags verspüren, über die er sich mit allgemeinen Wendungen hinwegzusetzen bemüht. „Comme il y a un nombre excessif de passages possibles“, schreibt er unter *doigté*, „dont la plupart demandent une manière particulière de faire marcher les doigts, et que d'ailleurs chaque pays et chaque maître a sa règle, il faudrait sur cette partie des détails que cet ouvrage ne comporte pas, et sur lesquels l'habitude et la commodité tiennent lieu de règles, quand une fois on a la main bien posée“. Wenn Rousseau hier der Gewohnheit, dem Talent und der Geschicklichkeit des Spielers anheimstellt, was in den Aufgabenbereich der Unterweisung fällt, so wird deutlich, wie fern man von der eigentlich didaktischen Problemstellung noch war. Daß die Entwicklung aber wenig später auf eine tiefere Auseinandersetzung mit den klavierdidaktischen Fragen hindrängte, zeigt jener Teilband der *Encyclopédie méthodique*⁴, der im Todesjahr Mozarts erschien.

Unter dem Stichwort *doigté* werden hier neue Ansichten mit Rousseaus Ausführungen konfrontiert. Framery begründet seinen Beitrag ausdrücklich mit dem Vordringen des Pianoforte und den neuen Errungenschaften im Spiel auf Tasteninstrumenten. „L'usage du Pianoforte“, schreibt er (I 451,1), „qui s'est introduit en France depuis quelques années, en prenant insensiblement la place du clavecin, et le perfectionnement général qu'a acquis l'exécution sur les instruments à touches, donnent lieu ici à quelques observations.“ In den Einzelheiten tritt er — namentlich im Gegensatz zu Rousseau und Rameau — für die Einbeziehung des Daumens in den Fingersatz ein. Man habe das Problem, sich des Daumens zu bedienen, gelöst, „sans“ — und dies war Rousseaus erklärte Meinung gewesen — „donner aux bras une situation contrainte et de mauvaise grâce“. Man habe die Hand auf der Klaviatur nur etwas weiter nach vorne gebracht, „en courbant les autres doigts en proportion de leur longueur, et en écartant un peu les mains l'une de l'autre sans changer la position droite du poignet“. Dieser weitere Finger, fährt Framery fort, habe die Möglichkeiten der Ausführung „prodigieusement“ vervielfacht und erleichtert. Er meldet sogar starke Zweifel an, ob der Daumen nicht doch längst verwendet worden sei, denn Rousseau empfehle in den allgemeinen Regeln, die er nach Duphly (1715–1789) gebe, seinen Gebrauch selbst ausdrücklich. Instrumentelle Unterschiede zur alten Spielpraxis treten zutage, wenn Framery anmerkt, Duphlys Methode, derzufolge die Finger die Tasten nicht schlagen („frapper“), sondern auf sie fallen („tomber“) sollen, treffe auf das Clavecin zu, nicht aber auf das Pianoforte.

⁴ *Encyclopédie méthodique ou par ordre de matières. Musique*, I, Framery et Ginguené, Paris 1791, A — Gam (bis S. 670); II, Framery, Ginguené et De Momigny, Paris 1818.

Framerys Artikel wurde geschrieben — dies wird hier besonders deutlich —, als die Unzulänglichkeit der Clavecinmethodik für das neuere Klavierspiel immer offenkundiger wurde. Spieltechnische Unterschiede melden sich unüberhörbar an, wenn es heißt: „*le pianoforte ne résonnant qu'à l'aide de marteaux, il faut que les doigts servent de marteaux eux-mêmes, et que d'un coup sec ils facilitent le jeu de l'instrument. Sil l'on couloit les doigts sur les touches de l'une à l'autre*“, wie es Rousseau anrate, „*il y a des claviers qui ne rendraient aucun son*“. Es sei ferner zu beobachten, „*que les doigts pressent sur le pouce, et non pas dessous, comme le dit Rousseau*“. In seine Rousseau-Kritik bezieht er Rameau ein, indem er darauf aufmerksam macht, daß dessen *Méthode de l'accompagnement*, mit der sich noch Rousseau eingehend auseinandergesetzt habe, heute nicht mehr in Gebrauch sei und man sich daher nicht mehr damit aufzuhalten brauche.

Momigny nimmt die bis um die Jahrhundertwende zunehmend gereifte Problematik auf. Die Musizierbeispiele zeigen, daß er die Prinzipien des Pianofortespiels eher mit dem Gewissen des Theoretikers als mit dem des Instrumentalisten studiert, denn sie halten mit der theoretisch-systematischen Begründung des Werkes und seiner methodologischen Bedeutung kaum Schritt. Überwiegend zweistimmige Miniaturformen, die, wie bereits erwähnt, besonders im Melodischen auf das kindliche Fassungsvermögen abgestimmt sind, lassen sie noch kaum eine Orientierung des Klavierspiels an den großen Solisten erkennen. Ob der zweite Teil den Schritt zur virtuosen Spielpraxis gebracht hätte, vermag, solange er verschollen ist, nicht mit Sicherheit gesagt zu werden. Immerhin legt der Titel *La première année . . .* nahe, daß es wohl kaum in der Absicht des Autors lag, einen didaktischen Lehrgang von so umfassendem Rahmen vorzulegen. Überdies ist zu bedenken, daß die großen Solisten erst nahezu eine volle Generation später — Liszt 1824, Chopin 1830, Paganini 1831, Thalberg 1836 — in Paris erscheinen.

Wie in der Zeit allgemein üblich, bezieht auch Momigny die elementare Musiklehre ein. Diese offensichtliche Notwendigkeit ist von der Absicht getragen, daß die Musikausbildung im wesentlichen dieselbe sei, ob der Schüler zum Sänger oder zum Spieler irgendeines Instruments erzogen werden sollte. Indem die musikalische Erziehung völlig abstrakt unmöglich erschien, wurde eine Elementarlehre grundlegender Teil der Klavier-, Violin- oder Gesangsschule. Unerwähnt — wenigstens in dem erhaltenen Teil — bleiben das vierhändige Klavierspiel, der Pedalgebrauch sowie alle speziellen Interpretationsfragen. Diese dürften jedoch von vornherein einer weiterführenden Arbeit vorbehalten gewesen sein. In Momignys Werk zählen, zumindest in einem weiten Sinne, alle musiktheoretischen Schriften dazu. Insofern können sie einmal in ihrer Gesamtheit als Fortführung der hier im Ansatz erkannten Probleme gelten. Dies anzunehmen erscheint um so weniger abwegig, als Momigny später mehrfach ausdrücklich auf die Klavierschulen Bezug nimmt. In konsequenter Weiterführung dieser frühen Ansätze stellt er im Artikel *Piano* der *Encyclopédie méthodique* (II 267, 1) dem Clavecin „*trop automate*“ erneut die reiche Ausdrucksskala des Klaviers gegenüber. Das Pianoforte, heißt es da, sei des Triumphes über die Vorgänger durchaus würdig, „*par son expression, qu'il étend du piano au forté, d'où il tire son nom, et comme moins embarrassant*“. Die Ausdruckskraft und Variabilität des Klaviertons wird im Hinweis auf die instrumentaltechnische

Entwicklung hervorgehoben. „*Qu'il y a loin du sautereau emplumé de l'épinette et du clavecin au marteau du piano-forté! Quelle différence il en résulte et pour la qualité et pour la quantité du son qu'il tire!*“. Erst das Hammerklavier, ist seine Überzeugung, liefere dem Spieler alle wünschenswerten Vorteile der Ausdrucks-gestaltung: „*Le précieux avantage du marteau est d'être aux ordres de celui qui sait le maîtriser. Il reçoit du tact [Anschlag] du pianiste, une sorte d'animation magique qui fait que le son prend succesivement tous les caractères.*“ In früher Formulierung ist hier Wesentliches über den Klavierton ausgesagt.

Im Artikel *Jeu* des genannten Werkes (II 89,1) macht Momigny Charakter und Wirkung des Klavierspiels (neben anderen spieltechnischen Faktoren) ausdrücklich von der Wahl des Fingersatzes abhängig: „*Le jeu peut être moelleux ou sec*“, schreibt er, „*beau ou vilain, bon ou mauvais, brillant ou sans éclat, noble ou mesquin, large ou rétréci, selon la qualité du son que l'on tire de son instrument, et selon l'expression, le tact, la grâce ou la mauvaise manière qu'on emploie; ce qui dépend, 1^{er} des mouvements naturels, 2^e de la force physique, 3^e de habitudes que l'on contracte et enfin du doigté.*“

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Momigny das Material zunächst in schärferer Begrenzung erkennt. Probleme der Tonbildung, des Anschlags, besonders aber der Darstellung im künstlerischen Nachvollzug werden stärker als zuvor in die Systematik des Klavierspiels einbezogen. Dienen sie einmal dem Gesangreichen, wie es die Mozartzeit als Vortragsideal entwickelt hatte, so tragen sie vielleicht in Ansätzen bereits jenes Klangproblem an den Klavierton heran, welches zu Beginn des 19. Jahrhunderts über das Ideal der Kantabilität hinausweist, indem es die musikalischen Linien teilweise einschmilzt in jene orchestrale Klangfülle und -mächtigkeit, die das Klavier als Soloinstrument des 19. Jahrhunderts inthronisieren.