

Stefan Ydefeldt

Die einfache runde Bewegung am Klavier

FORUM MUSIKPÄDAGOGIK

Band 145

Hallesche Schriften zur Musikpädagogik

herausgegeben von Georg Maas im Auftrag des Instituts für Musik,  
Medien- und Sprechwissenschaften (IMMS), Abteilung Musikpädagogik/  
Künstlerische Praxis der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

Stefan Ydefeldt

# Die einfache runde Bewegung am Klavier

Bewegungsphilosophien um 1900 und ihre  
Auswirkungen auf die heutige Klaviermethodik

übersetzt von Jürgen Vater

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in  
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Originaltitel: *Den enkla runda rörelsen – en studie i rörelsefilosofier vid pianospel*  
(© Ydefeldt Musica, Stockholm 2013)

Lektorat deutscher Text: Hans Brandner

Projektleitung: Albrecht Lamey  
Satz: Andrea Bayer-Zapf  
Covergestaltung: Lisa Schwenk

© Coverfoto: Andrea Haase, 2018,  
Benutzung unter Lizenz von Shutterstock.com

Druck: Totem.com.pl, Inowrocław

ISBN 978-3-95786-136-8  
ISSN 0946-543X (Forum Musikpädagogik)

© Wißner-Verlag, Augsburg 2018 | [www.wissner-musikbuch.de](http://www.wissner-musikbuch.de)

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede  
Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen be-  
darf deshalb der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

# Inhalt

Worum es in diesem Buch geht.....	8
Geleitworte .....	11
Vorwort.....	12

## Einleitung

Ausgangspunkte und Quellen .....	15
Problemstellungen .....	17
Abgrenzung: Auswahl.....	18
Tonbildung am Klavier.....	21
Bewegungsformen: Theorien.....	22
Methode: Begriffe.....	25
Deutungsprobleme: weitere Studien .....	28
Schlussfolgerungen .....	29

<b>Frühe Vorgänger.....</b>	<b>33</b>
-----------------------------	-----------

## Die Fingerschule: Die geradlinige Bewegung

Von Hummel zu Kullak .....	37
Nach Kullak .....	49
Tradition und Erneuerung in Schweden.....	51

## Die koordinierte Schule: Die Spiralbewegung

Deppe und seine Schüler.....	53
Bewegungsphilosophie .....	58
Die federleichte Hand.....	60
Die gesammelte Hand .....	67
Tonleitern .....	76

Arpeggios.....	87
Die horizontale Bewegung.....	92
Die vertikale Bewegung.....	105
Die zirkuläre, rotierende Bewegung.....	137
Die elastische Fixierung.....	148
Eine expansive Technik.....	152
Erweiterungen von Deppes Lehre.....	154

### **Die Gewichtsschule: Die freie Bewegung**

Ausgangspunkte.....	163
Vorbereitende Übungen.....	168
Die erste Bewegungsform: Die vertikale Fallbewegung.....	170
Die zweite Bewegungsform: Die Unterarmdrehung.....	180
Die dritte Bewegungsform: Die seitliche Versetzung des Oberarms.....	190
Handgelenkskreisungen.....	193
Praktische Anwendung: Breithaupts Bewegungslehre.....	203
Fixierung – Entspannung.....	223

### **Zusammenfassung**

Drei Bewegungsphilosophien beim Klavierspiel.....	229
Kritik der älteren Methode: die Fingerschule.....	230
Kritik der koordinierten Schule.....	234
Kritik der Gewichtsschule.....	236
Die einfache runde Bewegung.....	244

<b>Schlussfolgerungen.....</b>	<b>247</b>
--------------------------------	------------

---

## Anatomie

Muskeln zur Bewegung des Rumpfes .....	265
Muskeln zur Bewegung des Oberarms .....	270
Muskeln zur Bewegung des Unterarms.....	276
Muskeln zur Bewegung der Hand und der Finger .....	280

## Anhang

I. Die seitliche Versetzung des Handgelenks und die Rückkehr der Hand in die „Deppe’sche Lage“.....	295
II. Oktavenübungen aus den <i>Technischen Studien</i> von Lennart Lundberg.....	297
III. Die zirkuläre Schüttelbewegung bei Elisabeth Caland.....	300
IV. Die konstante Bewegungsenergie nach Frederic Horace Clark.....	302
Quellenangaben .....	313
Personenregister .....	318
Sachregister .....	327

## Worum es in diesem Buch geht

Diese Arbeit analysiert Bewegungen der Klavierspieltechnik und möchte dazu beitragen, sowohl die eigene Spielweise als auch diejenige der Schüler zu verbessern, zu vertiefen und entfalten zu können. Bewegungen können mehr oder weniger zweckmäßig sein, je nachdem wie sich das Zusammenspiel der beteiligten Glieder im Verhältnis zum klingenden Ergebnis darstellt, das man erreichen will. Eine unfreie Spielweise, die durch gegensätzliche Spannungen zwischen Muskelgruppen gehemmt ist, beeinflusst die technische Bewältigung, wie auch den Klang. Hier wird die Abwägung zwischen kleineren und größeren Muskeln entscheidend. Ich bin von der großen Umorientierung auf dem Gebiet der Spieltechnik am Ende des 19. Jahrhunderts ausgegangen und habe drei Bewegungsphilosophien untersucht, deren Merkmale ich als geradlinig, spiral und frei formuliert habe. Die drei Klavierpädagogen Adolph Kullak, Elisabeth Caland und Rudolf Breithaupt, deren Werke innerhalb von fünf Jahrzehnten zwischen 1860 und 1915 erschienen, stehen hier als Vertreter der jeweiligen Schulen. Um die Unterschiede zu beleuchten, werden ihre Anweisungen für Tonleitern, Akkorde, Sprünge und tremolierende Figuren mit Beispielen aus der Klavier- und Orgelliteratur verglichen.

Die Untersuchung ist auf Bewegungsformen an der Klaviatur beschränkt und enthält keine Analyse zur Interpretation von Musikwerken. Bewegungsphilosophie ist jedoch von Bedeutung sowohl für die Tonbildung als auch für die Gestaltung einer Komposition. Die Unterschiede der verschiedenen Richtungen hinsichtlich der Spielbewegungen und der Anweisungen lassen sich als drei unterschiedliche Philosophien oder Theorien auffassen: das Prinzip der Isolierung von Muskelarbeit, die Theorie der Abstimmung und Koordination sowie die Philosophie der Entspannung und des freien Falls.

Die Fingerschule, die eine isolierte Fingerbewegung betonte, wurde durch neue Gedanken zur Entspannung, zur Ausnutzung des Armgewichts und durch philosophische Diskussionen und Untersuchungen zu Kreis- und Spiralbewegungen der Gelenke in Frage gestellt. Man wollte die Idee der Fingerschule bezüglich einer antagonistischen Spannung der Hand, wonach der Niederschlag der Taste mit gestreckter Hand und Hebung der Finger stärker wird, erneuern. Die Gewichtsschule machte geltend, dass der Finger die Taste ergreifen statt schlagen sollte, und man studierte Anatomie, um Bestätigungen für die neuen Ideen zu erhalten. Das Gewicht der Arme sollte ausgenutzt werden, um der blockierten Fingerschule zu entgehen. Die Gewichtsschule erhielt eine enorme Durchschlagskraft und zahlreiche Anhänger in verschiedenen Ländern. Gleichzeitig wurde Kritik aus einer anderen Richtung formuliert. Ein Weg, den ich die koordinierte Schule nenne, ging von der Rolle der kreisenden Bewegung aus, bei der das gesamte Verhältnis zwischen den beteiligten Gliedern, von den Fingerspitzen über die Schulter bis zum Rückgrat, analysiert wurde. Das Rückgrat wurde zum Zentrum, von dem jegliche Bewegung ausging und das



daher im Mittelpunkt aller Bewegungen bis zur Fingerspitze stand. Der amerikanische Pianist und Philosoph Frederic Horace Clark war einer der ersten, die diesen Verlauf beschrieben.

Es gab mehrere Berührungspunkte zwischen der Gewichtsschule und der koordinierten Schule. Beide betonten eine geschlossene Hand statt der fixierten Position von Streckern und Beugern bei der Fingerschule. Beide kritisierten isolierte Handgelenksanschläge und die Anweisung, wonach der Oberarm eine passive Rolle bei seitlichen Bewegungen habe. Das Ziel der Gewichtsschule war eine entspannte Spielweise. Aber es gelang ihr nicht, die Voraussetzung für Entspannung zu definieren, die von Begriffen wie Gleichgewicht, Mittelpunkt, Entlastung und Ausnutzung vorhandener Ressourcen ausgeht. Je mehr Muskeln mobilisiert werden und die Arbeit verteilen, desto leichter kann jeder Muskel seine Aufgabe erfüllen. Die Effektivität der elastischen Fixierung bedingt den kürzesten Weg zwischen Schulter und Finger. Um Ermüdung zu vermeiden, bedarf es einer Synergie der Muskeln, einer Kooperation mit Mikropausen, zu der kreisende Bewegungen tendieren, bei der sich ein Wechselspiel von Spannung und Entspannung entfaltet. Dies war der Gewichtsschule nicht fremd. Sie betonte sowohl das Rotieren von Handgelenk und Unterarm als auch ein Kreisen des Oberarms. Es gelang ihr jedoch nicht, eine Ganzheit zu erblicken und das wechselseitige Verhältnis zwischen den kreisenden Gelenken zu präzisieren, vielleicht weil man alles fürchtete, was mit Fixierung verknüpft werden könnte. Das Kreisen des Handgelenks ging wegen des anatomischen Unterschieds zwischen Daumen und kleinem Finger von unterschiedlichen Kreisbewegungen aus. Manchmal entsprach dies einer koordinierten Bewegung, zuweilen einer nicht koordinierten. Das Kreisen des Unterarms nach den Anweisungen der Gewichtsschule führt von einer koordinierten Bewältigung fort. Das Kreisen des Oberarms wurde eher mit Entspannung und freiem Fall in Verbindung gebracht als mit einer effektiven Bewegung. Die geläufige Beurteilung der Gewichtsschule (Ortmann, Gerig) hat diese Anweisungen jedoch nicht aufgegriffen und sie keiner Kritik unterzogen. Was man vor allem hinterfragt, ist das Prinzip des freien Falls, das mit der Schwere des Arms das Spiel unangemessen zu belasten droht und das man als Unterschätzung der selbständigen Fingerarbeit betrachtet. Diese Beanstandung der Gewichtsschule ist eher von den Lösungen der Fingerschule ausgegangen und hat damit die Kritik verdeckt, die durch eine koordinierte Denkweise formuliert wurde.

Das Bild jener Epoche wird von den Ideen der Gewichtsschule beherrscht, wodurch eine übergreifende Beurteilung erschwert ist. Mehrere Autoren interessieren sich dafür, wie die kreisenden Bewegungen beim Klavierspielen aussehen und versuchen, die Bewegungen des Handgelenks sowie des Unter- und Oberarms zu beschreiben. Ludwig Deppe schrieb lediglich einen Artikel, aber die meisten seiner Schüler schrieben Bücher, die seine Grundgedanken in verschiedene Richtungen weiterführten. Sie wollten eine aktive Fingerbewegung nicht abschaffen, jedoch durch die Schwere der Hand ergänzen. Deppes Grundidee bestand darin, dass die kleinen kreisenden Regulierungen des Handgelenks den Kontakt zwischen Fingerspitze und

Schulter aufrechterhalten und verbessern. Dieses Kreisen nannte Caland „die einfache runde Bewegung“. Ein „wie Blei“ hängender Oberarm stabilisiere diese Regulierung. Ein anderer Gedanke bestand darin, dass die Rückenmuskeln durch die Schulterblattsenkung besser an den Bewegungen des Arms teilnehmen. Die Schultermuskeln würden entlastet, und man vermeide eine unangemessene Belastung der Hand, die „federleicht“ werde. Das ganze System werde beeinflusst, wenn der Arm in richtiger Weise getragen wird – von einem entlasteten Finger zu einer tieferen und ruhigeren Atmung. Die Entfaltung der Kraft beim Spiel bedinge eine Aktivierung der größeren Rückenmuskeln in Verbindung mit einem lebendigen Gewicht. Einige dieser Gedanken werden heute von Forschern auf dem Gebiet der modernen Anatomie und Ergonomie hervorgehoben und bestätigt.

Indem der Spielverlauf aus anatomischer Perspektive studiert wird, ist es möglich, gewisse Folgerungen über die Zweckmäßigkeit einer Bewegung zu ziehen, um technische Situationen und künstlerische Aufgaben zu bewältigen. Ich habe Belege dafür gefunden, dass die am meisten koordinierte Bewegung eine selbständige Fingerarbeit, die Schwere des Arms und eine kreisende Bewegung kombiniert. Jedoch ist es die spirale Bewegung, die den Widerspruch zwischen dem freien Fall und der selbständigen Fingerarbeit sowie zwischen der geradlinigen Tastatur und dem kreisenden Bewegungssystem der Glieder auflöst. Die Energieübertragung vom Körper zum Instrument wird direkter und hat einen kürzeren Weg, je näher die Glieder einem Mittelpunkt kommen, der durch kreisende Gegenbewegungen der beteiligten Glieder entsteht. Meine Schlussfolgerung läuft darauf hinaus, dass die spirale Bewegung paradoxerweise gleichzeitig geradlinig und frei wird. Die Spielweise verleiht den Eindruck einer scheinbaren Einfachheit, wobei der Klang durch diese „einfache runde Bewegung“ hörbar frei wird.

## Geleitworte

Die große Kunst des Klavierspiels zu verbalisieren, ist Gegenstand von Schriftstellern, Pianisten, Pädagogen, Philosophen und Ärzten, seit das Klavier 1709 durch Cristofori zur Welt gekommen ist. Die bedeutenden Fragen für Pianisten sind seit jeher: Wie bringen wir das Instrument zum Klingen und Singen? Wie bewältigen wir all die Schwindel erregenden Passagen, die der Gigant Franz Liszt schrieb und sogar ausführte? Warum klingt es so unterschiedlich, wenn zwei Pianisten dasselbe Werk auf demselben Instrument spielen? Stefan Ydefeldt hat in seinem Buch Spielphilosophien aus einer historischen Perspektive beschrieben und analysiert, die noch heute lebendig sind und sich fortwährend entwickeln. Es gelingt ihm, die Vielzahl der Schulen und Methoden, die den Weg des Klaviers und der Pianistik vom 17. Jahrhundert bis zu den analytischen Anforderungen unserer Tage begleiten, gleichzeitig zu erläutern und auf ausgesprochen begeisternde Weise zusammenzustellen. Das Material ist in seiner Art einzigartig und kann sowohl Liebhaber als auch Berufsmusiker zu größerer Kenntnis und Vertiefung anleiten und inspirieren. Das Buch erfüllt seine Funktion als Nachschlagewerk sowie als durchgehende Erzählung und deckt den Bedarf an konzentrierter Gliederung der reich facettierten Geschichte der Klavierkunst.

Stefan Bojsten

Professor für Klavier, Königliche Musikhochschule Stockholm

Sitzende Arbeit führt häufig dazu, dass Nacken- und Schultermuskeln unablässig aktiviert werden (statische Muskelarbeit). Geschieht dies längere Zeit, verschlechtert sich die Durchblutung der Muskulatur, was die Ansammlung saurer Metaboliten und dadurch Muskelschmerzen verursacht. Das kann auch für das Klavierspiel gelten, wenn es längere Zeit ohne Pause ausgeübt wird. Es reicht schon, mit gehobenen Schultern zu sitzen, um die Durchblutung negativ zu beeinflussen. Häufige Mikropausen von einer oder zwei Sekunden geben der Muskulatur jedoch Gelegenheit, sich zu erholen. Ratschläge darüber zu verbreiten, wie man mit entspannter Muskulatur Klavier spielen kann, dürfte daher von großer Bedeutung zur Verbesserung des Spiels sein – sowohl hinsichtlich des Klangs als auch des Aktivierungsmusters. Bewegungsgewohnheiten und Arbeitsstellungen sind höchst persönlich, können aber dennoch gesteuert werden. Trotzdem wird dies selten auf eine bewusste Weise geübt, was die Muskelaktivierung optimiert. Wenn Klavierstudenten die Gelegenheit erhielten, ihr Verständnis für diese Faktoren zu erweitern sowie Körperhaltung und Arbeitsbewegungen zu trainieren, wäre es von großer Bedeutung für ein Spiel ohne unnötige Muskelbelastung. Daher möchte ich Stefan Ydefeldts informatives Buch zu diesem Thema wärmstens empfehlen.

Karin Harms-Ringdahl

Professorin für Physiotherapie, Karolinska Institutet Stockholm

## Vorwort

Sich eine funktionierende Klavierspieltechnik anzueignen, ist ein lebenslanger pädagogischer Prozess. Alles, was zur Reflektion darüber anregt, ist wertvoll. In Schweden sind wir durch Literatur zu diesem Thema nicht gerade verwöhnt, was auch mit einer gewissen Skepsis zusammenhängen kann, die Kunst des Instrumentalspiels zu verbalisieren und schriftlich zu fixieren. Als ich zu Gunnar Hallhagen (1916–1997, Pianist, Cembalist, 1953 bis 1987 Lehrer für Klavier und Interpretation an der Stockholmer Musikhochschule, seit 1964 als Professor) kam, erlebte ich eine Neugier in Bezug auf die gemeinsame Erforschung der Frage: Wie macht man das? Statt das Augenmerk nur darauf zu richten, wie es klingen soll, wurde die Frage gestellt: Wie bringt man diesen Klang zustande? Die Formulierung Professor Hallhagens, wonach die Bewegung den Ton beeinflusst, wurde zu einer entscheidenden Entdeckung. Seine Aufforderung, weiter zu suchen, weckte in mir den Gedanken zu dieser Studie.

Der Unterricht bedeutete für mich ein neues Verständnis der Rolle des Arms, der Hand und der Finger beim Klavierspiel. Eine kantige Bewegung außerhalb des Natürlichen und Logischen hat direkte Einwirkungen auf den Klang. Hallhagen meinte, dass die Hand eine natürliche Fortsetzung der Richtung des Arms bilden sollte. Derartige Anweisungen, wie auch die fortwährenden Regulierungen des Handgelenks, waren wichtig für Chopin. Es entsteht dabei eine direkte Verbindung von der Schulter zur Fingerspitze. Hallhagen befand sich in einer Tradition, die auf Chopin und Liszt zurückgeht. Durch ihn kam ich auch in Berührung mit Büchern über Bachs Artikulation, mit Klavierschulen des 18. Jahrhunderts und modernen Arbeiten zur Technik des Klavierspiels, und ich entdeckte die Geschichte dieser Technik.

Im Mittelpunkt stehen die Bewegungen, die am zweckmäßigsten sind. In dieser Studie möchte ich von einigen grundlegenden Fragen ausgehen, um zu untersuchen und zu diskutieren, welche Bewegungen an der Klavierspieltechnik beteiligt sind und was davon auf das Orgelspiel übertragen werden kann:

- Wie funktioniert das Verhältnis zwischen Körper und Instrument?
- Wie gestaltet sich die Bewegung von der Schulter über Ober- und Unterarm zu Hand und Finger?
- Welche Rolle spielen Gewicht und Schwere der verschiedenen Glieder?
- Wie arbeiten die Finger?

Diese Fragen sind häufig gestellt worden, und jede Zeit hat ihre Antworten. Im 19. Jahrhundert dominierte lange die fingerhebende, sogenannte Fingerschule, die die selbständigen Bewegungen der Finger betonte. Diese Spieltechnik wurde um die vorige Jahrhundertwende durch die so genannte Gewichtsschule in Frage gestellt, die eher vom Gewicht und der Bewegung der Hand beziehungsweise des Arms aus-

ging. Diejenigen, die diese spieltechnischen Begriffe formulierten – Deppe, Caland, Breithaupt, Matthay und andere –, waren Pianisten und Klavierpädagogen. Sie erforschten die Technik des Klavierspiels und entwickelten Systeme für spieltechnische Bewegungen. Zwischen diesen Pionieren sehen wir interessante Unterschiede, die hier beleuchtet werden. Diese Studie möchte vor allem analysieren, wie einer dieser Pioniere, der deutsche Dirigent, Komponist und Klavierpädagoge Ludwig Deppe (1828–1890) die oben genannten Fragen beantwortete. Mehrere seiner Schüler, unter anderem Elisabeth Caland (1862–1927), veröffentlichten eine Reihe von Büchern, die heute erneut herausgegeben wurden. Hier sehen wir Übereinstimmungen bezüglich der Spieltechnik, sowohl rückwärts über Chopin bis Bach als auch vorwärts bis zur heutigen, von der Alexander-Technik beeinflussten Diskussion ökonomisch effektiver Bewegungen und entspannter Spielweise. Etliche dieser Pioniere waren lange in die Fußnoten der Lehrbücher abgeschoben, aber nun erwacht ein neues Interesse für ihre Forschungsergebnisse.

Ich möchte untersuchen, ob deren Gedanken auch für das Orgelspiel relevant sind, und versuche, einige Analysen auf Beispiele aus dem Orgelrepertoire anzuwenden. Bei der Orgel lässt sich der Klang zwar nicht direkt beeinflussen, aber die Art, wie Finger, Hand, Arm und Körper sich bewegen, kann mehr oder weniger zweckmäßig und entspannt sein. Es gibt Möglichkeiten der gegenseitigen Befruchtung, wobei man nicht vergessen darf, dass Orgel und Klavier zwei völlig unterschiedliche Instrumente sind.

Die Wegbereiter, die vor hundert Jahren die Klavierpädagogik reformierten, zogen sowohl Ärzte als auch Philosophen heran, um ihre Ideen über zweckmäßige Bewegungen auszuarbeiten. Ich versuche zu beschreiben, in welcher Weise man Begriffe wie Gewicht, Muskelkraft, geradlinige, kreisende und spiralförmige Bewegung, Spannung und Entspannung betrachtete. Die deutlichen Unterschiede zwischen diesen Vorreitern lassen sich als unterschiedliche Bewegungsphilosophien innerhalb des Klavierspiels schildern. Diese Studie zielt darauf ab, das eigene Spiel und das der Schüler leichter analysieren zu können, um dadurch die Spielweise und die Pädagogik zu verbessern, zu vertiefen und zu entwickeln. Die Literatur zu diesem Thema ist nicht immer einfach zu beurteilen. Als das Buch *On Piano Playing* der amerikanischen Pianistin und Pädagogin Abby Whitesides (1881–1956) erneut erschien, konnte ich nicht recht entscheiden, ob ihre Anweisungen stimmen oder ob etwas daran falsch ist. Ich empfand das Bedürfnis, früher anzusetzen und zu untersuchen, was die Pioniere gesagt hatten. Elgin Roths Buch *Die Wiederentdeckung der Einfachheit* beschleunigte den Prozess. Die Professorin für Klavier an der Hamburger Musikhochschule vergleicht die Aussagen von Chopin-Schülern über die pädagogischen Ideen Chopins, die erstaunlich umsichtig waren, mit Ludwig Deppes Lehre und findet interessante Übereinstimmungen. Deppe, Vater der so genannten Gewichtsschule, hatte keineswegs lediglich die Schwere auf seiner Tagesordnung. Er meinte, die Hand müsse „federleicht“ sein.

Vereinfacht kann man sagen, dass Bewegung beim Klavierspiel gemäß der Fingerschule auf den Finger beschränkt war, der die Taste niederdrückte. Als das vor hundert Jahren bezweifelt wurde und man andere Bewegungen einbezog, entstand die Frage: Welche Form oder Richtung sollen diese Bewegungen haben? Zu meinem Erstaunen entdeckte ich, dass die Deppe-Schülerin Elisabeth Caland aus Holland den schwedischen Philosophen Emanuel Swedenborg zitierte, um die Auffassung zu untermauern, wonach die Spirale die höchste Bewegungsform des Universum sei! Die Spirale erscheint als die Antwort der Natur auf das Gesetz des geringsten Widerstands. Diese Bewegungsform steht sowohl über dem Kreis als auch über der kantigen Bewegung. Es zeigt sich, dass sie auch auf das Klavierspiel angewendet werden kann. Es handelt dabei um kleine Regulierungen, die für das Auge kaum sichtbar sind, aber von entscheidender Bedeutung für die Einstudierung, den Fingersatz, die Gestaltung und das klangliche Ergebnis sind.

„Die Bewegung beeinflusst den Ton“ war die grundlegende Formulierung meines Unterrichts bei Gunnar Hallhagen. Woher hatte er seine Ideen? Wie stellt sich die Tradition dar, auf der sie fußen? Zu meinen Antriebsfedern gehörte es, Antworten auf diese Fragen zu finden. Über Hallhagens Unterricht zu schreiben, würde eine weitere Studie erforderlich machen – mit etlichen Einschlägen von Poesie, Kunst, Religion und Philosophie neben dem reinen pianistischen Handwerk. Hoffentlich kann mein Buch zum Nachdenken über mehr oder weniger zweckmäßige Bewegungen beim Klavierspiel anregen. Vielleicht mag diese Arbeit eine Lücke füllen, die hinsichtlich dieser Fragen noch besteht. Das Wichtigste bei der pädagogischen Arbeit ist die mündliche und klingende Tradition, aber Verläufe schriftlich zu verbalisieren und zu verdeutlichen, kann eine wertvolle Ergänzung bilden. Die folgenden Kapitel sollten mit Vorzug am Klavier gelesen werden, um sie in der Praxis auszuprobieren und zu untersuchen.

Ich freue mich sehr, dass dieses Buch jetzt in deutscher Sprache erscheinen kann. Es wäre mir ein großes Anliegen, Musikerinnen und Musikern sowie Klavierpädagoginnen und -pädagogen aus Deutschland damit etwas zurückgeben zu können von dem, was ich von der deutschen Klaviertradition bekommen habe.

Stefan Ydefeldt  
Stockholm, im Frühjahr 2018

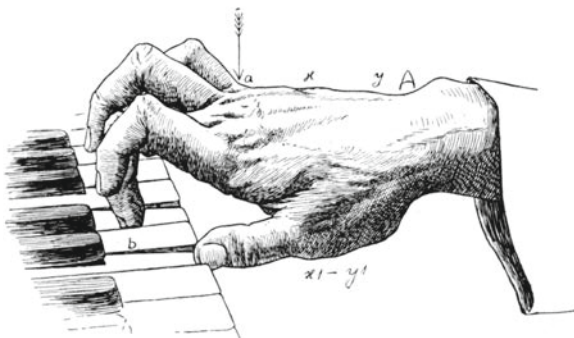
- Die Hand solle über den Tasten gehalten werden, ein wenig zum Daumen geneigt, damit die Finger die Tasten aus selber Höhe anschlagen können. Da die Hämmer sich schnell erheben, von einem Punkt anschlagen und dann zurückkehren, erfordere die Klaviermechanik eine entsprechende Bewegung der Hand: „Alle Finger müssen durchschnittlich einen starken Zoll oberhalb der Taste festschweben, schnell senkrecht niederschlagen und ebenfalls so schnell in ihre frühere Lage zurückkehren.“<sup>10</sup>

Als das große Repertoire der romantischen Epoche ausschließlich mit Fingerkraft bewältigt werden sollte, „stellte sich rasch Überanstrengung im Verein mit Verkrampfung von Arm und Handgelenk ein“, wie Gerig schreibt. Die Ergebnisse solcher Anweisungen waren es, die Deppes Schüler Amy Fay (1844–1928) und Carl August Ehrenfechter (1837–1914) in ihren Briefen und Schriften kommentierten.

### Die Hand mit und ohne Anspannung

Die Finger über die Tasten zu halten, braucht an sich keine Anspannung zu bedeuten. Entscheidend ist die Stellung der Hand. Innerhalb der Fingerschule begann man nun, einen Handrücken zu befürworten, der eine gerade Linie vom Unterarm über das Handgelenk und das erste Fingerglied bis zur zweiten Knöchelreihe bildet, während das zweite und das dritte Fingerglied gebeugt sind (siehe Abb. S. 166). Dadurch entsteht eine konstante Anspannung zwischen Beuger (A 1, 2) und Strecker (A 14), die durch das Handgelenk führen und die Elastizität vom Unterarm zu den Fingern beeinflussen. In seiner *Ästhetik des Klavierspiels* von 1860, einem grundlegenden und umfangreichen Buch über Klavierspieltechnik, beschreibt Adolph Kullak (1823–1862) zwei Haupttypen der Handstellung:

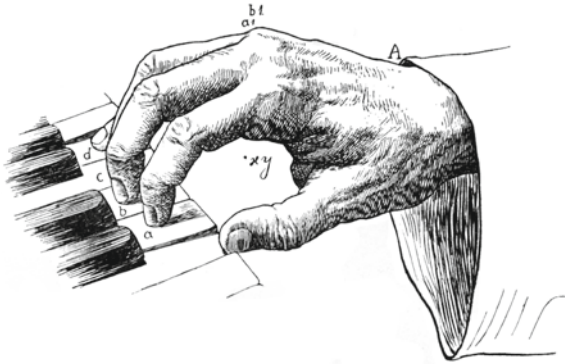
1. Eine gerade Linie vom Unterarm über Handgelenk und Hand bis in das erste Fingerglied. Das dritte Fingerglied ist senkrecht (siehe Abb. S. 166 und unten).



<sup>10</sup> Ebd.



2. Ein Handrücken, der von den Fingerknöcheln zum Handgelenk etwas abfällt. Hier sind die Finger nicht ganz so stark gebeugt, also etwas mehr gestreckt (siehe nächste Abbildung).



In Breithaupts *Natürlicher Klaviertechnik* sind die zwei Handstellungen abgebildet. Für beide gilt das Heben des ersten Fingerglieds als Anschlagsprinzip, das aber gänzlich unterschiedliche Folgen aufweist. Hier fasst Kullak die gesamte Ideologie der Schule des Fingerhebens und deren vermeintlichen Vorteile zusammen. Bei der ersten, geradlinigen Hand trifft die Hebung des ersten Fingerglieds auf einen Widerstand, da die Fingerstrecker bereits in Anspannung versetzt sind. Das führt dazu, dass beim Niederschlag auf die Taste im Vergleich mit der anderen Handstellung „lediglich die Hälfte der Kraft gebraucht wird“. Bei der zweiten Handstellung geht die Abwärtsbewegung des Fingers nicht von dieser Anspannung aus, sodass zum Niederdrücken der Taste mehr Kraft erforderlich ist. Im ersten Fall „schnellt der gekrümmte Finger, vermöge der Reaktion gegen die durch das Eindringen der Knöchel hervorgerufene Anspannung im Aufheben, stahlfederartig auf die Taste“. <sup>11</sup> Die Anspannung beim Heben des Fingers wird als Kraft zum Anschlag genutzt: der Finger stößt nieder.

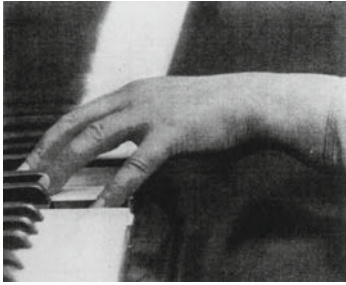
Bei der zweiten Handstellung bewegt sich der Finger bogenförmig abwärts in sanfterem Fall, aber man braucht mehr Kraft zum Niederdrücken der Taste. Die erste Stellung erfordert stärkere Kraft beim Heben, aber geringere beim Anschlagen. Bei der zweiten Stellung verhält es sich umgekehrt: weniger Kraft beim Heben, aber mehr beim Anschlagen.

Kullak sagt nicht deutlich, welche der beiden Stellungen die bessere sei. Beide hätten ihre Vorteile im Zusammenhang mit unterschiedlichen musikalischen Bedürfnissen, je nachdem, ob man einen entschiedenen, schärferen Ton oder einen weicheren, perlenden haben möchte. Es sei vorteilhaft, zwischen beiden Stellungen wechseln zu können, wobei die Prinzipien aber nicht gemischt werden dürften. Das System von Übungen, das auf den folgenden Seiten beschrieben wird, geht von der

---

11 Adolph Kullak: *Die Ästhetik des Klavierspiels*, Leipzig 1860, S. 147.



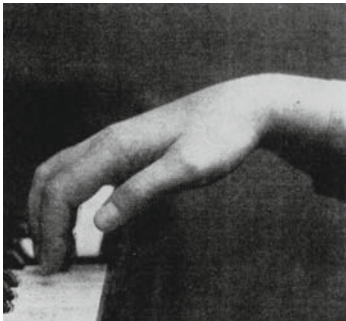


Czerny  
*Molto Allegro*

*f Sempre staccatissimo f*

Caland gibt dieses Beispiel von Czerny mit Akkorden in staccatissimo und forte an. Das Foto zeigt die linke Hand, die, mit dem Handgelenk in Mittellage, den ersten C-Dur-Akkord anschlägt. Die Kraft wird plötzlich vom Rücken in die Fingerspitzen geschleudert. Diese Akkorde werden zunächst langsam und allmählich bis zu einem Molto allegro geübt, wobei das Gefühl eine abprallende Bewegung nach oben vermitteln soll.

Das Notenbeispiel von Schytte dient zur Übung des „freien Falls“. Allegretto und leggiero wird ein Sechzehntelauftakt gespielt, dem nach dem Taktstrich ein Achtel folgt – ein rhythmisches Muster, das sich dann wiederholt. Der Arm ist auf eine gewisse Ebene gehoben. Das Handgelenk ist etwas über die Mittellage erhöht, wenn der Finger die erste Taste spielt, wie es aus dem Bild hervorgeht:



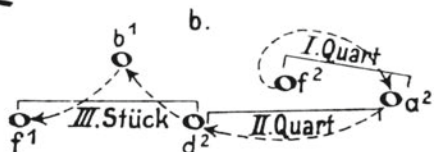
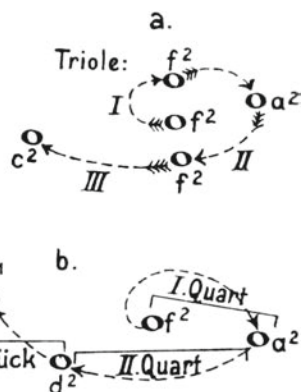
Schytte  
*Allegretto*

*leggiero*

Die ersten beiden Töne werden im unteren Bogen der Bewegung gespielt, wobei der Arm leicht nach vorn geführt wird. Die beiden folgenden Töne dürften demnach mit greifender Fingerbewegung gespielt werden. Auf dem g des zweiten Takts gleitet der Daumen etwas in die Taste, um den Ton klingend zu halten, nachdem er angeschlagen ist. Diese Etüde für den „freien Fall“ spielt man bei „wiederkehrendem Erheben des Arms zwischen jeder Figur“,<sup>235</sup> ohne die Schulter nach oben zu ziehen. Die Bewegung wird durch die Schulterblattsenkung unterstützt. Arm und Hand sind federleicht und bleiben es „auch während des Erklingenlassens der Töne“.

235 Ebd., S. 140.

Clementi: „Gradus“.



Ob legato, legatissimo oder staccato – die Armbewegungen sind identisch. Eine chromatische Oktavtonleiter kann durch Stützpunkte in Dreier- oder Vierergruppen eingeteilt werden. Whiteside gibt dazu eine Anweisung,<sup>125</sup> die derjenigen Lundbergs ähnelt: Streckung des Unterarms bei schwarzen, Beugung bei weißen Tasten. Im Zusammenhang mit dem im Notenbeispiel angegebenen melodisch steigenden Oktavengang zitiert Breithaupt Busoni: „Eins der bedeutendsten Momente für die Erlernung des Oktavenspiels ist [...] die Zerlegung einer Passage in Gruppen, je nach ihren musikalischen Motiven (a), der Stellung der Töne auf der Klaviatur (b) oder dem Wechsel der Richtung (c).“<sup>126</sup>

Liszt: Orage

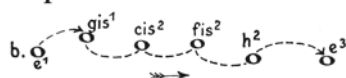


Breithaupt wählt den Wechsel zwischen schwarzen und weißen Tasten (b) als ausschlaggebend für die Armbewegung. Anhand einer Oktavtonleiter in E-Dur beschreibt er zwei Arten der Gruppierung: seine eigene und Busonis. Sie werden in folgenden Innen- und Außenkurven, „aufsteigenden und fallenden Kurven“ wiedergegeben:

Busoni:



Breithaupt:

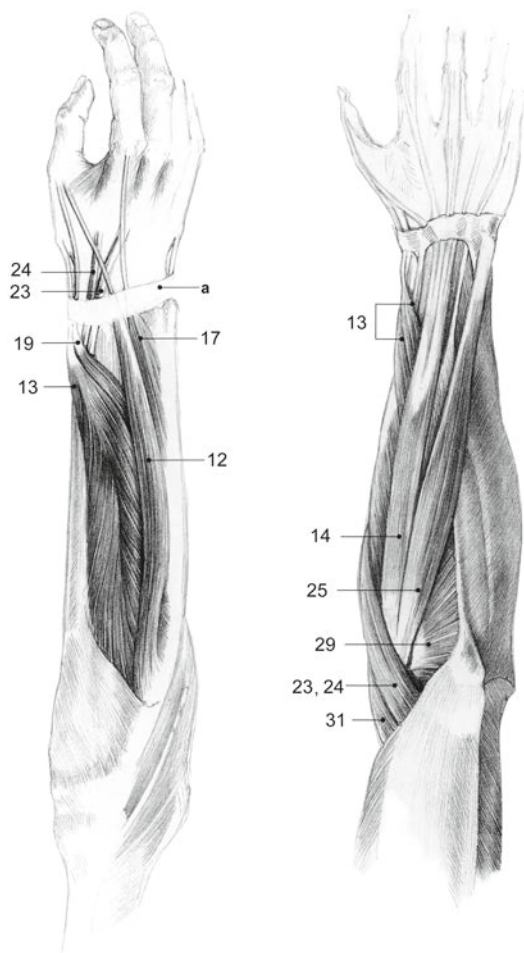


Die Frage ist, ob Busoni mit niedrigem Handgelenk beginnt. Auch in den Oktavenübungen der *Technischen Studien* von Lennart Lundberg kommt die E-Dur-Tonleiter vor (siehe Anlage II, 2b). Er beginnt mit einem niedrigen Handgelenk, das auf dem e steigt und bei fis und gis wieder zurückgeht, dann auf a-h steigt und auf cis-dis sinkt. Dabei gleiten die Fingerspitzen in die Tasten und wieder zurück „mit ruhiger

125 Vgl. Whiteside: a. a. O., Band I, S. 137.

126 Breithaupt: *Die natürliche Klaviertechnik* (1905), a. a. O., S. 174f., zitiert aus Busonis Bach-Ausgabe, Fuga X.

Die Muskeln des Unterarms (von oben)



**Tiefe Muskelschicht:**

- 12. Langer Daumenbeuger
- 13. Langer Daumenspreizer
- 17. Zeigefingerstrecker
- 19. Kurzer Daumenstrecker
- 23. Kurzer Handstrecker der Daumenseite
- 24. Langer Handstrecker der Daumenseite

**Äußere Muskelschicht:**

- 13. Langer Daumenspreizer
- 14. Gemeinsamer Fingerstrecker
- 23. Kurzer Handstrecker der Daumenseite
- 24. Langer Handstrecker der Daumenseite
- 25. Handstrecker der Kleinfingerseite
- 29. Ellbogenmuskel
- 31. Arm- und Speichenmuskel

a Ligament zur Fixierung von Strecksehnen

das Tempo mäßig und die Dynamik leise ist. Handgelenksoktaven rechts in hoher beziehungsweise links in tiefer Lage in radialer Richtung führen zu nichtkoordinierten Bewegungen. Dasselbe gilt für Akkordwiederholungen in der Mittellage der Klaviatur mit Handgelenksanschlag, wenn die Hände ulnar gerichtet sind. Dies verstärkt die Kritik an der Spielschule, bei der die Finger parallel zu den Tasten stehen sollen, und es spricht für die Lösung von Deppe und Chopin mit einer Hand, die eine Weiterführung der Richtung des Arms darstellt (vergleiche Abschnitt über die horizontale Bewegung). Dies gilt insbesondere für die Schüttelbewegung beim Tremolo und bei schnelleren Akkordwiederholungen durch die Mitwirkung der Rückenmuskeln in Kombination mit dem „freien Fall“. Wenn der Daumen beim Oktavenspiel seitwärts geführt wird (siehe Nummern 13, 18, 19), tendiert die Hand zu einer radialen Richtung. Dies spricht für Calands Anweisung zur geraden Außenseite der Hand

# Personenregister

**Alexander, F. Mattias** (1869–1955)

geb. in Australien, Schauspieler, entwickelte die Alexander-Technik als Instrument zur Entdeckung und Überwindung gewohnheitsmäßiger Begrenzungen im Denken und bei Bewegungen

13, 65, 127, 244, 276, 314

**Andersson, Rickard** (1851–1918)

schwedischer Pianist und Pädagoge, Schüler von H. Thegerström, C. Schumann und H. Barth; gründete eine eigene Musikschule in Stockholm; zu seinen Schülern gehörten Gottfrid Boon und Karl Wohlfart

318, 315

**Andres, Robert** (geb. 1959)

kroatischer Pianist, Pädagoge und Musikforscher, ausgebildet in Zagreb, Sankt Petersburg, Wien und in den USA

20, 157, 314

**Bach, Carl Philipp Emanuel** (1714–1788)

deutscher Komponist, Musikpädagoge und Cembalist; Sohn Johann Sebastian Bachs

13, 30, 34f., 50, 67, 69, 161, 217, 294, 304, 314

**Bach, Erwin Johannes** (1897–1961)

deutscher Musikwissenschaftler, Musikpädagoge, Pianist, Komponist und Autor; studierte Musikwissenschaft und Philosophie in Berlin; tätig als Lehrer in Moskau vor und während des Zweiten Weltkriegs, kehrte anschließend nach Berlin zurück

304, 314

**Bach, Johann Sebastian** (1685–1750)

deutscher Komponist, Cembalist und Organist

12f., 30, 35, 69f., 142, 144, 161, 217, 294, 315

**Bach, Wilhelm Friedemann** (1710–1784)

deutscher Komponist, Organist und Improvisator; Johann Sebastian Bachs ältester Sohn

34

**Bandmann, Tony** (1848–1907)

deutsche Pianistin, Pädagogin und Autorin aus Hamburg, Schülerin von L. Deppe

20, 53f., 164, 194, 196–202, 225, 252, 256f., 307, 310, 313

**Barth, Heinrich** (1847–1922)

deutscher Pianist und Pädagoge, Schüler von H. v. Bülow und C. Tausig; A. Rubinstein studierte bei ihm, ebenso wie W. Stenhammar und R. Andersson

51

**Beethoven, Ludwig van** (1770–1827)

deutscher Komponist und Pianist, studierte bei Christian Neefe in Bonn und J. Haydn in Wien

37, 88, 103, 117, 128, 140, 178, 199, 213, 219, 220

**Bernstein, Seymour** (1923–2009)

amerikanischer Pianist, Komponist, Pädagoge und Autor, Schüler von Alexander Brailowsky, Nadia Boulanger, George Enescu sowie Sir Clifford Curzon

19f., 196, 198, 200, 314

**Bertini, Henri** (1798–1876)

französischer Pianist und Komponist von Etüden

138

**Bischoff, Hans** (1852–1989)

deutscher Pianist, Klavierpädagoge und Herausgeber von Noten; studierte Philosophie in Berlin; Schüler von Theodor Kullak

50

**Bois-Reymond, René du** (1863–1938)

deutscher Physiologe und Autor; forschte über Anatomie der Muskeln und Bewegungslehre; Sohn des bekannten Physiologen Emil du B.-R.

99

**Bojsen-Møller, Finn** (geb. 1933)

dänischer Professor am anatomischen Institut der Universität Kopenhagen

267, 273–275, 285f., 289, 291, 294, 314

- Boom, Jan van** (1807–1872)  
schwedischer Komponist und Pianist,  
geb. in Holland, studierte bei J. N. Hummel;  
zu seinen Schülern gehören H. Thegerström  
und R. Andersson  
51
- Boon, Gottfrid** (1886–1981)  
schwedischer Klavierpädagoge, studierte  
bei R. Andersson und A. Schnabel; zu  
seinen Schülern gehören Hans Leygraf,  
Stig Ribbing, Inger Wikström, Hilda  
Waldeland und Gunnar Hallhagen  
17, 19, 51, 52
- Brahms, Johannes** (1833–1897)  
deutscher Komponist, Pianist und Dirigent,  
Schüler von Eduard Marxen in Hamburg  
48
- Brandel, Sven** (1898–1964)  
schwedischer Pianist und Klavierpädagoge,  
Schüler von Lennart Lundberg  
51
- Brauchli, Bernard** (geb. 1949)  
schweizerischer Klavichordspieler, Pianist,  
Organist, international tätiger Forscher zur  
Geschichte des Klavichords  
33, 67, 314
- Brée, Malvine** (1851–1937)  
österreichische Pianistin und Pädagogin,  
studierte bei Tausig, Liszt und Lischetzky,  
dessen Assistent sie in Wien war; zu ihren  
Schülern gehören A. Schnabel und Paul  
von Wittgenstein  
233, 314
- Breithaupt, Rudolf M.** (1873–1945)  
deutscher Klavierpädagoge und Autor, stu-  
dierte zunächst Jura, dann ab 1897 Klavier  
bei Oskar Paul Salomon Jadassohn und  
Robert Teishmüller am Leipziger Konser-  
vatorium, hörte gleichzeitig Vorlesungen  
zu Philosophie, Psychologie, Kunst und  
Musikwissenschaft; 1903 nahm er an  
Klavierkursen bei E. Caland in Berlin teil  
8, 13, 17, 20 f., 24, 27–30, 46, 54, 62,  
73, 89, 100, 113 f., 120, 130, 137, 148,  
150–152, 157, 163–171, 173–194, 198,  
201–228, 233, 235, 237, 259, 310 f.,  
313
- Brennan, Richard** (geb. 1953)  
irischer Lehrer der Alexander-Technik,  
Autor  
276, 314
- Brower, Harriette** (1869–1928)  
amerikanische Pianistin, Pädagogin und  
Autorin, interviewte mehrere herausragende  
Pianisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts  
136, 314
- Budowick, Michael**  
medizinischer Illustrator, Master of Art in  
medizinischer und biologischer Illustration  
314
- Busoni, Ferruccio** (1866–1924)  
italienischer Komponist, Pianist, Dirigent  
und Musiktheoretiker  
89, 152 f., 203, 217 f., 221, 259, 260
- Caland, Elisabeth** (1862–1929)  
geb. in Holland, studiert Klavier zunächst  
bei Hecking und C. M. Wirtz, dann von  
1884 bis 1890 bei Ludwig Deppe; weitere  
Studien bei Anna Clark-Steiniger und de-  
ren Mann Frederic Horace Clark-Steiniger  
in Berlin sowie Anatomie bei René du  
Bois-Reymond; tätig als Klavierpädagogin  
und Autorin in Deutschland  
8, 10, 13 f., 17, 20 f., 24, 28, 48, 53 f.,  
56–65, 67–70, 72–78, 80–92, 94–117,  
119–128, 130 f., 133–155, 157, 160–164,  
170, 172 f., 175–178, 181–184, 186–189,  
191–193, 97–199, 201–210, 212–216,  
218–224, 226, 232–241, 243 f., 253–257,  
260 f., 265, 267, 269 f., 272–279,  
282–286, 290 f., 294 f., 300, 302,  
307 f., 311, 313
- Carreno, Teresia** (1853–1917)  
geb. in Venezuela, Pianistin, Sängerin,  
Komponistin und Dirigentin, Schülerin  
von Anton Rubinstein  
163
- Chopin, Frédéric** (1810–1849)  
polnischer Komponist, Pianist und  
Klavierpädagoge  
12, 13, 15, 29–31, 37 f., 41, 51, 54–56,  
59, 69, 71, 79, 84, 90 f., 101, 105, 107,  
115, 118, 122, 136, 144, 158, 164, 199,  
209, 216, 232, 236, 250–252, 254, 258 f.,  
283, 295, 313

- Clark-Steiniger, Frederic Horace** (1858–1917)  
amerikanischer Pianist, Theologe, Philosoph und Autor, studierte Klavier am Leipziger Konservatorium, Schüler von Oskar Paul, Oscar Raif, Heinrich Ehrlich, Ludwig Deppe und Anna Steiniger; wanderte zu Fuß über die Alpen zu Liszt  
9, 17, 20, 23, 28–30, 54, 59, 69f., 78, 82, 84f., 88f., 94, 139–141, 146, 148, 151, 155–161, 188, 193, 199, 201, 204, 209, 217, 240, 242–244, 251, 253, 255–257, 259, 261f., 273, 279, 302–311, 313f.
- Clementi, Muzio** (1752–1832)  
italienischer Komponist und Klavierpädagoge  
214
- Cobb, John Storer** (1838–1904)  
geb. in England, Autor und Historiker in den USA  
155, 314
- Cooke, James Francis** (1875–1960)  
amerikanischer Pianist, Autor und Pädagoge  
246, 314
- Couperin, François** (1668–1733)  
französischer Komponist, Cembalist und Organist  
34
- Cramer, Johann B.** (1771–1858)  
englischer Pianist, schrieb Sonaten und Etüden für Klavier  
195, 205, 214
- Czartoryska, Marcelina** (1817–1894)  
polnische Aristokratin und Pianistin, Schülerin von Carl Czerny und Frédéric Chopin  
56, 105
- Czerny, Carl** (1791–1857)  
österreichischer Pianist, Komponist und Pädagoge, studierte Klavier bei Beethoven und Hummel, bekannte Schüler sind F. Liszt, T. Kullak und T. Leschetizky  
37, 38, 41, 54, 62, 95, 118, 119, 124, 166, 201, 234, 314
- Deppe, Ludwig** (1828–1890)  
deutscher Dirigent, Komponist und Klavierpädagoge, bekam ersten Musikunterricht bei den Spohr-Schülern August Kiel und Otto Gerke, weitere Klavierstudien bei Grusendorf und Eduard Marxen in Hamburg sowie Lobe in Leipzig; zu seinen Schülern gehören Anna Steiniger, Amy Fay, Hermann Klose, Carl August Ehrenfechter, Tony Bandmann, Frederic H. Clark, Elisabeth Caland und Emil Söchting  
9, 13–15, 20f., 24, 27f., 31, 35f., 41, 48, 53–60, 67f., 72–78, 80–85, 88, 105f., 108–112, 114, 120, 123, 136, 138f., 149, 155, 157, 160–162, 164f., 167, 172, 180, 184, 193f., 202–204, 207, 209f., 212f., 215, 218, 224, 226, 230, 233, 235f., 238, 240–245, 249, 251–253, 276, 279, 283, 286, 290f., 294f., 311, 313
- Dichler, Josef** (1912–1993)  
österreichischer Pianist, Pädagoge und Autor  
314
- Diruta, Girolamo** (1554– nach 1610)  
italienischer Organist, Lehrer, Musiktheoretiker und Komponist  
33
- Dubois, Camille** (1830–1907)  
französische Pianistin und Pädagogin, studierte zunächst bei F. Kalkbrenner, dann fünf Jahre lang bei F. Chopin, dessen Liebblingsschülerin und zeitweilige Assistentin sie war  
29, 51
- Dunér, David** (geb. 1970)  
Dozent für Ideengeschichte an der Universität Lund  
59, 160, 314
- Dupré, Marcel** (1886–1971)  
französischer Organist, Komponist und Improvisator  
115
- Ehrenfechter, Carl August** (1837–1914)  
deutscher Pianist, Komponist und Autor, Schüler von L. Deppe; lebte in England und nahm den Namen Charles Augustus an; unterrichtete in Klavier an der London Academy of Music  
39, 53, 55–58, 68, 73–75, 77, 92f., 106, 165, 313



- Eigeldinger, Jean-Jacques** (geb. 1940)  
schweizerischer Musikwissenschaftler, Autor  
und Professor an der Universität Genf  
15, 31, 37 f., 41, 55 f., 60, 69, 79, 84, 87,  
90 f., 105, 122, 252, 258, 313
- Faulkner, Quentin** (geb. 1943)  
amerikanischer Organist, Musikhistoriker  
und Pädagoge  
315
- Fay, Amy** (1844–1928)  
amerikanische Pianistin und Pädagogin,  
studierte bei Carl Tausig, Theodor Kullak,  
Franz Liszt und Ludwig Deppe  
26, 39, 48, 53 f., 57, 72–74, 76 f., 82, 84,  
93, 106, 110, 164, 244 f., 284, 313, 315
- Fehér, György** (geb. 1928)  
Doktor und Professor der Veterinärwissen-  
schaften am Anatomischen und Histori-  
schen Institut Budapest; Anatomiebücher  
gemeinsam mit A. Szunyogh  
265, 316
- Feinberg, Samuil** (1890–1962)  
russischer Pianist, Komponist und Pädä-  
goge, studierte bei Alexander Goldenweiser,  
internationale Tourneen nach 1912, Pro-  
fessor für Klavier am Moskauer Konservato-  
rium 1922–1962)  
248
- Forkel, Johann Nikolaus** (1749–1818)  
deutscher Organist, Autor und Musikwissen-  
schaftler, schrieb die erste Bach-Biografie  
34 f., 161, 294, 315
- Franck, Auguste** (1808–1884)  
französischer Cellist, Professor am Pariser  
Konservatorium, enger Freund Chopins  
122
- Fruerich, Gunnar de** (1908–1987)  
schwedischer Komponist und Pianist, stu-  
dierte bei Lennart Lundberg und später bei  
Emil von Sauer und Alfred Cortot  
51 f.
- Gát, József** (1913–1967)  
ungarischer Pianist, Pädagoge und Autor,  
Schüler von Béla Bartók  
16, 26, 250 f., 255, 284, 300, 315
- Gerig, Reginald** (geb. 1919)  
amerikanischer Pianist, Klavierpädagoge,  
Organist und Autor  
9, 17, 20, 33, 37, 39, 41, 46, 48, 113,  
163–165, 167, 172, 174 f., 177 f., 180,  
191, 226, 237 f., 241, 254, 313
- Gieseking, Walter** (1895–1956)  
französisch-deutscher Pianist, studierte bei  
Karl Leimer, mit dem er ein Buch zur Kla-  
viertechnik herausgab, in dem die mentale  
Einstudierung betont wird  
16, 19, 128 f., 179, 181, 183, 315
- Gille, Victor** (1884–1964)  
französischer Pianist und Autor, schrieb  
Erinnerungen über mehrere Chopin-Schüler,  
mit denen er aufwuchs  
84
- Godowsky, Leopold** (1870–1938)  
polnisch-amerikanischer Pianist und Pädä-  
goge, studierte bei Ernst Rudolf und Camille  
Saint-Saëns; zu seinen Schülern gehören  
Heinrich Neuhaus und Ferruccio Busoni  
163
- Griepenkerl, Friedrich Konrad** (1782–1849)  
deutscher Pädagoge und Musikforscher, stu-  
dierte Musiktheorie, Klavier und Orgel bei  
J. N. Forkel, gab mit A. Roitzsch Bachs  
gesammelte Orgelwerke heraus  
35, 294, 315
- Hallhagen, Gunnar** (1916–1997)  
schwedischer Pianist und Klavierpädagoge,  
studierte bei Olof Wiberg, anschließend  
bei Gottfrid Boon, Carlo Zecci und Guido  
Agosti; zu seinen Schülern gehören Mira  
Popova, Staffan Scheja, Roland Pöntinen,  
Love Dervinger, Anders Kilström und  
Fredrik Ullén  
12, 14, 52, 141, 250–252, 257–261
- Harms-Ringdahl, Karin** (geb. 1945)  
Professorin für Krankengymnastik/Physio-  
therapie am Karolinska Institutet in Stock-  
holm, forscht über biomechanische Belastung  
und Aktivierung der Schultermuskulatur  
11, 17

- Hegel, Georg W. F.** (1770–1831)  
deutscher Philosoph, Schöpfer der dialektischen Methode, eines Entwicklungsprozesses, bei dem das Ausgangsglied, die „These“, mit Notwendigkeit in sein Gegenteil, die „Antithese“, umschlägt, um dann zu einer „Synthese“ zu führen  
182
- Heraklit** (etwa 520–460 v. Chr.)  
griechischer Philosoph aus Ephesos, genannt „der Dunkle“, meinte, dass alles sich in ständiger Veränderung befinde  
30
- Herder, Johann Gottfried** (1744–1803)  
deutscher Philosoph, Schriftsteller und Historiker, betonte die Bedeutung unterschiedlicher Kulturen  
59
- Horneman, Emil** (1809–1870)  
dänischer Komponist und Musikalienhändler, Schüler von Friedrich Kuhlau  
166, 315
- Hummel, Johann Nepomuk** (1778–1837)  
österreichischer Pianist, Kapellmeister, Pädagoge und Komponist, studierte bei Mozart, Albrechtsberger und Salieri; zu seinen Schülern gehören Czerny, Thalberg und J. van Boom  
37, 51, 166, 232, 241, 294, 315
- Jaëll, Marie** (1846–1925)  
französische Pianistin, Pädagogin, Autorin und Komponistin, studierte bei C. Saint-Saëns, C. Franck und F. Liszt; zu ihren Schülern gehört Albert Schweitzer  
29, 248, 315
- Kalkbrenner, Friedrich** (1784–1847)  
deutscher Klaviervirtuose, Klavierpädagoge und Komponist, tätig in Frankreich und England  
38, 122, 123
- Karg-Elert, Sigfrid** (1877–1933)  
deutscher Organist und Komponist, unterrichtete Komposition in Leipzig  
60
- Kentner, Louis** (1905–1987)  
ungarisch-britischer Pianist und Autor  
63f., 315
- Kleczyński, Jan** (1837–1895)  
polnischer Pianist, Komponist, Pädagoge und Autor, studierte bei mehreren Chopin-Schülern  
87, 105
- Klose, Hermann** (1858–1940)  
deutscher Pianist, Organist, Klavierpädagoge und Autor, Schüler von Ludwig Deppe  
53, 55, 73, 76–79, 106, 157, 164, 295, 313
- Kochevitsky, George** (1902–1993)  
russisch-amerikanischer Pianist, Pädagoge und Autor, studierte an den Konservatorien in Leningrad und Moskau, nach 1949 tätig in New York; Forschungen zu Rolle des zentralen Nervensystems beim Klavierspiel  
19, 259, 294, 315
- Krebs, Johann Ludwig** (1713–1780)  
deutscher Organist und Komponist, Schüler von J. S. Bach  
79, 86
- Kullak, Adolph** (1823–1862)  
deutscher Pianist, Doktor der Philosophie an der Berliner Universität und Autor, studierte bei Adolf Marx; Bruder von Theodor Kullak, an dessen Akademie er unterrichtete  
8, 17, 20, 24, 27, 37, 39, 40–50, 53, 56, 99, 103, 166, 172, 233, 243, 293, 313
- Kullak, Theodor** (1818–1892)  
deutscher Pianist und Komponist, Schüler von Czerny in Wien, gründete ein privates Konservatorium in Berlin; zu seinen Schülern gehören Xavier Scharwenka, Moritz Moszkowski, Anna Steiniger, Amy Fay und William Sherwood; veröffentlichte eine Oktavenschule  
53, 136
- Lebert, Sigmund** (1822–1884)  
deutscher Klavierpädagoge und Autor, gründete mit Ludwig Stark die Stuttgarter Musikschule  
38, 50, 57, 103, 315
- Leimer, Karl** (1858–1944)  
deutscher Klavierpädagoge, Pianist und Autor  
16, 19, 127–129, 179, 181f.



- Leschetizky, Theodor** (1830–1915)  
 polnisch-österreichischer Pianist und Pädagoge, studierte bei Carl Czerny in Wien; zu den Schülern gehören Ignaz Friedman, Ignacy Paderewski und Artur Schnabel  
 41, 52, 224, 233, 314
- Levinskaya, Maria** (gest. 1960)  
 russisch-amerikanische Pianistin, Pädagogin und Autorin, Schülerin von V. J. Safonow; strebte eine Vereinigung von Finger- und Gewichtsschule an  
 226
- Liszt, Franz** (1811–1886)  
 ungarischer Klaviervirtuose, Komponist, Autor und Pädagoge, studierte bei Carl Czerny und Anton Salieri in Wien; seine Meisterklassen wurden von zahlreichen Komponisten und Pianisten besucht  
 11 f., 29, 37, 51–53, 57, 76, 83 f., 102, 129, 136, 144, 158 f., 170, 245, 254, 273, 284, 310, 313 f.
- Lundberg, Lennart** (1863–1931)  
 schwedischer Pianist, Klavierpädagoge und Komponist, studierte zunächst bei Hilda Thegerström, später drei Jahre lang bei Mme Camille Dubois in Paris sowie bei I. Paderewski; repräsentiert die Tradition von Liszt und Chopin; zu seinen Schülern gehören Olof Wiberg, Gunnar de Frumerie, Herbert Westrell, Sven Brandell und Stina Sundell  
 29, 51 f., 108, 136, 141, 180, 217 f., 254, 259, 297, 315
- McCarthy, Margret William** (geb. 1931)  
 amerikanische Pianistin, Autorin und Musikhistorikerin  
 54, 315
- Martienssen, Carl Adolf** (1881–1955)  
 deutscher Pianist, Klavierpädagoge und Autor, studierte bei den Liszt-Schülern K. Klindworth und A. Riesenauer  
 16, 21, 24 f., 49 f., 89, 152–154, 173, 227 f., 230–232, 238 f., 244, 260, 315
- Marx, Adolph Bernard** (1797–1866)  
 deutscher Komponist, Klavierpädagoge und Musikforscher, studierte bei D. G. Türk; zu seinen Schülern gehört T. Kullak; tätig in Berlin  
 48, 172
- Marxen, Eduard** (1806–1887)  
 deutscher Komponist, Pianist und Pädagoge, tätig in Hamburg; zu seinen Schülern gehören J. Brahms und Ludwig Deppe  
 48
- Matthay, Tobias** (1858–1945)  
 englischer Pianist, Pädagoge, Autor und Komponist, präsentierte und entfaltete die Gewichtsschule in England; zu seinen Schülern gehören M. Hess und C. Curzon  
 13, 17, 19, 27, 29 f., 35, 47, 68, 73, 84, 89, 102, 137, 144, 148, 186, 202, 208, 225–227, 231 f., 236 f., 244, 292, 313
- Mellqvist, Hans-Olov** (geb. 1948)  
 schwedischer Pianist und Klavierpädagoge, forscht über die Ergonomie des Klavierspiels  
 26, 315
- Mendelssohn-Bartholdy, Felix** (1809–1847)  
 deutscher Komponist, Dirigent und Pianist  
 92, 115
- Mikuli, Karol** (Carl) (1821–1897)  
 armenischer Pianist, Klavierpädagoge und Komponist, studierte bei Chopin und gab dessen Klaviermusik heraus  
 84, 91, 315
- Mozart, Wolfgang A.** (1756–1791)  
 österreichischer Komponist, Pianist und Violinist, studierte bei seinem Vater Leopold; zu seinen Schülern gehören J. Hummel, B. Ployer, T. Attwood und F. X. Süßmayr  
 36 f., 79, 85, 204
- Neuhaus, Heinrich** (1888–1964)  
 russischer Pianist, Klavierpädagoge und Autor, studierte bei seinem Vater Gustav Wilhelm sowie bei Felix Blumenfeld und Leopold Godovsky; zu seinen Schülern gehören Swjatoslaw Richter, Emil Gilels und Radu Lupu  
 16, 85, 90, 93, 104, 109, 121, 129, 149 f., 160, 169 f., 182 f., 185 f., 188 f., 222, 238, 249, 265, 313
- Ortmann, Otto** (1889–1979)  
 amerikanischer Klavierpädagoge, forschte über Klaviertechnik  
 9, 16, 19 f., 26, 30, 76, 90, 127, 150 f., 170, 183, 208, 237 f., 241, 244, 313

- Ott, Bertrand**  
französischer Musikwissenschaftler,  
Klavierpädagoge und Autor, forschte über  
Liszts Klaviertechnik  
20, 129, 130, 316
- Quantz, Johann Joachim** (1697–1773)  
deutscher Flötist, Pädagoge und Komponist,  
angestellt bei Friedrich II., Autor einer  
berühmten Flötenschule  
35, 316
- Rameau, Jean-Philippe** (1683–1764)  
französischer Komponist, Organist, Cem-  
balist und Musiktheoretiker  
34, 36
- Riemann, Hugo** (1849–1919)  
deutscher Musikforscher, Klavierpädagoge  
und Autor  
98, 316
- Roth, Elgin** (1926–2011)  
deutsche Pianistin, Klavierpädagogin und  
Autorin, Professorin für Klavier an der  
Hamburger Musikhochschule, studierte  
bei Conrad Hansen  
13, 20, 53 f., 83, 113, 154, 164, 314
- Rubinstein, Arthur** (1887–1982)  
polnisch-amerikanischer Pianist, studierte  
bei Heinrich Barth in Berlin  
19, 51
- Saint-Lambert, Monsieur de** (Vorname Michel  
nicht dokumentiert/um 1700)  
französischer Cembalist, Musikpädagoge  
und Theoretiker, gab Arbeiten zu Auffüh-  
rungspraxis des Cembalospieles heraus  
33
- Sándor, György** (1912–2005)  
ungarisch-amerikanischer Pianist, Klavier-  
pädagoge und Autor, studierte bei Béla  
Bartók und Zoltán Kodály  
82, 280, 293, 316
- Sauer, Emil von** (1862–1942)  
deutscher Pianist, Klavierpädagoge und  
Komponist, studierte bei seiner Mutter,  
die Schülerin von L. Deppe war, sowie bei  
N. Rubinstein und F. Liszt  
52, 245, 246, 316
- Schnabel, Artur** (1882–1951)  
österreichisch-amerikanischer Pianist,  
Klavierpädagoge, Autor sowie Herausgeber  
der Beethoven-Sonaten  
51 f.
- Schubert, Franz** (1797–1828)  
österreichischer Komponist, studierte Geige  
bei seinem Vater, Orgel bei Michael Holzer  
und später Komposition bei A. Salieri  
71, 141, 197, 221
- Schultz, Arnold** (1903–1972)  
amerikanischer Pianist, Klavierpädagoge  
und Autor; Forschungen über Klaviertechnik  
16, 30, 36, 237, 241 f., 253, 291–294,  
316
- Schumann, Clara** (1819–1896)  
deutsche Pianist und Komponistin, stu-  
dierte bei ihrem Vater Friedrich Wieck  
155
- Schumann, Robert** (1810–1856)  
deutscher Komponist, Dirigent und Autor,  
studierte Klavier bei F. Wieck  
70, 108, 111, 115, 125, 126, 128
- Schytte, Ludvig** (1848–1909)  
dänischer Komponist, Pianist und Klavier-  
pädagoge, studierte bei N. Gade, E. Neupert  
und F. Liszt  
119, 315
- Sherwood, William** (1854–1911)  
amerikanischer Pianist und Klavierpädagoge,  
Schüler von Theodor Kullak, L. Deppe und  
F. Liszt  
136
- Söchting, Emil** (1858–1937)  
deutscher Komponist und Klavierpädagoge,  
Schüler von L. Deppe, Herausgeber von  
Klavierschulen  
53 f., 73, 164 f., 167–169, 172, 225, 314
- Spencer, Herbert** (1820–1903)  
britischer Philosoph und Autor. Gemäß  
seiner Entwicklungslehre verläuft alles in  
Zyklen: entsteht, blüht und vergeht  
58
- Stark, Ludwig** (1831–1884)  
deutscher Klavierpädagoge, schrieb mit  
Lebert eine bekannte Klavierschule  
38, 50, 57, 103, 315

- Stenhammar, Wilhelm** (1871–1927)  
schwedischer Komponist, Dirigent und Pianist, studierte Klavier bei Richard Andersson und Heinrich Barth in Berlin  
104, 113
- Steinhausen, Friedrich A.** (1859–1910)  
deutscher Arzt, Pianist und Autor, arbeitete zusammen mit Tony Bandmann, betonte die Entspannung  
21 f., 163, 169, 202, 224 f., 234, 253, 257, 316
- Steiniger, Anna** (1848–1890)  
preußische Pianistin und Klavierpädagogin, studierte bei Heinrich Ehrich, Theodor Kullak und L. Deppe in Berlin; war Deppes Assistentin; verheiratet mit Frederic Horace Clark  
54, 155, 157, 242, 314
- Stoewe, Gustav** (1835–1891)  
deutscher Komponist, Klavierpädagoge und Autor, studierte Komposition bei A. B. Marx  
169, 224, 316
- Sundell, Stina** (1992–1993)  
schwedische Pianistin und Klavierpädagogin, studierte bei L. Lundberg, später bei E. v. Sauer und E. Steuermann in Wien  
51
- Swedenborg, Emanuel** (1688–1772)  
schwedischer Wissenschaftler, Philosoph, Theosoph und Theologe, veröffentlichte eine große Anzahl von Schriften, hauptsächlich in lateinischer Sprache  
14, 22 f., 58 f., 160, 162, 314, 316
- Szunyogh, András** (geb. 1946)  
Professor am Institut für anatomisches Zeichnen an der Kunstakademie in Budapest, Grafiker, Maler; veröffentlichte Anatomiebücher mit G. Fehler  
265, 316
- Tausig, Carl** (1841–1871)  
deutscher Pianist und Klavierpädagoge, studierte bei seinem Vater sowie bei F. Liszt  
53
- Thegerström, Hilda** (1838–1907)  
schwedische Pianistin und Klavierpädagogin, Schülerin von A. F. Lindblad,  
J. v. Boom sowie zwei Jahre von F. Liszt und fünf Jahre von C. Tausig in Berlin; zu ihren Schülern gehören Richard Andersson, Aurora Molander und Lennart Lundberg  
29, 51
- Timakin, Jevgenij** (1916–2004)  
russischer Pianist, Klavierpädagoge und Autor; zu seinen Schülern gehören M. Pletnjov und I. Pogorelich  
159, 316
- Tohver, Berit** (geb. 1933)  
schwedische Pianistin und Klavierpädagogin, studierte bei Stina Sundell, Hilda Waldeland und Gottfrid Boon  
17, 51, 238, 316
- Townsend, William** (1847–1925)  
schottischer Pianist, Pädagoge und Autor, Schüler von u. a. Sterndale Bennet an der Royal Academy of Music, studierte später u. a. bei E. R. Richter am Leipziger Konservatorium; Vertreter der Gewichtsschule in England  
200, 254, 256, 316
- Troeger, Richard** (geb. 1953)  
amerikanischer Cembalist, Clavichordspieler, Pianist, Musikforscher und Autor  
316
- Uppström, Tore** (1937–2006)  
schwedischer Pianist, Autor und Beamter, studierte bei Greta Eriksson  
29, 52, 316
- Vigué, Jordi** (geb. 1942)  
veröffentlichte einen Anatomieatlas mit Dr. Emilio Martin Orte und den Zeichnern Miquel und Myriam Ferrón  
265, 267, 276, 316
- Walker, Bettina** (gest. 1893)  
englische Pianistin und Autorin, schilderte ihre Lehrer Bennet und Henselt sowie Begegnungen mit Ludwig Deppe sowie Anna und Frederic Horace Clark-Steiniger  
54, 316
- Westrell, Herbert** (1910–2003)  
schwedischer Pianist und Klavierpädagoge, studierte bei Lennart Lundberg, Henning Mankell sowie Gottfrid Boon  
51

**Whiteside, Abby** (1881–1956)

amerikanische Klavierpädagogin und Autorin, studierte bei dem Busoni-Schüler Rudolf Ganz in Deutschland; zu ihren Schülern gehören Sophia Rosoff und Josef Probstakoff; sie wollte vom fingerzentrierten Unterricht fort und zu einer eher holistischen Auffassung kommen, wobei der Rhythmus entscheidend ist

13, 16, 27f., 30, 68, 75, 90, 95, 111, 114, 116, 128, 134, 140f., 150, 158, 162, 177, 199, 217, 243, 252, 255, 257f., 261, 300, 307f., 314

**Wibergh, Olof** (1890–1862)

schwedischer Pianist und Klavierpädagoge, studierte zunächst bei Lennart Lundberg und dann bei Emil von Sauer in Wien; zu seinen Schülern gehören Tor Ahlberg, Sven-Gunnar Andrén, Jan Eyron, Gunnar Hallhagen und Lars Sellergren

51f.

**Widor, Charles-Marie** (1845–1937)

französischer Komponist, Organist und legendärer Improvisator

128, 142

**Wiggen, Knut** (1927–2016)

norwegisch-schwedischer Klavierpädagoge, Autor und Beamter, Schüler von Hans Leygraf

17, 21, 76, 242, 278–280, 316

**Wohlfart, Karl** (1874–1943)

schwedischer Klavierpädagoge und Komponist, studierte Klavier bei Richard Andersson sowie bei Heinrich Barth in Berlin; zu seinen Schülern gehört Greta Eriksson; Herausgeber einer Klavierschule

17, 51, 83, 235, 265, 267, 269, 282, 285f., 316

**Wurm, Mary** (1860–1938)

englische Komponistin, Pianistin und Klavierpädagogin, studierte zunächst Klavier am Konservatorium in Stuttgart, dann bei Franklin Taylor, Clara Schumann, Joachim Raff und Elisabeth Caland; veröffentlichte eine Klavierschule nach Calands Prinzipien

54, 75, 78, 114, 134, 184, 221f., 314

# Sachregister

## A

### Akkorde, Dreiklänge

- der Fingerschule 44 f., 49,
- der Gewichtsschule 170, 173, 175, 181, 219
- der koordinierten Schule 63, 65, 100 f., 105 f., 110–122, 131, 136, 148–151, 220, 250, 260, 279, 292, 305

### Alexander-Technik

- 13, 65, 127, 244, 276

### Anschlag

- Akzeleration (Beschleunigung) des 113, 120, 174, 238 f.
- Akzent- 43, 63, 116 f., 120 f., 206, 211, 262, 277
- Druck- 86, 122, 136 f., 149
- Forte- 38, 63, 106, 109, 112, 118, 128, 170, 223, 225, 237, 250, 277, 279, 284, 292
- Geschwindigkeit 21 f., 109, 120, 148 f., 174, 215, 225, 238 f., 248, 250, 309
- Legato- 44–47, 71, 74 f., 85, 91–93, 107, 123, 125, 131, 172, 193, 208, 226 f., 232, 237, 244, 250, 294, 310
- Leggiero- 74, 119, 227, 250
- leichter 34, 36, 232, 241
- Mezzoforte- 239
- negativer 46
- Piano-/Pianissimo- 65, 106, 116 f., 128, 176, 219, 250
- perlender 21, 40, 43, 51, 79, 84
- Portato- 85 f., 219
- positiver 46
- Senk- 107 f., 116 f., 149

singender, kantabler

22, 37, 46, 223, 227

Staccato 45 f., 50, 85, 113,

118, 131, 174 f., 177–179,

241, 244, 250, 279, 298

von Tastenoberfläche 33,

46, 50, 117, 130, 153, 221,

229, 250, 260, 292, 304

### Arpeggio, gebrochene Akkorde

der Fingerschule 44 f.

der Gewichtsschule 168,

181, 183, 186–188, 194,

200, 209–212

der koordinierten Schule

68, 70, 87–92, 96, 99 f.,

128, 156 f., 161, 189,

198 f., 201, 209, 307–310

### Atmung

10, 23, 31, 154, 222,

248 f., 253, 255, 262, 279

die Rolle des Brustkorbs bei

65, 268 f., 276

## B

### Balance, Gleichgewicht

des Bewegungssystems

9, 23, 151, 233, 294, 303

des Klangs 30 f.

des Körpers 15, 166, 222

des Mittelpunkts 23, 31,

209, 262

### Belastung

maximale 237

muskuläre 183, 240

Null- 164, 169 f., 175, 257

Schäden durch 11, 17

Spiel- (passive) 114, 164,

169 f., 175, 193, 202,

236 f., 257

Über- 240

verringerte für Deltamuskel

166

### Bewegung

absorbiert 140, 158, 261

aktive 23, 69, 252

Doppel- 16, 44, 58 f., 62, 77, 81, 83, 88, 93–95, 102

-Energie 18, 23, 31, 113, 302–304, 306

einfache 10, 55, 59, 85, 101, 103, 109, 114, 128, 244

freie 16, 24, 83, 99, 162

gerade 23 f., 37, 45, 58 f.,

93, 160, 162, 220, 248,

257, 293

passive 23, 69, 176

-Peripherie 158, 259, 262,

304, 309

spirale: siehe *Kurven* 10,

16, 24, 29 f., 31, 54, 90,

154, 199, 212, 229, 247,

256, 259, 263, 294, 310

senkrechte 38 f., 43, 63,

160, 257

-Wechsel (alternating

action) 111, 140, 158,

255, 307 f.

-Zentrum 158, 259, 262,

294, 307

### Bewegungsfreiheit

des Arms 166, 274

des Daumens 289

der Finger 72, 107, 149

des Handgelenks 150, 258

des Schultergelenks 274

des Oberkörpers 166

### Bewegungsphilosophie

8, 24, 26, 58, 88, 146, 154,

158, 160, 229, 245, 262, 310

### Bewegung von isoliertem, separatem Glied

Allgemeines 23 f., 178,

229, 249, 303, 311

des Ellbogens 81, 192

des Fingers 8, 42, 49, 50,

143, 162 f., 230 f.

der Hand 9, 33, 88, 120,

174, 178, 193

des Unterarms 178, 216,

235

- C**
- Cembalo**  
33, 57
- Chiroplast**  
38
- Clavichord**  
33 f., 57
- D**
- Daumenuntersatz**  
der Fingerschule 43–44  
der Gewichtsschule 83,  
100, 184–188, 207,  
210–212  
der koordinierten Schule  
76, 82, 84, 86–92, 149,  
188 f., 246
- Doppelgriffe**  
der Fingerschule 46 f.  
der Gewichtsschule 84,  
170, 173, 175, 208  
der koordinierten Schule  
71, 108, 115, 124, 251,  
255, 305
- Dynamik (Tonstärke)**  
21 f., 58, 74, 108, 148,  
151 f., 162, 170, 175, 178,  
238–240, 250, 292
- E**
- Einstudierung**  
14 f., 18, 26, 29, 57, 182,  
247, 255 f., 258  
durch Skizze (outlining)  
257
- Ellbogen**  
in Mittellage 60, 82, 96,  
104, 146, 147, 222, 245,  
262  
in „senkrechter“ Lage  
98 f., 104, 152, 234  
„wie Blei“ 10, 56, 75, 81,  
157, 236, 245
- Entlastung**  
Allgemeines 9, 23, 27,  
153, 160, 178, 237, 244
- des Deltamuskels 10,  
60–62, 66, 114, 118,  
120, 124, 151, 154, 170,  
172, 206, 245, 274, 278
- von Hand und Fingern  
10, 38, 55, 165, 240
- der Sitzmuskulatur 166
- des Unterarms 38, 175,  
223
- F**
- Fall**  
beherrscher, kontrollierter  
76, 81, 86, 110, 117 f.,  
136, 152, 162, 177, 234,  
239, 257  
freier 23, 27, 54, 106, 121,  
155, 160, 169, 225, 237,  
249  
freier, mit Unterstützung  
der Rückenmuskeln  
106, 108 f., 255  
freier, „von der Schulter“  
106, 108, 115, 122, 208,  
241, 255  
Hoch- 46, 76, 81, 83, 111,  
168, 170, 172 f., 176–178,  
183, 194, 206, 219, 254,  
279  
Tief- 81, 111, 120, 168,  
170–173, 175–178, 194,  
206, 254, 279
- Finger**  
als Stützfeiler, Stützpunkt,  
Gewichtsstütze 77, 109,  
163, 175, 179, 183, 186,  
194, 223, 229  
dritter F. als Drehpunkt  
(Pivot) 41, 59, 75, 82,  
295  
gerade Linie zwischen F.  
und Daumen 33 f., 38  
gleitende, allgemein 86,  
107, 174, 178, 215, 217,  
219–221, 248  
gleitende, heraus 93, 108,  
134, 138 f., 178, 205, 206  
gleitende, hinein 69, 85,  
93, 108, 118, 132, 134,  
138, 176, 205, 212, 255
- gleitende, vor und zurück  
88, 123, 131, 141, 143,  
153, 173, 197–199, 208,  
219
- greifende, mit langen  
Muskeln 24, 30, 35,  
74, 76, 103, 107, 109,  
119, 148, 167, 170, 178  
205, 240, 242, 250, 253,  
260, 291, 293, 299, 303 f.
- hebende, mit langen  
Muskeln 8, 12, 34, 40,  
50, 56, 150, 166 f., 178 f.,  
230, 242, 244, 289
- in Zykloldkurven 54,  
157 f., 199, 204, 256,  
309 f.
- isolierter Anschlag 8, 23,  
42, 49, 59, 162
- Kontakt zwischen F. und  
Rückenmuskeln 62, 98,  
103, 106, 109, 116–118,  
206, 294
- Kontakt zwischen F. und  
Schulter 9, 12, 60,  
82 f., 111, 140 f., 144,  
149, 151, 188, 193, 240,  
251, 279
- schiebende, mit kurzen  
Muskeln 24, 30, 35,  
74, 103, 107, 141, 148,  
229, 231, 241, 253, 291
- seitwärts geführt und nach  
vorn gestreckt mit kurzen  
Muskeln 41, 67, 68,  
88, 290 f.
- senkrecht spielende 38 f.,  
43, 63, 73, 93, 104, 138,  
144, 241, 247, 293
- Fingersatz**  
14, 37, 41, 172, 204, 207
- Fingerübersatz**  
der Fingerschule 44, 47  
der Gewichtsschule 100,  
184–188, 207  
der koordinierten Schule  
76, 78 f., 85 f., 90–92,  
149, 310 f.  
mechanischer 29, 79, 88

- Fixierung (elastische)**  
 Allgemeines 62 f., 66, 72, 87, 106, 122, 126, 138, 140, 144, 148, 152, 197, 224, 234  
 als ein einziges Glied, „einzigster Knochen“ 112, 124, 148, 151, 252  
 mit Gegenbewegung 10, 30, 103, 146, 161, 253, 305  
 durch innere Anspannung 128, 151, 158, 244, 294  
 durch Stütze 111, 181, 186, 199, 232  
 durch Widerstand 14, 23, 231, 292
- Fünffingerübung**  
 der Fingerschule 42  
 der Gewichtsschule 167, 169, 171 f., 194, 203, 205 f.  
 der koordinierten Schule 72–75, 103, 172, 230, 251
- G**
- Gefühl (Empfindung)**  
 für Armgewicht 168, 181  
 für Gestalten 258  
 in Fingerspitze 74, 148, 152, 252, 292  
 in Hand 67 f., 209, 241, 250  
 Kanalisierung des 162, 243  
 Leichtigkeit des Arms 63, 89, 114, 119, 274  
 scheinbarer Absichtslosigkeit 59, 73
- Gelenk**  
 primäres, sekundäres, tertiäres 140, 146, 158 f., 219, 251, 256, 304
- Gewicht, Schwere**  
 aktives Tragen des Arme (von der Schulter aus) 169  
 Anteil bei Kraftübertragung 117, 121, 151, 239
- Aufhebung des 169, 171, 237  
 Auslösung des 172  
 passives Tragen des Armes (durch den Finger) 168–170  
 Verlagerung von 44, 171, 180, 227, 237, 249
- Gravitation (Schwerkraft)**  
 23, 165, 177, 243, 257
- H**
- Hammerklavier**  
 33, 36
- Hand**  
 Außenseite in Armrichtung 72, 78, 82, 88, 90, 91, 131, 140, 149, 184, 283, 295  
 Beugung/Streckung 75 f., 111, 176, 178, 280  
 dorsale Seite (Rückseite) 68, 166, 287–289  
 gerader Handrücken der Fingerschule 39, 166  
 gesammelte 35, 67–69, 131, 133, 149, 233, 248, 291, 306  
 federleichte 10, 13, 60, 73, 116, 125, 135  
 in Deppescher, vorschriftsmäßiger, ursprünglicher Lage 69–71, 78, 88, 172, 184, 197, 199, 203, 206, 209, 245, 283, 295  
 in radialer Richtung (adduziert zum Daumen) 69 f., 75, 78, 81, 150, 178, 182, 187, 235, 282 f., 300  
 in ulnarer Richtung (abduziert zum kleinen Finger) 69 f., 78, 149, 187, 219, 282–284, 300  
 in Zwischenlage, Mittel- lage, zirkulär zwischen Pro- und Supination 70, 72, 82, 141, 145–147, 278–280  
 Kugel-/Gewölbe- 68, 150, 166 f. 196, 208 f., 291 f., 303
- nach vorn geschobene 28, 106–108, 176  
 palmare Seite (Handfläche) 68, 234, 282, 285, 289  
 pronierte 143, 146 f., 149, 158, 165, 172, 184 f., 277–280, 203, 300  
 supinierte 105, 158, 165, 183, 185 f., 276–280  
 Spreizung (Ausdehnung), Zusammenziehung 45, 67, 88, 148, 252, 286, 290 f.
- Handgelenk**  
 hohes 111, 140, 233, 297  
 in konkaven Kurven 194–196, 199–202, 254  
 in konvexen Kurven 194–202, 254  
 in Mittellage, vertikal 60, 75, 77, 88, 96, 106 f., 110, 114–117, 119 f., 123, 150, 172, 183, 199, 226  
 in punktsymmetrischen Kurven 194, 196, 199  
 in spiegelsymmetrischen Kurven 195  
 isolierter Handgelenks- anschlag 9, 45 f., 120, 129, 178, 282 f.  
 Kreisen des 9, 127, 153, 307  
 niedriges 44, 111, 122, 126, 140, 180, 182, 187, 233, 297  
 Senkung, Fall/Hebung des 44, 55, 70, 75–77, 93, 106–110, 114, 122, 127, 135 f., 172, 176, 179, 198, 204, 207, 210, 219, 254, 297, 304  
 Wellenbewegung des 44, 83, 176, 204 f., 207, 211  
 Wendeschwung, (Umkehrungswurf) des 196, 199–202  
 Versetzung seitwärts 54, 69, 74, 97, 187, 232, 251, 291, 295



**Hebel**

- Allgemeines 83, 87
- Arm als gelenklosen H.  
77, 89, 95, 100, 103,  
116 f., 143, 151, 178,  
222, 234, 261, 273
- Hand als 178
- Bewegung 88–90, 111,  
148, 158, 191, 221 f.
- Wirkung 88–90, 111

**I**

**Ich, subjektives/objektives**

- 153, 162, 240, 243

**Impuls**

- Allgemeines 154, 160,  
236, 249
- vom Fingerbeuger 34, 46,  
79, 180
- vom Fingerstrecker 244
- von den Rückenmuskeln  
124, 130, 135, 175, 178,  
211, 260
- vom Oberarm 45, 135,  
158, 160, 310

**K**

**Kurven**

- Ellipsen- 80, 92, 96,  
156, 158, 173, 194, 198,  
218, 219, 221, 227, 252,  
254–256
- kegelförmige 59, 155 f.,  
194, 196, 273, 303–307,  
309
- Kreis, (Zirkel-) 14, 22 f.,  
27, 31, 58 f., 84, 91, 150,  
156, 185, 190, 200, 225,  
248, 300, 304
- spirale 10, 14, 16, 22–24,  
29–31, 58, 84, 90, 150,  
154 f., 162, 199, 251, 254,  
256, 262, 307
- Trochoid- 309
- Wirbel 157–159, 256, 310
- Wirbel- als unendliche,  
himmlische, geistige,  
göttliche Spiralform  
22 f., 30, 58, 77, 159, 160

**M**

**Mittelpunkt**

- Allgemeines 9 f., 12, 59,  
210, 262, 294
- des Ellbogens: siehe  
*Ellbogen*
- der Erde 257
- der Finger (des dritten  
Fingers) 83, 209, 252,  
291
- der Glieder 88, 255, 262,  
303
- der Hand 88
- des Handgelenks 175 f.,  
201, 262
- des Körpers 59, 262
- des Rückgrats 8
- der Spirale 23 f., 31, 262

**Muskel**

- Antagonisten (wirken in  
Gegenrichtung, z. B.  
Fingerstrecker und lange  
Fingerbeuger) 26, 43,  
127, 147 f., 167, 230, 275,  
277, 282, 290 f.
- Energie 238, 259
- Entspannung des 8 f., 16,  
23 f., 54, 65, 109 f., 121,  
126, 130, 152, 164, 168,  
179, 223, 235, 240, 244,  
257
- Fasern 26, 253, 259
- Kraft 22, 58, 117, 121,  
225, 236–240
- Mikropausen für 9, 11,  
27, 284, 294
- Spindel 275, 286, 294
- Synergisten (wirken in  
selbe Richtung, z. B.  
Handbeuger und lange  
Fingerbeuger) 9, 59,  
148, 259, 263, 294
- Umverteilung von M.-Akti-  
vität 27, 127, 144, 182,  
208
- Wechselwirkung zwischen  
107, 113 f., 118, 126 f.,  
144, 146, 279

**O**

**Oberarm**

- Abduktion des (vom Kör-  
per weg), abduzierter  
75, 94 f., 97, 99 f., 104,  
139, 147, 151, 191 f.,  
273, 304
- Adduktion des (zum Kör-  
per hin), adduzierter  
94–97, 104, 151, 192,  
222, 272 f.
- Drehung des nach innen/  
außen um die eigene  
Achse 82, 95–97,  
99–102, 104, 151,  
270–273, 304
- Heben des 44, 49, 61 f.,  
83, 99, 119, 125, 272
- passiver 9, 27, 49, 82, 99,  
102, 191, 235, 272
- Rotatorenmanschette (dreht  
den Oberarm) 274
- Schieben des 30, 96, 101,  
119, 148, 175, 189 f., 208,  
235, 249, 259
- Wendeschwung, (Kehr-  
schwung) 192
- Ziehen des 30, 75, 78,  
91, 96, 101, 116, 177,  
190, 208, 255, 259, 272
- Zirkulieren des 45, 137–  
147, 173, 191, 212, 218,  
224, 250, 300

**Oberkörper**

- Neigung des 37 f., 63, 82,  
150, 165 f., 222, 230,  
267, 284

**Oktaven, Oktavspiel**

- der Fingerschule 45, 56,  
282
- der Gewichtsschule 120,  
150, 173–177, 216–219,  
254
- der koordinierten Schule  
106, 108, 110, 118, 122,  
126–136, 149–151, 219,  
254 f., 260, 276, 283,  
287, 297–300



- Orgel**  
 -Instrument 57, 105, 239  
 -Literatur/-Repertoire  
   8, 71, 79, 86, 92, 105,  
   115, 121, 128, 142  
 -Spiel 12 f., 24, 34, 57,  
   66, 148, 158, 239 f., 278,  
   280, 285, 294  
 -Schule 33
- P**
- Puls**  
 42, 45, 136, 156, 199,  
 209, 222, 255, 258–261,  
 300, 306
- R**
- Rhythmus**  
 Allgemeines 49, 175, 255  
 bei Muskularbeit 86, 122,  
   126, 147, 259  
 beim Spiel 25, 42, 85, 92,  
   221  
 in Bewegungen 28, 47,  
   59, 143, 157, 261  
 rhythmische Muster 119,  
   211, 255, 258  
 vom Oberarm 45, 123,  
   132, 137 f., 141, 155,  
   181, 256
- Rückenmuskeln**  
 10, 55, 60–65, 98, 104,  
 106, 108, 109, 115, 118,  
 124, 142, 151, 220, 232,  
 266–275  
 Impuls von: siehe *Impuls*  
 Kontakt mit Fingern:  
 siehe *Finger*
- S**
- Schulterblattsenkung**  
 10, 17, 20, 60–67, 87,  
 97, 105 f., 110, 118–120,  
 124–126, 146, 151, 161,  
 235, 267–269, 273–276
- Sequenzen**  
 der Fingerschule 45  
 der Gewichtsschule 170,  
 189, 201, 203 f.
- der koordinierten Schule  
 77–79, 205 f., 256, 295
- Sexten**  
 der Fingerschule 46 f.  
 der Gewichtsschule 120,  
 150, 171, 173, 178, 207 f.,  
 216  
 der koordinierten Schule  
 68, 86, 108, 122,  
 132–135, 147
- Sitzhöhe**  
 54 f., 58, 72, 165, 167,  
 229 f., 279
- Sprünge**  
 Allgemeines 8, 27  
 der Fingerschule 47 f., 99,  
 130, 231  
 der Gewichtsschule  
 102, 175, 189, 192,  
 220–222  
 der koordinierten Schule  
 92–96, 100–102, 134,  
 151, 156, 260 f., 273,  
 305  
 im unteren und oberen  
 Bogen 95 f., 101, 104,  
 134, 198, 222, 234
- T**
- Technik**  
 expansive 24 f., 152–154,  
 173, 227  
 Polster- 21, 24, 152, 154,  
 173, 227 f., 239, 244  
 statische 24 f., 50, 227,  
 230 f., 261
- Terzen**  
 der Fingerschule 46 f.  
 der Gewichtsschule 120,  
 171, 173, 207 f.  
 der koordinierten Schule  
 74, 86, 108, 130–135,  
 147
- Tonbildung**  
 8, 21 f., 25, 54, 57, 73,  
 122, 154, 161 f., 232,  
 244, 248–250
- Töne, festes Nehmen der**  
 106, 115–120, 151, 220,  
 232
- Tonleitern**  
 der Fingerschule 43 f.  
 der Gewichtsschule 83 f.,  
 183–189, 194, 207, 220  
 der koordinierten Schule  
 76–82, 149, 284, 295,  
 310
- Tonwiederholung (Akkorde,  
 Oktaven)**  
 absolute/relative Wieder-  
 holung 127  
 Allgemeines 27  
 der Fingerschule 42, 46  
 der Gewichtsschule  
 173–178  
 der koordinierten Schule  
 106 f., 113 f., 122–125,  
 147, 283, 304
- Tremolo, gebrochene**  
**Terzen, Sexten, Oktaven**  
 der Fingerschule 42, 49  
 eingeflochtene (tucked in)  
 140, 143  
 der Gewichtsschule  
 181–183, 214, 227  
 der koordinierten Schule  
 137–141, 148, 151, 158,  
 283  
 Schüttelbewegung bei  
 127, 137–147, 158,  
 212–215, 300
- Triller**  
 der Fingerschule 34, 42,  
 214  
 der Gewichtsschule  
 181 f., 214 f., 240  
 der koordinierten Schule  
 86, 127, 142–145, 147,  
 235
- U**
- Unterarm**  
 horizontale Bewegung des  
 48, 93, 97, 100–102,  
 133 f., 153, 190, 215, 235

isolierter U.-Anschlag:  
  siehe *Bewegung von isoliertem, separatem Glied*  
Mittellage des (zirkulär  
  zwischen Pro- und Supination): siehe *Hand, in Zwischenlage, Mittellage*  
Rotation des 14, 49, 84 f.,  
  89, 128, 138, 180–189,  
  212, 227, 240 f., 277–279,  
  308  
proniert (nach innen gedreht) 56, 73, 143, 146,  
  165, 185, 209, 224, 258,  
  276, 280, 308  
polarisierte Drehung des  
  69 f., 78, 89 f., 128, 139,  
  148, 158, 160, 188, 262,  
  279, 302 f., 307  
Streckung/Beugung des  
  94–96, 104, 111, 120,  
  125, 168, 175, 177,  
  180, 187, 190, 206, 217,  
  221 f., 223, 276  
supiniert (nach außen gedreht) 159, 185, 203,  
  209, 276–280  
vertikale Bewegung 49,  
  105, 111, 113, 131, 136,  
  142, 147, 170, 173, 179,  
  220, 304

## V

### Vibration

der Fingerschule 46  
der Gewichtsschule  
  174–178, 215, 218, 224 f.  
der koordinierten Schule  
  106, 122–128, 135, 138,  
  145–147, 219, 277

## W

### Wille

Aufhebung des direkten  
  55, 154, 160, 243  
bewusster 126 f., 160,  
  242, 244  
und Bereitschaft 15