

2.3. Übezirkel

„Die menschliche Aufmerksamkeit hat relativ enge Grenzen. Konzentrieren können wir uns eigentlich immer nur auf eine einzige Sache, ja sogar nur auf einen einzigen Aspekt eine Sache. Wir können zwar viele Dinge gleichzeitig tun, aber nur, wenn die meisten ohne den Einsatz unserer Aufmerksamkeit ablaufen können. (...) Wenn es um feinste Unterscheidung von Spieldetails, Spielbewegungen und Spielempfindungen geht, dann kommen wir nicht umhin, beim Üben die einzelnen Teilaspekte (Parameter) getrennt bewußt zu machen, uns also jeweils nur auf einen einzigen Parameter zu konzentrieren. Nach einem Lernprozeß, d.h. nach allmählich einsetzender Automatisierung kann dann ein zweiter Parameter hinzutreten. (...) Sinnvoll üben, d.h. hier im Detail verbessern, kann man nur etwas, das man ganz deutlich wahrnimmt. Zwar kann man sich eine musikalische Tonfolge dadurch, daß man sie oftmals wiederholt, auch als Ganzes einprägen, aber sie wird natürlich durch die bloße Wiederholung nur in der jeweils vorhandenen Qualität eingepreßt und verfestigt, nicht aber etwa verbessert. Und verfestigt werden auch alle Fehler, Schwächen und Ängste, die bei der pauschalen Wiederholung vorkommen.“⁸⁷ „Wichtig beim Üben ist nun, daß die Aufmerksamkeit rotiert, d.h., daß sie immer wieder auf die gleichen Parameter zurückkehrt. Das Wiedererkennen von Problemen und von deren schon einmal erfolgten Lösungen ist ein entscheidender Aspekt des Lernens. Erst die Wiederholung schleift die Einzelmuster ein.“⁸⁸

In Anlehnung an den Übezirkel von Wessel⁸⁹ wollen wir nun die Idee der rotierenden Aufmerksamkeit auf das Üben über-tragen. Der Übezirkel ist laut Wessel besonders gut für das Buchstabieren,

⁸⁷ Gerhard Mantel: Cello üben - Eine Methodik des Übens nicht nur für Streicher, Mainz 2. Aufl. 1999, S.171f.

⁸⁸ ebenda, S.185

⁸⁹ Vgl. Wessel: Die Kunst, a.a.O., S.188-191

also die erste Phase der Einstudierung geeignet, in welcher wir Stück für Stück die „Kleinteile“ erarbeiten und diese zu Phrasen erweitern. Auf was sollten wir uns in rotierender Reihenfolge konzentrieren? Die „Haltung“ verdient den ersten Platz im Zirkel.⁹⁰ An nächster Stelle müssen, dem Notentext zuliebe, die Tonhöhen Beachtung finden.⁹¹ Laut Leimer sollten wir den Tondauern, Tonstärken und der Tonqualität allergrößte Sorgfalt schenken.⁹² Vor der Tonqualität wollen wir die Fingersätze einschieben. Diese sind, wie wir bei Wessel lesen können, unter ständiger Beobachtung der Tonqualität zu entwerfen.⁹³ Jeder Finger hat seine eigene Persönlichkeit; aus diesem Grund hängen sie eng mit der Tonqualität zusammen und werden erst an dieser Stelle im Übezirkel behandelt. „Unter ‚Tonqualität‘ wollten wir die zu wählende *Anschlagsart* und auch *Artikulation* und *Pedal* verstehen.“⁹⁴ Wie wir aber auch bei Wessel finden können, verdient das Pedal eigens betrachtet zu werden.⁹⁵ Über den Bereich der Tonqualität kommen wir schließlich zu den

⁹⁰ Warum das so ist erschließt sich hoffentlich jedem, sobald er „a) Haltung“ auf S.43-45 sorgfältig gelesen hat.

⁹¹ Wenn wir das Stück vorher schon analysiert haben, haben wir bestimmt schon Ideen für den Fingersatz entworfen, die uns hier von Nutzen sind. Wessen Finger nicht automatisch eine günstige Position auf den jeweiligen Tasten finden, kann nach den Tonhöhen im Übezirkel die Fingersätze behandeln. Alle anderen sollten sich damit noch etwas gedulden. Der Fingersatz muss ohnehin ausgetestet und eventuell noch verändert werden.

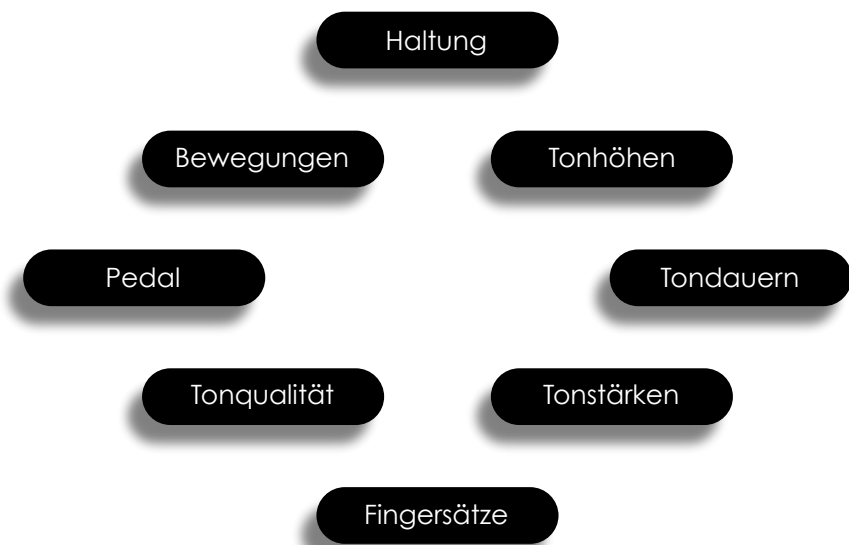
⁹² Vgl. Leimer: a.a.O., S.16; An das hier im Text indirekt zitierte schließt sich folgendes Zitat an: „Der gesamte Vortrag bekommt bei der minuziösen Beobachtung dieser Toneigenschaften einen ganz bestimmten Charakter (was nur sehr wenigen bekannt ist), der sich von dem in Einzelheiten schwankenden Vortrag durch eine subtile Ausdrucksbildung stark unterscheidet, die auf Anwendung übertriebener Dynamik oder starker rhythmischer Veränderungen verzichten kann.“

⁹³ Vgl. Wessel: Die Kunst, a.a.O., S.190

⁹⁴ ebenda, S.190

⁹⁵ Vgl. ebenda, S.190

Bewegungen. Nach den Bewegungen schließt sich der Zirkel, da diese in direktem Verhältnis zur Haltung stehen.



Damit wir uns jeden einzelnen „Betrachtungspunkt“ genauer vorstellen können, wollen wir sehen, was wir darüber in den Quellen erfahren können.

a) Haltung

„Eine gute Haltung beeinflusst alle Facetten der Technik. (...) Der gesamte Körper ist an der Klangerzeugung und der Kontrolle des Klanges beteiligt, so dass schon der geringste Verlust an Gleichgewicht in der Körperhaltung die Klangerzeugung hörbar stört.“⁹⁶ Was wir gerade gelesen haben, sollte für uns Grund genug sein, unsere Haltung verbessern zu wollen. Eine der vielen Entdeckungen von Alexander muss uns dafür schon im Voraus klar sein: „Es ist offensichtlich, dass sich jeder neue Gebrauch anders anfühlt als der alte, und wenn sich der alte richtig

⁹⁶ Leon Goosens und Edwin Roxburgh: Oboe, London/Sydney 1977, S.59, zitiert nach: Alcantara: a.a.O., S.145

anföhlte, dann musste sich der neue Gebrauch zwangsläufig falsch anföhlen.“ Das heißt für uns, dass wir richtig und falsch nicht danach beurteilen können, ob es sich richtig oder falsch anföhlt. „Alexander entdeckte einen Mechanismus, der den Gebrauch des gesamten Selbst reguliert. Dabei geht es um das Verhältnis zwischen Kopf und Hals, und um Kopf und Hals in Bezug zum Rücken. Alexander nannte das ‚Primärsteuerung‘.“⁹⁷ „Die Wirbelsäule ist auf natürliche Weise gestreckt. Der Rücken kann sich längen und weiten, die Schultern können breit werden. Der Nacken bleibt sichtbar als Verlängerung der Wirbelsäule und erlaubt dem Kopf sich frei auf dem Gelenk zwischen dem Schädel und der Halswirbelsäule zu bewegen. Ihre Körperhaltung ist nach oben orientiert, und die Energie nach außen. (...) Es gibt keine Übungen zur Verbesserung der Primärsteuerung. Anstatt dessen müssen Sie zuerst damit aufhören den Kopf einzuziehen und sodann verhindern, dass sie es wieder tun.“⁹⁸ Man hört bei Lehrern der Alexander-Technik häufig, dass man nach oben denken soll. „‚Nach-oben-Denken‘ bedeutet nicht, die Wirbelsäule in irgend einer Weise aktiv zu verlängern. Im Gegenteil zielt die Anweisung dahin, die Kontraktion der Wirbelsäule einzustellen wodurch sie ihre optimale Länge wiedererlangen kann.“⁹⁹ Die gesamte Alexander-Technik lässt sich leider nicht in einer für dieses Werk angemessenen Kürze andeuten. Des weiteren ist das Erlernen eben dieser ohne einen Lehrer fast nicht möglich und auf jeden Fall nicht empfehlenswert.

Es gibt einige Musiker und Pädagogen, die die Aussagen der Alexander-Technik wissend oder unwissend bestätigten. Musiker, die ihr Selbst so gebrauchten wie Alexander es beschreibt, sind z.B. Artur Rubinstein, Pablo Casals, Janos Starker, Art Blakey oder

⁹⁷ Alcantara: a.a.O., S.37

⁹⁸ ebenda, S.43

⁹⁹ ebenda, S.72

Jascha Heifetz.¹⁰⁰ Bernstein bestätigt durch seine Ansicht, dass das größte Hindernis für unser Spiel am Klavier eine Steifheit in Kiefer, Hals und Schulter ist.¹⁰¹ Ein Fehler, von dem laut Stenzl fast alle Studenten betroffen sind, ist folgender: Sobald in den Noten die Dynamikbezeichnung piano erscheint, wird die Person scheinbar kleiner. Die Spannung im Körper wird kleiner und die Person fällt scheinbar in sich zusammen.¹⁰² Nach den oberen Ausführungen ist uns die Verkehrtheit dieser Reaktion klar.

b) Tonhöhen

Die Intonation ist am Klavier durch den Klavierstimmer vorgegeben, und es sollte selbstverständlich sein, dass wir uns darum bemühen die richtigen Töne zu spielen. Aber was sind die richtigen Töne? Um das herauszufinden brauchen wir eine Urtext-Ausgabe und müssen uns zusätzlich mit dem Kritischen Bericht auseinandersetzen. Nicht immer denkt ein Musikwissenschaftler wie der Musiker, und evtl. stand im Manuskript des Komponisten an der einen oder anderen Stelle ein anderer Ton. Hat der Komponist den Druck der Erstausgabe überprüft?

c) Tondauern

„Erst wenn der Schüler in der Lage ist, die einzelnen Stellen metronomisch genau durchzuführen, zeige ich ihm das agogische Spiel, dessen Freiheit in Rhythmus und Tempo ich sehr viel benutzen lasse. Ich habe immer gefunden, daß aus metronomisch genau festgehaltenem Spiel sich rhythmische Freiheiten leicht entwickeln lassen, in die man sich ohne große

¹⁰⁰ Alcantara: a.a.O., S.41-43, 141f.

¹⁰¹ Vgl. Bernstein: a.a.O., S.70 und S.164

¹⁰² Prof. Hans-Peter Stenzl wies im Kursgeschehen (19.12.2014 - 23.12.2014 „Rund ums Klavier“, Ort: Landesmusikakademie Rheinland-Pfalz) darauf hin. In diesem Zusammenhang erzählte er folgende Geschichte: Wenn ein Kaninchen auf einer Wiese sitzt, und irgendwo in der Nähe ein kleiner Ast „knackt“, so wird das Kaninchen nicht kleiner, sondern richtet sich auf und lauscht in großer Anspannung, was passiert ist.

Schwierigkeiten einführt. Umgekehrt ist ein Spiel, das auf unrichtig ausgehaltenen Notenwerten basiert, später kaum in ein korrektes umzuwandeln und dem Ohr richtig einzuprägen. Das sind erfahrungsmäßige Erscheinungen, die sich immer wieder bestätigen.“¹⁰³ Das folgende Zitat lässt die Tondauern in einem ganz anderen Licht erscheinen, aber wir müssen das nicht als Widerspruch verstehen. Leimer hat sich durch die Beschäftigung mit dem Notentext schon eine Vorstellung vom Stück gebildet, bevor er an das Instrument geht. Das folgende Zitat dagegen bezieht sich darauf, dass wir durch das forschende Üben eine Vorstellung vom Stück am Instrument entwerfen. „Solch geduldig forschendes Üben läßt sich zunächst nicht an eine streng durchgehende Tempoachse fesseln; ein stur einheitliches, gar metronomisches Tempo am Beginn des Übens würde das gerade entstehende mimetische Leben rigoros beschneiden. So wäre anfänglich ein sorgfältig aushörendes Rubato, das Gegenteil von willkürlichem Rubato, beim Üben nicht nur erlaubt, sondern geboten. Die einzelne Geste will einmal im Prozeß des Übens erscheinen, als wäre sie allein auf der Welt. Diese expressive Aufladung, diese Stauung im Detail, Für-sich-sein des Einzelnen muß dann aber wieder in den Zug des Ganzen entlassen werden, in ihm aufgehoben sein in der zweifachen Bedeutung: preisgeben und bewahrt zugleich. Indem der Spielende in der Frage sich schon auf die Antwort bezieht, in der Spannung schon auf die Auflösung hört etc., wird der Gestus des Einzelnen schlanker, leichter und freier und konzentrierter zugleich. Seine Intensität ist nicht verloren, nur verwandelt, so entsteht die feste, für das Ganze verbindliche Tempoachse erst allmählich von innen.“¹⁰⁴

d) Tonstärken

„Ein reifer Pianist weiß genau, wann er welche der in seinem Körper verborgenen ‚Kraftwerke‘ in die Arbeit einzuschalten und

¹⁰³ Leimer: a.a.O., S.89

¹⁰⁴ Uhde: a.a.O., S.490

wann er welche auszuschalten hat. Ein unreifer Pianist schießt entweder mit Kanonen auf Spatzen oder er rückt mit einer Kinderpistole gegen eine ganze Batterie ins Feld.¹⁰⁵ „(...) das musikalische Werk wird, wie ich manchmal zu meinen Schülern sage, zum ‚Reiter ohne Kopf‘, wenn Harmonie und Baß die Melodie verschlingen, zum ‚beinlosen Krüppel‘, wenn der Baß zu schwach ist, oder zum ‚dickbäuchigen Ungetüm‘, wenn die Harmonie sowohl den Baß wie auch die Melodie frißt (leider hört man das letztere nicht selten im Orchester).“¹⁰⁶ „(...) wenn also eine große, gewaltige Klangstärke erforderlich ist, dann verwandeln sich die Finger aus selbstständig tätigen Einzelwesen in kräftige Pfeiler, die jedes beliebige Gewicht, jede Last tragen, in schlanke Säulen oder besser Bögen unter dem Gewölbe der Hand, einem Gewölbe, das *im Prinzip* mit der Last unseres ganzen Körpers beladen werden kann.“¹⁰⁷ Wir wollen uns noch ein Zitat ansehen, welches die Dynamik betrifft, da die Tonstärke unbestreitbar einen großen Teil dazu beiträgt: „Noch für Czerny sind die Vortragszeichen qualitative Begriffe, Dynamik intendiert nicht primär Stärkegrade, sondern Ausdrucksregionen: Pianissimo ‚trägt den Charakter des Geheimnisvollen, Mystischen, und kann ... die Wirkung einer, aus weiter Ferne schallenden Musik, eines Echo hervorbringen‘. Piano verbindet sich mit der Vorstellung von ‚Lieblichkeit, Sanftmuth, ruhiger Gleichmüthigkeit, oder stiller Wehmut‘. Mezzavoce ‚könnte mit dem ruhigen erzählenden Gesprächs-ton verglichen werden, ... der mehr durch die vorzutragende Sache als durch den Vortrag interessieren will‘. ‚Forte bezeichnet den Ausdruck der selbstständigen Bestimmtheit und Kraft, des Leidenschaftlichen, in den Grenzen des Anstandes; -so wie in der Regel alles Glanzvolle, (brillante) mit diesem Grad der Stärke ausgeführt werden kann.‘ Fortissimo drückt, in den Grenzen des Schönen, ‚die Steigerung der Freude

¹⁰⁵ Neuhaus: a.a.O., S.72

¹⁰⁶ ebenda, S.64

¹⁰⁷ ebenda, S.82

bis zum Jubel, des Schmerzes bis zu Wuth aus; so wie das Glänzende bis zur Bravour emporgehoben wird.“¹⁰⁸

e) Fingersätze

„The fingering must be the best possible for the given passage; it must be adhered to in every successive performance; in the hand position (or shall we say ‚hand slant‘) must be the best adaptable to the passage. The easiest position is always the best.“¹⁰⁹ Den gerade gelesenen Schlusssatz bestätigt Neuhaus, indem er behauptet: „Die beste Stellung der Hand auf dem Klavier ist jene, die man am leichtesten und schnellsten verändern kann.“¹¹⁰ „Die gut organisierte Hand eines guten Pianisten ist ein ideales Kollektiv: einer für alle und alle für einen, jeder eine Persönlichkeit, alle zusammen ein geschlossenes Kollektiv, ein einheitlicher Organismus!“¹¹¹ „Das Streben nach der günstigsten Stellung des Fingers in jedem Augenblick, undenkbar ohne Geschmeidigkeit, wird realisiert dank der *Voraussicht*. Pädagogen wissen, wie oft Fehler bei den Schülern nur deshalb auftreten, weil sie nicht voraussehen, *vorhersehen* können, Weil die Ereignisse sie überraschen; wenn der Fehler schon gemacht wurde, muß der Lehrer dem Schüler zeigen, daß er ‚zu spät denkt‘, und ihn lehren, gegen diese Schwäche anzugehen.“¹¹²

f) Tonqualität

Die Schüler und Schülerinnen von Chopin „hatten noch den Satz im Ohr: *Sie müssen mit den Finger singen*. Viele Schülerinnen hatte er zum Gesangsunterricht geschickt: *Wenn Sie Klavier*

¹⁰⁸ Carl Czerny: Von dem Vortrage (1839), Dritter Teil, aus: Vollständige theoretisch- praktische Piano-Forte-Schule op.500, hrsg. von U. Mahler, Wiesbaden 1991, S4f., zitiert nach: Wieland: a.a.O., S.167

¹⁰⁹ Lhevinne: a.a.O., S.34

¹¹⁰ Neuhaus: a.a.O., S.88

¹¹¹ ebenda, S.84

¹¹² ebenda, S.92

*spielen wollen, müssen Sie singen lernen.*¹¹³ „It is almost an axiom to say that the smaller the surface of the first joint of the finger touching the key, the harder and blunter the tone; the larger the surface, the more ringing and singing the tone.“¹¹⁴

Da die Tonqualität Entscheidendes zum Klang beiträgt, wollen wir hier auch über diesen Nachforschungen anstellen. „Kurz und deutlich: Die Beherrschung des Klanges ist die erste und wichtigste Aufgabe unter den anderen technischen Klavieraufgaben, die ein Pianist lösen muß, denn der Klang ist die *Materie der Musik* selbst; indem wir ihn veredeln und vervollkommen, heben wir die Musik selbst auf eine höhere Ebene. Dreiviertel meiner Beschäftigung mit den Schülern ist ohne Übertreibung der Arbeit am Klang gewidmet.“¹¹⁵ „Die einfache Logik verlangt die Einsicht, dass jedes Spiel auf dem Klavier, insofern sein Ziel die ‚Klangerzeugung‘ ist, unvermeidlich *Arbeit am Klang*, richtiger *mit dem Klang* ist, einerlei ob eine Übung oder ein künstlerisches Werk gespielt wird. Mit unschönem Klang Tonleitern zu spielen ist ebenso wenig ratsam wie mit unschönem Klang Nocturnos von Chopin zu spielen. Wenn ein großer Pianist an technischen Problemen arbeitet, dann überrascht vor allem nicht nur die Schnelligkeit, Genauigkeit, Kraft usw., sondern auch die Qualität des Klanges.“¹¹⁶ „Das Erklingen des Tones ist immer von Geräuschwirkungen begleitet. Bei diesen unterscheiden wir dreierlei Entstehungsquellen:

- *Die Geräusche, die beim Anschlagen der Saite durch die eigenen Schwingungen des Hammers und der Saite verursacht werden. In den höheren Oktaven werden diese immer stärker und wirken im obersten Register bereits ziemlich störend.*

¹¹³ Baur: a.a.O., S.531

¹¹⁴ Lhevinne: a.a.O., S.18f.; genauere Ausführungen dazu finden wir bei Lhevinne vor diesem Zitat.

¹¹⁵ Neuhaus: a.a.O., S.46

¹¹⁶ ebenda, S.58

- Die Geräusche, die aus dem Zusammenstoß zwischen Tastenholz und -boden entstehen. (Kurz: untere Geräusche.)
- Die Geräusche, die aus dem Zusammenstoß zwischen Hand und Taste entstehen. (Kurz: obere Geräusche.)

Am störendsten wird jede dieser Geräuschwirkungen in den oberen Registern empfunden. Die Geräusche verhalten zwar ungewöhnlich schnell, doch bei den kurzatmigen hohen Tönen fallen sie trotzdem auf. Je geringer die Geräuschwirkung im Vergleich zur Tonstärke ist, um so beschwingter und klangvoller empfinden wir den Ton. Die einem Pianisten eigene Klangstärke hängt also nicht nur vom erreichten dynamischen Grad ab, sondern auch von seiner Fähigkeit, die Geräusche im Verhältnis zur Klangstärke zu vermindern.¹¹⁷

g) Pedal

Neuhaus hat folgendes dazu geschrieben: „Über das Pedal zu schreiben, ohne die ganze Zeit die lebendige Demonstration auf dem Klavier zu Hilfe zu nehmen, ist nahezu unmöglich, wenn man sich nicht auf einige schöne (und richtige) Sätze beschränken will, wie: ‚Die Seele des Flügels ist das Pedal‘ (Rubinstein), oder: ‚Das Pedal ist das Mondlicht, welches sich über eine Landschaft ergießt‘ (Busoni).“¹¹⁸ Grundlegend sagt er dazu noch Folgendes: „Beim Druck auf das rechte Pedal heben sich die Dämpfer aller Saiten; da jeder auf der Klaviatur gespielte Ton Ober- und Untertöne hervorbringt, wird er nun bereichert. Ohne Pedal tritt das natürlich nicht ein.“¹¹⁹ Eine Art Überblick bekommen wir bei Lhevinne: „The Pedal demands study, meticulous study. It should be used with the same

¹¹⁷ Gát: 1956, a.a.O., S.7 (den kursiven Abschnitt im Zitat hat Gát selbst zitiert: E. Meyer u. G. Buchmann: Berliner Bericht 735, 1931)

Bei Bernstein finden wir diesen Sachverhalt auch beschrieben, Vgl. Bernstein: a.a.O., S.100f, 180f.

¹¹⁸ Neuhaus: a.a.O., S.125

¹¹⁹ ebenda, S.125

intelligence and definiteness as the fingers. It should be applied in the fraction of a second and released at just the right moment. One of the dangers is in not releasing the pedal at the right time. When to raise the foot is just as important as when to put it down. The best pedal effects in artistic playing are those in which the audience does not realize that there is a pedal at all. Regular pedaling (that is, when the pedal is depressed when the note is struck) and syncopated pedaling (depressing the pedal after the note has been struck) both have their uses. When playing a series of chords, use the syncopated pedaling, for in no other way can the sound be made continuous. It saves the piano from sounding like a xylophone. Pedaling is all in the knowing how. I employ a full pedal, a half pedal and a one-quarter pedal or just a touch."¹²⁰ Eine dritte Art das Pedal zu treten, die in dem Zitat gerade nicht erschien, finden wir bei Bernstein: „Wir treten zuerst das Pedal und dann den Akkord.“¹²¹ Sehr gelungene Worte für diese Art findet Neuhaus: „Manchmal möchte das Klavier sozusagen vorzeitig ‚alle Poren öffnen‘; so legt sich beispielsweise, wenn ich die Sonate d-moll (Nr.17) von Beethoven beginne, mein Fuß unwillkürlich früher aufs Pedal als die Finger auf die Tasten; (...)“¹²² Das Wichtigste scheint aber zu sein: „The reader must agree to the governing theory that the organ which governs the employment of the pedal is - the ear! (...) The foot is merely the servant, the executive agent, while the ear is the guide, the judge, and the final criterion.“¹²³ „The use of the pedal is an art in itself. Unfortunately, with many it is an expedient to shield deficiency - a cloak to cover up inaccuracy and poor touch. (...) Imagine a picture painted without any background and you may have an inkling of what the effect of

¹²⁰ Lhevinne: a.a.O., S.47

¹²¹ Bernstein: a.a.O., S.139

¹²² Neuhaus: a.a.O., S.127

¹²³ Hofmann: a.a.O., 1.Teil, S.41

the properly used pedal is in piano playing.“¹²⁴ Darauf, dass mit dem Pedal nicht über den armseligen Gebrauch der Finger hinweggetäuscht werden darf, legte auch Chopin großen Wert: „*Ungemein streng* erlebt ihn Friederike, wenn es um die richtige Anwendung des Pedals geht, *das bleibt ein Studium fürs Leben*. Gebraucht ein Pianist das Pedal übermäßig, so Chopin, versuche er damit über die Tatsache hinwegzutäuschen, dass er nicht Legato spielen könne. Das Legatospiel aber sei Sache der Hände, nicht der Füße, des Fingersatzes, nicht der Mechanik.“¹²⁵ Das Pedal sollte nicht die Arbeit der Finger übernehmen wollen. Trotzdem wird keiner den großen Nutzen für das Verbinden oder Trennen von Noten leugnen, wie wir beispielsweise bei Bernstein nachlesen können.¹²⁶ Zum Gebrauch des linken Pedals schreibt Bernstein sehr passend: „Wir schränken die Farbskala unseres Spiels zu stark ein, wenn wir das linke Pedal zu häufig verwenden. Sein sinnvoller Einsatz jedoch steigert unser Spiel, Es läßt uns Wirkungen erzielen, die wir mit den Händen allein nicht erreicht hätten.“¹²⁷ Leider kann das Pedal in den Noten nicht ganz exakt niedergeschrieben werden.¹²⁸ „So kann es, (...) auch allgemeingültige Pedalvorschriften nicht geben - die gibt es nur in der Vorstellung einiger Klavierlehrer -, es sei denn, sie bestimmten, wie jene seltenen Beethovens, die Farbe ganzer Abschnitte, das Halten von Orgelpunkten oder das nicht Selbstverständliche, ohne Hinweis nicht Plausible.“¹²⁹

¹²⁴ Hofmann: a.a.O., 1.Teil, S.83

¹²⁵ Baur: a.a.O., S.335

¹²⁶ Bernstein: a.a.O., S.138

¹²⁷ ebenda, S.146

¹²⁸ Vgl. Neuhaus: a.a.O., S.127

¹²⁹ Alfred Brendel: Über Musik, Sämtliche Essays und Reden, München 2.Aufl. 2008, S.425

h) Bewegungen

„Aufgabe des Übens ist das Auffinden der einfachsten Bewegungen und die Ausgestaltung der am wenigsten ermüdenden Spielweise. Das soll aber nicht zum Selbstzweck werden. Das beste Klavierspiel ist nicht das müheloseste, sondern jenes, welches bei vollkommener Wiedergabe unserer musikalischen Vorstellung die geringste Arbeit erfordert. Wenn wir auch sorgfältig darauf achten, beim Klavierspiel keine *überflüssige* Arbeit zu verrichten, dürfen wir doch nicht vergessen, dass das Klavierspiel ein Arbeitsvorgang ist. Es ist nicht unser Ziel, diese Arbeit um jeden Preis zu vermindern, sondern unsere musikalischen Vorstellungen mit möglichst einfachen Mitteln, mit möglichst natürlichen Bewegungen auszudrücken. Jede unserer Bewegungen soll begründet und logisch sein. Wenden wir also nur dann grössere Kraft an, wenn wir einen stärkeren Ton hervorzurufen wünschen, schlagen wir nur dann mit Finger und Arm aus grösserer Höhe, wenn dies die oberen Geräusche erfordern. Das Anschlagen der Taste soll nur dann hart sein und ganz in die Tiefe gehen, wenn wir untere Geräusche erhalten wollen. Die Zweckmässigkeit der Bewegungen bestimmt auch, aus welchem Gelenk der aktive Anschlagschwung ausgeführt werden soll und welche ergänzenden Bewegungen anzuwenden sind. Wenn wir zur Verwirklichung gleicher Klangvorstellungen verschiedene Bewegungen ausführen, erschweren wir damit die richtige Assoziation. Jede überflüssige, unzweckmässige Bewegung ist schädlich, weil sie die schnelle Verknüpfung der richtigen Bewegungen mit der musikalischen Vorstellung behindert. Unsere angeborenen Fertigkeiten ermöglichen die Anwendung natürlicher Bewegungen im Klavierspiel. Das unrichtige Üben aber gewährt den unzweckmässigen Bewegungen immer mehr Spielraum, so dass diese allmählich überhandnehmen und schliesslich die ganze Technik zu unterminieren imstande sind. Schädlich sind nicht nur die beim Üben innervierten - also speziell beim Klavierspiel angewandten - unrichtigen Bewegungen. Steifes Sitzen oder Gehen, die straffe Haltung des Halses,

schlechtes Atmen usw. können ebenso verderblich für das ganze Klavierspiel werden wie die Innervation schlechter technischer Elemente.“¹³⁰

„Natürlich muß sich der Studierende bewußt sein, daß immer unbegrenzte Möglichkeiten zum Bessermachen bestehen und daß er, sooft er sich an das Klavier zum Üben setzt, den Versuch machen muß, jede Stelle noch tadelloser herauszubringen. Dann wird er sich in ungeahnter Weise vervollkommen.“¹³¹

2.4. Übe-Rezepte

Im Vorwort haben wir schon erfahren, dass es keine Abkürzungen zum Ziel gibt. Darum dürfen wir den Begriff „Übe-Rezepte“ nicht falsch verstehen. Es ist nicht möglich, in einem Jahr ein Pianist zu werden, und es ist auch nicht möglich, es mit zehn Minuten Üben pro Tag zu werden. Bei Lhevinne lesen wir, was zu tun ist: „I cannot leave this phase of the matter without pointing out that a knowledge of the keys, the common cords, and the seventh chords, should be as familiar to the student as his own name.“¹³² „They must know all the scales in all the keys, major and minor, and they must literally ‚know them backwards.‘ They must know the inter - relationship of the scales; for instance, why G# minor bears a harmonic relationship to Cb major. The scales should be known so well that the student's fingers will fly to the right fingering of any part of any scale instinctively. (...) In this way they save an enormous amount of time in late years. They also greatly facilitate sight reading, because the hand seems to lean instinctively to the most logical fingering, to elect it without

¹³⁰ Gát: 1956, a.a.O., S.47

¹³¹ Leimer: a.a.O., S.30

¹³² Lhevinne: a.a.O., S.9

thinking. Take it for granted, you may have too little scale practice, but you can never have too much. The study of harmony is also a great time saver in piano playing. Know the chords and know the fingering of all the arpeggios, which is really logical fingering of most of the common chords."¹³³ Wir müssen unsere Technik und unser Wissen immer weiter entwickeln und pflegen, denn nur so kommen wir dem Ziel in kleinen Schritten näher. Dennoch können uns diese „Rezepte“ möglicherweise den Weg zum Ziel (in unserem Fall zum Beherrschen eines Stückes) erleichtern.

Es gibt **allgemein gültige Rezepte, die ihren Nutzen nie verfehlen**. Ein gutes Beispiel dafür ist das **Üben mit einem Aufnahmegerät**¹³⁴, da die Selbstwahrnehmung beim Musizieren und beim Zuhören oft sehr unterschiedlich ist. Mit einer Aufnahme können wir selbst die Richtigkeit des Notentextes, ob das Tempo gut gewählt war, etc. kontrollieren. Auch Aimard sagt, dass es hilfreich ist, sich im passenden Übestadium aufzunehmen.¹³⁵ Unsere innere Vorstellung von Entfernungen und unser gesamtes Körpergefühl wird sich verbessern, wenn wir auf unseren visuellen Sinn verzichten und **blind üben**. Wir finden diesen Rat auch schon in älteren Quellen: „Damit man die Tasten auswendig finden lerne und das nöthige Noten-Lesen nicht beschwerlich falle, wird man wohl thun, wenn man das Gelernte fleißig im Finstern spielet.“¹³⁶ Eine besondere Herausforderung sind in diesem Zusammenhang natürlich Sprünge.¹³⁷ Wir können auch **stumm üben**, indem wir normal am Instrument spielen, mit dem einzigen Unterschied,

¹³³ Lhevinne: a.a.O., S.10f.

¹³⁴ Vgl. Bernstein: a.a.O., S.249

¹³⁵ Vgl. Michael Wessel: Üben - Proben - Karriere, 12 Interpreten im Gespräch, Kassel 2012, S.32

¹³⁶ Carl Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, Kassel 3.Aufl. 2008, S.13

¹³⁷ Vgl. Bernstein: a.a.O., S.210