

Aspekte abstrakter

FINGERTECHNIK

in der heutigen

Klavierausbildung Jugendlicher

Eva-Maria Rieckert

Aspekte abstrakter

FINGERTECHNIK

in der heutigen

Klavierausbildung Jugendlicher

Von der Pädagogischen Hochschule Freiburg
zur Erlangung des Grades
einer Doktorin der Erziehungswissenschaften (Dr. paed.)
genehmigte Dissertation

von
Eva-Maria Rieckert

Verlag Zum Kleinen Markgräflerhof, Basel
ISBN-Nr. 978-3-9523387-4-2
2015

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	4
I. Forschungsfrage	5
1. Stand der Forschung	8
2. Methodische Vorgehensweise	11
II. Pianistische Aspekte der Technik.....	13
1. Unterkategorien abstrakter technischer Übungen	13
2. Bestandsaufnahme und Vergleich bekannter Übungsbände.....	31
3. Technik und Üben.....	51
III. Entwicklung der fingertechnischen Ausbildung am Klavier	57
1. Fingertechnik bis zur ersten Hälfte des 19. Jhd.....	57
2. Natürliche Bewegungstechnik ab der zweiten Hälfte des 19. Jhd	62
3. Verbindung der verschiedenen Techniken in der ersten Hälfte des 20. Jhd	69
4. Kind gerechte technische Ausbildung seit der zweiten Hälfte des 20. Jhd.....	75
5. Der Stellenwert der abstrakten Technik in der Klavierausbildung heute	80
IV. Das Benennen technischer Bewegungsabläufe im Klavierunterricht	84
V. Physiologische Aspekte der Technik.....	90
1. Grundvoraussetzungen und Grundproblematiken	90
2. Bewusste Entspannungsmomente für eine gesunde Technik	94
3. Förderung der Koordination und des räumlichen, logischen Denkens	99
VI. Umfragen und Studien zum Thema.....	105
1. Interviews und Online – Umfrage unter Klavierpädagogen	105
3. Auswertung der Online - Umfrage	115
4. Interventionsstudie an Schülern mit und ohne technische Zusatzausbildung	136
5. Finger-Fitness-Center “FFC Piano Technik”	150
VII. Résumé	188
VIII. Quellen und Hinweise	191
a. Literaturverzeichnis.....	191
b. Internetseiten	194
c. Medizinische Gespräche mit Fachärzten.....	194
d. Erläuterung der Abkürzungen	194
IX. Tabellarische Auswertungen zu Kapitel VI, 2.	195

Vorwort

Diese Arbeit befasst sich mit der Anwendung abstrakter Fingerübungen insbesondere in der heutigen Ausbildung jugendlicher Klavierschüler. Gleichzeitig stellt sie aber auch einen Kommentar zu meinem Technikband „FFC Piano Technik“ dar. Der „Finger-Fitness-Center“ ist ein Sammelband fundamentaler klaviertechnischer Übungen, der Klavierlehrern der jüngeren Generation eine Richtlinie für den technischen Teil ihres Klavierunterrichts sein möchte.

Es liegt mir am Herzen, auf die positive Wirkung der regelmäßigen Verwendung abstrakter Fingertechnik im Klavierunterricht Jugendlicher aufmerksam zu machen und gleichzeitig zu beweisen, dass Technik kein trockenes oder nüchternes Thema sein muss.

Mein Dank gilt den vielen lieben Menschen in meinem Umfeld, die mich zu dieser Arbeit inspiriert und ermuntert haben. Vor allem aber danke ich Herrn Prof. Dr. Georg Brunner, der mich bei der Umsetzung meines Vorhabens kritisch und konstruktiv begleitete, sowie Daniel Fiedler und Jan Rupprecht, die mir bei der elektronischen Auswertungen der Online- Umfrage und sonstigen PC - Fragen eine große Hilfe waren.

Eva-Maria Rieckert

Anmerkung: Alle Amts-, Status-, Funktions- und Berufsbezeichnungen, die in diesem Text in der männlichen Sprachform verwendet werden, schließen die entsprechende weibliche Sprachform ein.

I Forschungsfrage

Mit dieser Arbeit soll belegt werden, dass die regelmäßige Anwendung abstrakter Fingerübungen in der pianistischen Ausbildung Jugendlicher das technisch fundierte Klavierspiel sinnvoll unterstützen kann. Unter abstrakten Fingerübungen sind Übungen zu verstehen wie Hans Kanns „Tägliche Fingerübungen für Pianisten“, die „eine Reduktion der gebräuchlichsten klaviertechnischen Probleme auf möglichst geringem Raum“ darstellen (Kann, 1986: *Einleitung*) und nicht in einem musikalischen Zusammenhang stehen wie bei einer Etüde. Die Studie befasst sich mit der Fragestellung, ob die technische Ausbildung auf der Basis der Verwendung eines vielseitigen abstrakten Fingertrainings eine bessere Problemfindung und Problemlösung im späteren Umgang mit der Klavierliteratur ermöglicht und in wie weit die entsprechende spieltechnische Literatur heutzutage verwendet wird.

Bekannte Pianisten mit unterschiedlichen Lehrmethoden aus verschiedenen Ländern vermitteln in didaktischen Büchern die Auffassung, dass das Üben von Technik ein wesentlicher Grundstock pianistischer Ausbildung ist. Beschreibungen ihrer Ausbildungsstrategien wie z.B. der russischen Unterrichtsmethode von Heinrich Neuhaus (*Die Kunst des Klavierspiels*, 1967), der Methode des Ungars József Gát (*Die Technik des Klavierspiels*, 1964) oder der deutschen Methoden von Dr. Josef Dichler (*Der Weg zum künstlerischen Klavierspiel*, 1948) und Carl Martienssen (*Schöpferischer Klavierunterricht*, 1957) weisen auf einen hohen Stellenwert von Technik im Unterricht hin. Im Sinne der genannten Pädagogen kann man sagen, dass durch die erlernte Auseinandersetzung mit den zahlreichen unterschiedlichen Bewegungsabläufen einer Hand oder zweier Hände sowie mit der vorgegebenen physiologischen Problematik der Hände ein gut ausgebildeter Pianist leichter in der Lage ist, technische Schwierigkeiten in der Umsetzung des Notentextes zu analysieren bzw. die Problematik auf das Wesentliche zu reduzieren. Aufgrund der antrainierten Fähigkeit, abstrakte Bewegungsabläufe durch zahlreiche Übearten zu beherrschen, findet ein Klavierspieler bei Problemstellen im Notentext selbst konstruktive Lösungsansätze. Sie können sich sogar wie von selbst ergeben, da die Hände von Beginn einer Klavierausbildung an darauf trainiert sind, sehr

unterschiedliche motorische Abläufe zu koordinieren (z.B. wenn eine Hand staccato, die andere legato spielt). Technik ist quasi der vermittelnde Faktor zwischen Ausdruckswillen und Klanggestaltung. Ohne Lösung technischer Probleme ist musikalisch befriedigendes Musizieren nur schwer vorstellbar. Dagegen eröffnet sich mit technisch fundierter Spieltechnik das Spielen eines anspruchsvolleren Repertoires.

Grundlage dieser Auffassung und gleichzeitig Anregung zu dieser Arbeit sind Erfahrungen der Verfasserin als Klavierpädagogin – einerseits an einer Jugendmusikschule, andererseits als Dozentin für Klavier und Klaviermethodik an einer Musikhochschule. Bei Gesprächen mit Klavier Studierenden kann man feststellen, dass sie über das Thema Fingertechnik keinen Gesamtüberblick haben bzw. dass ihr Kenntnisstand hinsichtlich der technischen Literatur und deren Zweckmäßigkeit gering sind. Junge Pianisten bzw. angehende Klavierlehrer kennen trotz guter manueller und musikalischer Fähigkeiten oft nicht die theoretischen Grundbegriffe abstrakter Technik (z.B. eine „Fesselübung“, bei der ein Finger eine Taste niedergedrückt hält, während andere Finger derselben Hand weiterspielen). Es kursiert u.a. die Meinung, Technik erlerne man automatisch durch das Einstudieren bzw. das Üben schwieriger Klavierwerke. Zwar beinhaltet Klavierliteratur selbstverständlich technische Probleme, die man herausgreifen und isoliert üben muss. Jedoch fällt es einem Spieler sicherlich leichter, ein auftretendes Problem überhaupt zielgerecht anzugehen, wenn er sich zuvor mit abstrakter Technik ohne jeglichen musikalischen Zusammenhang befasst hat.

In diesem Zusammenhang soll die Arbeit auch untersuchen, in wie weit sich die Generation heutiger Klavierdozenten noch mit der Anwendung reiner Fingerübungen im Unterricht befasst. Die Erfahrung zeigt deutlich, dass einem Großteil dieser Dozenten abstrakte Technik kaum vertraut ist und ihr Stellenwert in der Klavierausbildung Jugendlicher nicht hoch genug eingeschätzt wird.

Aus diesem Zusammenhang ergeben sich weitere Fragestellungen, ob hinsichtlich der Verwendung technischer Literatur Zusammenhänge bestehen zwischen dem Alter der Dozenten, der eigenen Verwendung während ihrer Ausbildung, der Dauer ihrer Unterrichtserfahrung oder ihrer künstlerischen Tätigkeit.

Die folgende Studie nimmt den Aspekt der Fingertechnik in Bezug auf die Jugendlichen näher in den Blick. Unter dem Begriff „Jugendliche“ sind in der Regel „Personen bezeichnet, welche zwischen 14 und 18 Jahre alt sind“ (z.B. www.juraforum.de/lexikon/jugendliche). In dieser Studie sind allerdings unter „Jugendlichen“ Schüler der Altersgruppe von ca. sechs bis 19 Jahren zu verstehen, also Schüler ab der ersten Grundschulklasse bis hin zu den sogenannten Jungstudenten. Auch Kinder bis zu 13 Jahren mit in die Fragestellungen der Studie mit einzubeziehen, ist wichtig, denn die Zeit, in der sich ein junger Schüler noch im Wachstum befindet, ist für die klaviertechnische Ausbildung besonders bedeutungsvoll. In den späteren Jahren ist eine schlechte oder fehlende technische Ausbildung wesentlich schwerer positiv zu verändern.

Sollte man als Klavierpädagoge nicht seinen Schülern konkrete Hilfestellungen und Überleitungen geben können, um Schwierigkeiten zu beheben und zielorientiert arbeiten zu können? Sind nicht die wenigsten Klavierschüler derart talentiert, technische Probleme selbst beheben zu können? Müsste es nicht gerade in der Ausbildung Jugendlicher sinnvoll sein, abstrakte Fingerübungen zu trainieren, da a) während der Beschäftigung mit Technik besser die individuellen Bewegungsprobleme des Kindes erkannt und beobachtet werden können, b) mehr Motivation zum Üben einer Fingerübung besteht, die man anhand einer Problemstelle eines Spielstücks ausgewählt oder ausgedacht hat, als zum Üben einer aufwändigeren Etüde? Konkret ergeben sich nunmehr folgende Fragenstellungen:

1. Stellt die Anwendung abstrakter Fingerübungen einen wichtigen Beitrag zur klaviertechnischen Ausbildung Jugendlicher dar?
2. Sind sich heutige Klavierdozenten der Bedeutung abstrakter Technik noch bewusst?
3. Falls den Klavierdozenten entsprechende technische Literatur bekannt ist, schätzen sie dann deren Stellenwert in der Ausbildung junger Klavierspieler hoch genug ein?

Ausgeschlossen aus der Studie ist die Auswirkung von abstrakter Technik auf den Klavierklang. Zwar ist eine vielseitige, sensible und differenzierte Einsatzmöglichkeit des Tastsinnes zweifellos nicht von einer gepflegten Technik zu trennen, aber die

hierzu gehörenden physikalischen und akustischen Elemente führen weg von der hier beschriebenen eigentlichen finger- und armtechnischen Bewegungsausbildung. Zudem ist Klanggestaltung und Anschlagskultur ein Bereich, über dessen Definition und Erreichen Pianisten in verschiedenen Zeiten und Kulturen unterschiedlicher Auffassung waren. Bekannt ist z.B. der Disput zwischen den Pädagogen C.A. Martienssen und K. Leimer: Martienssen hatte die Vorstellung eines „spontanen Klangwillens“ und zitiert Leimers Idee der „ständigen Hörkontrolle und des Ausfeilens der Technik über das Ohr“ (www.hemetsberger-piano.com, 2014), wogegen Leimer „Martienssen mit seiner individuellen Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens“ (a.a.O.) kritisiert.

In Anlehnung an Czslav Marek ist abstrakte Technik als notwendige Basis so konkret darzustellen, dass sie sich jedem Klavierspieler erschließt, unabhängig nach welcher Methode er ausgebildet wird. Marek war der Ansicht, Technik sei nicht das Gleiche wie Klangdarstellungsfähigkeit, sondern Technik sei klanglich realisierte Musikalität. „Wäre dem nicht so, dann könnte ein Klavierspieler Trompetenunterricht und ein Trompeter Klavierunterricht geben unter dem billigen Vorwand, er unterrichte nur das Musikalische.“ (Marek, 1939: 94).

1. Stand der Forschung

Die Erkenntnis der Wichtigkeit einer fundierten technischen Klavierausbildung ist an sich nichts Neues, sondern beruht vielmehr auf Jahrhunderte langer Erfahrung und Tradition, angefangen mit C.Ph.E. Bachs „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ (1753). Walther Howard schrieb jedoch 1930 (in einer Zeit, in der man begann, sich mehr und mehr den psychologischen Aspekten des Instrumentalunterrichts zuzuwenden) in seiner Schriftenreihe „Zur systematisch-künstlerischen Erziehung“ über Leiterübungen (diatonisch versetzte Fingerübungen): „Der Wert der Leiterübungen ist heute umstritten. ... Man erklärt Leiterübungen für langweilige mechanische Technikübungen... Festgestellt muss werden, daß viele Musiklehrer diese Übungen nicht richtig anzuwenden wissen“ (Howard, 1930: 1). Ist tatsächlich das Bewusstsein um die Bedeutung der abstrakten Fingertechnik in den letzten Jahrzehnten in den Hintergrund gerückt? Im Gespräch mit heutigen

Klavierdozenten / Pianisten kann man gelegentlich auch die Auffassung vernehmen, dass das Üben abstrakter Technik eine geplante Vorgehensweise, d.h. ein reproduzierendes Spiel ohne künstlerische Reife fördere.

Eine solche Einstellung übersieht, dass gerade und nur eine solide Technik dem Pianisten ein ausdrucksstarkes Spiel und vor allem ein spontanes Reagieren ermöglicht. Aus diesem Grund haben Pianisten von Weltrang Technik veröffentlicht, z.B. Johannes Brahms seine „51 Übungen“ (1893) oder Alfred Cortot die „Principes rationnels de la technique pianistique“ (1928). Es ließen sich an dieser Stelle zahlreiche Zitate von begnadeten Pianisten und Didaktikern nennen, die das erfolgreiche Resultat durch technisches Üben bestätigen, z.B. Heinrich Neuhaus' Beschreibung seiner Arbeit mit Svatopluk Richter in seinem Buch „Die Kunst des Klavierspiels“ (Neuhaus, 1981: IX) oder die Übestrategien Franz Liszts, die in der genealogischen Linie Carl Martienssens überliefert und in seinem Buch „Schöpferischer Klavierunterricht“ (Martienssen, 1957: 222 ff.) besprochen sind.

In Anlehnung an die bekannte klaviermethodische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts ist das Unterrichten grundlegender technischer Probleme von jeher ein wichtiges Gebiet des Klavierunterrichts, dessen Lehrmethode von Generation zu Generation auf praktische Weise weitergegeben wurde. Umso mehr ist es ein Defizit, dass es in Veröffentlichungen von Klavierpädagogen vorrangig um die Darstellung ihrer eigenen Methode geht (z.B. die o.g. Autoren Heinrich Neuhaus, „Die Kunst des Klavierspiels“, 1967 oder Josef Dichler, „Der Weg zum Künstlerischen Klavierspiel“, 1948) und sich bisher niemand auf wissenschaftliche Weise mit der Thematik auseinandergesetzt hat.

Zwar existieren Übersichten über mögliche Kategorien abstrakter Übungen (z.B. Brèe, 1903; Valentin/ Gebhardt/ Vetter, 1970; Inhaltsverzeichnisse verschiedener technischer Notenbände) – meist nicht einmal vollständig – doch setzt sich in der didaktischen Literatur außer Erich Wolf kaum jemand wirklich mit der tatsächlichen Anwendung dieser Art von Technik im Klavierunterricht Jugendlicher auseinander (Wolf, 1963: „Der Klavierunterricht“, Kapitel V, „Die Entwicklung der Spieltechnik“). Musikpädagogik / Kunstpädagogik ist in erster Linie Kunst, welche sich zum Teil nur schwer wissenschaftlich konkretisieren lässt. Aber hier geht es um das Handwerk, womit die Kunst ausgeführt wird, und dessen Grundlagen lassen sich definieren.

Als Kategorien technischer Lehrwerke für eine musikalische Ausbildung kann man sowohl im Klavier- als auch in anderen Instrumentalbereichen folgende Sparten unterscheiden:

- a) Didaktische Bücher für Pädagogen von Pädagogen, die ihre spezielle Ausbildungsmethode in Textform für die Nachwelt veröffentlichen. Im Klavierbereich z.B. E. Wolf „Der Klavierunterricht“, im Streicherbereich z.B. G. Mantel „Intonation: Gestaltungsspielräume für Streicher“.
- b) Veröffentlichungen von Musikern, die die Methode ihres Meisters nachträglich bekannt machen oder veranschaulichen wollen, wie z.B. im Klavierbereich M. Brées „Die Grundlage der Methode Leschetizki“ und im Streicherbereich das Standardwerk A. Mingottis „Wie übt man Sevciks Meisterwerke“.
- c) Notenbände eines Autors mit technischen Übungen für Schüler, die mehr oder weniger eigene Anleitungen zum Üben der Studien enthalten. Im Klavierbereich z.B. C. Hanons „Der Klavier Virtuose“, im Streicherbereich z.B. J. Märkls „Violintechnik intensiv“.
- d) Werke, die sich gezielt mit der Anwendung technischer Grundlagenausbildung im Musikunterricht von Jugendlichen auseinandersetzen. Im Streicherbereich z.B. die „Allgemeine und angewandte Technik“ von C. Flesch, der im Vorwort schreibt, „dass beabsichtigt ist, ... durch zergliedernde Untersuchung der geigentechnischen Probleme den Geiger auf eine Stufe zu bringen, die ihn befähigt, mit der Zeit sein eigener Lehrer zu werden“ (*Flesch, 1929: III*). Im Klavierbereich existiert eine derart ausgiebige Abhandlung bislang noch nicht.

Die Tatsache, dass die verschiedenen Kategorien abstrakter technischer Fingerübungen genauso wie die existierenden bekannten und weniger bekannten Notenbände / Autoren nirgends vollständig aufgelistet sind, soll diese Studie beheben. Zusätzlich soll die Zweckmäßigkeit der Anwendung solcher Übungen aufgezeigt werden so wie auch die Einstellung und Handhabung der Klavierlehrer heutzutage.

2. Methodische Vorgehensweise

Befasst man sich mit einem Thema, ist es sinnvoll, erst einmal bisherige Gegebenheiten aufzuzeigen, bevor aktuelle Erkenntnisse oder Ergebnisse von Recherchen ergänzt werden. Daher wird zuerst eine praktische Analyse verschiedener Aspekte und Publikationen vorgenommen - eine Auflistung vorhandener Literatur mit ergänzenden historischen, physiologischen und pädagogischen Aspekten. Um die anfangs genannten Fragen beantworten zu können, wird eine Interventionsstudie und eine Online-Umfrage diese Studie ergänzen. Die Vorgehensweise ist nachfolgend kurz tabellarisch dargestellt:

Fragestellungen	Erläuterungen
Welche Unterkategorien von abstrakten Fingerübungen gibt es überhaupt?	Hierzu werden alle auf dem Markt vorhandenen Notenbände gesichtet; eine Auflistungen aller möglicher Übungskategorien wurden bereits im Vorfeld der Studie vorgenommen, als das technische Übungsheft „Finger – Fitness - Center“ von ihr herausgegeben wurde.
Welche Notenbände welcher Autoren der letzten Jahrhunderte existieren bis heute?	Um dies zu klären, wird neben den heutzutage zu erwerbenden Noten in Bibliotheken recherchiert, da technische Werke aus früheren Jahrhunderten oft nicht mehr verlegt werden bzw. vergriffen sind.
Wo finden die verschiedenen Übungskategorien Anwendung (besonders in der für jugendliche Spieler gebräuchlichen Literatur)?	Um die Verbindung abstrakter Übungen zu musikalischen Textstellen aufzuzeigen, wird zu jeder Übungskategorie ein Notenbeispiel eines Spielstückes benannt, für das die jeweilige Übung zweckmäßig ist.

<p>In welcher Epoche wurde technisch wie gespielt und mit welchen Bewegungsabläufen geübt?</p>	<p>Hierzu wird die geschichtliche Entwicklung der ursprünglich klassischen Spielfiguren („Passagenübungen“ des 18./19.Jh.) mit dem Ziel des Improvisierens hin zu den abstrakten Fingerübungen in der 2. Hälfte des 19. Jh. mit größeren Bewegungsmustern aufgrund der verbesserten Instrumente und technisch anspruchsvolleren Literatur betrachtet.</p>
<p>Ist in der Kind gerechteren klavierpädagogischen Ausbildung der Nachkriegszeit auch eine Wandlung der Anwendung abstrakter Technik zu bemerken?</p>	<p>Diese Frage lässt sich nicht allein anhand der entsprechenden methodischen Literatur klären, sondern wird durch eine Interventionsstudie und eine Online-Befragung ergänzt.</p>
<p>Sind schriftliche und mündliche Beschreibung technisch-pianistischer Bewegungsabläufe verständlich zu vermitteln?</p>	<p>Die vielfältigen Begrifflichkeiten von Bewegungsabläufen verschiedener Didaktiker werden betrachtet, ergänzt durch eigene Erfahrungen aus der Interventionsstudie.</p>
<p>Welches sind wichtige physiologische Aspekte zur Gesunderhaltung des pianistischen Spielapparates?</p>	<p>Erkenntnisse über berufsbedingte Musikerkrankheiten aus Ärztezeitschriften, medizinischen Veröffentlichungen und Arztgesprächen werden zu Rate gezogen.</p>

II. Pianistische Aspekte der Technik

Um existierende Gegebenheiten aufzuzeigen, geht es im Folgenden um Definitionen der verschiedenen abstrakten Übungen und entsprechende Anwendungsmöglichkeiten (II, 1.) sowie um die Inhalte bekannter Technikbände (II,2.). Abstrakte Technik wird seltsamerweise in heutiger Zeit gerne gleichgesetzt mit Etüden, was zusätzlich zum Vergessen reiner abstrakter Fingertechnik beiträgt. Gleichgültig, was für einen Notenband ein Klavierspieler unter dem Titel „Technik“ bestellt, er erhält in den meisten Fällen kleine Etüden mit mehr oder weniger technischem Lernwert. Natürlich haben Etüden auch einen technischen Ansatzpunkt; man könnte sie als Bindeglied zwischen Fingertechnik und Klavierliteratur sehen. Abstrakte Technik steht in keinem musikalischen Zusammenhang; sie konzentriert sich rein auf das Trainieren bewusster Bewegungsabläufe, deren Steuerung, Kontrolle und Koordination (z.B. Fesselübungen, Daumenuntersatzübungen, Handgelenksdrehungen, Sprünge, Triller usw.). Etüden dagegen sind bereits ein musikalisches Gebilde. Hierin übt man Parameter wie Phrasierung, Dynamik, Rhythmik, Pedalisierung, Klanggestaltung, Agogik usw., nicht mehr nur mechanische Abläufe. „Mechanische Technik ist ein Werkzeug, ohne das musikalischer Ausdruck nicht realisiert werden kann“, so soll sich Franz Liszt geäußert haben (*Martienssen, 1957: 222 ff.*). Dies verdeutlicht, dass sich bereits anspruchsvollere Etüden nicht ohne technische Fingerübungen beherrschen lassen. Etüden gibt es in allen erdenklichen Schwierigkeitsgraden, von achttaktigen Czerny-Etüden bis hin zu den allgemein bekannten und beliebten Konzertetüden der großen Romantiker.

1. Unterkategorien abstrakter technischer Übungen

Es wäre zu einfach, hier nun gleich eine vollständige Auflistung aller denkbaren abstrakten Spielmuster bzw. Übungsarten anzuführen. Bevor dies geschieht, sollte ein Blick auf die unterschiedlichen Spieltechniken der verschiedenen Epochen geworfen und die jeweilige Technik im historischen Kontext gesehen werden.

So spielten ausholende Armbewegungen in der frühen Klassik aufgrund des geringeren Tastenumfangs keine Rolle. Da die Musiker der Frühromantik noch von klassisch geprägten Meistern ausgebildet wurden, findet man derartige Übungen nicht einmal in bekannten technischen Sammlungen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Nachfolgend einige Beispiele des Mozart- und Czerny-Schülers J.N. Hummel (*Anweisung zum Pianoforte-Spiele*, 1829):

Geläufigkeit im Fünftonraum

The image displays a page of musical exercises from J.N. Hummel's *Anweisung zum Pianoforte-Spiele* (1829). The exercises are numbered 60 through 85 and are arranged in a grid-like fashion across ten staves. Each exercise is a short, technical piece designed to improve fluency in the five-note range. The exercises are written in treble clef and 3/4 time. They feature a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and often include fingerings (1-5) and accents. The exercises are grouped into pairs or small groups, with some exercises having multiple measures indicated by repeat signs. The overall style is characteristic of early 19th-century piano pedagogy, emphasizing technical precision and control.

Positionswechsel außerhalb des Fünftonraums

Von Grundton anfangend.

1.) 2.) 3.)

4.) 5.) 6.)

7.) 8.) 9.)

Von der Secunde anfangend.

10.) 11.) 12.)

Von der Terz anfangend.

13.) 14.) 15.)

u. s. w.

Versetzen von Spielfiguren

(Hier ist übrigens das „längere Anhalten des 5ten Fingers“, gekennzeichnet durch *, erwähnenswert; es dient der Kräftigung des schwachen Kleinen Fingers.)

Längeres Anhalten des 5^{ten} Fingers.

32.

34.

u. s. w.

Überwurf

A musical score for a piece titled 'Überwurf'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of two systems of music. The first system begins with measure 126 and contains four staves of music. The second system begins with measure 127 and also contains four staves of music. The notation is highly technical, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are numerous fingering numbers (1-5) and breath marks (Λ) throughout the piece. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

Selbstverständlich bestehen technische Werke ab der zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts auch nicht ausschließlich aus großräumigen Bewegungsübungen, die z.B. durch Pädagogen wie K. Leimer, E. Caland oder R. Breithaupt bekannt wurden; vielmehr finden sich in diesen Sammlungen ebenfalls Fingerübungen, die auch im 18. Jahrhundert einen Sinn gehabt hätten bzw. deren Ursprung hier sogar liegt. Zur Bewältigung der vielschichtigen technischen und konditionell fordernden Literatur ab der Romantik muss ein engagierter Klavierspieler seine Technik ebenso vielseitig trainieren.

Unter diesem Aspekt betrachtet, ist es verwunderlich, dass in der gängigen methodischen Literatur sowie in gebräuchlichen technischen Notenbänden nirgends eine komplette Auflistung aller möglichen Übungskategorien zu finden ist! Lediglich bei Durchsicht der Inhaltsangaben der Noten kristallisiert sich heraus, welche klar definierten Übungsarten der jeweilige Band beinhaltet. Cortot z.B. enthält einen Index über seine fünf Kapitel (1928), dagegen beinhalten die bekannteren Autoren wie Hanon (1900) oder Burnam (1950) gar nichts in dieser Hinsicht. Der Spieler kann also zu Beginn seiner Beschäftigung mit dem Thema Klaviertechnik keine konkrete Vorstellung davon haben, welche unterschiedlichen motorischen Fragestellungen er im Laufe der Zeit bewältigen sollte, welche eventuell aufeinander aufbauen oder welche er zwecks Abwechslung im Training vielleicht kombinieren könnte. Übersichten über abstrakte Fingerübungen findet man, wenn überhaupt, in methodisch – didaktischen Büchern, die natürlich von jugendlichen Klavierschülern gar nicht gelesen werden. Eine Übersicht über die zu erlernenden Abläufe zu kennen, wäre aber für Schüler durchaus sinnvoll. Eine sehr schöne Übersicht ist z.B. das bereits gezeigte Inhaltsverzeichnis der Methode Theodor Leschetitzkys (*Brée, 1903*), doch dieser Band ist leider sowohl vielen Klavierdozenten unbekannt als auch im üblichen Notenhandel nicht mehr erhältlich.

Besser sieht es aus in dieser Hinsicht im „Handbuch des Musikunterrichts für Musikschullehrer und freie Musikerzieher“ (*Valentin/Gebhardt/Vetter, 1970*). Hier werden immerhin ein paar sehr unterschiedliche Klavierpädagogen zitiert, die sich mit dem Thema Ausbildung der Klaviertechnik auf verschiedenste Weise auseinandergesetzt haben: H. Neuhaus, A. Moser und E. Wolf. Um es mit wenigen Worten zu beschreiben: Neuhaus bildete Hochbegabte schon von Beginn an mit

höchstem künstlerischen Anspruch aus, Wolf befasste sich mit der Ausbildung der Hand von Kleinkindern und dem Unterricht mit Durchschnittschülern. Die verschiedenen technisch - methodischen Strategien der zitierten Pädagogen sind im genannten Handbuch tatsächlich in Form von Listen aufgeführt, und zwar als:

a) „typische“ Bewegungsabläufe nach Neuhaus, aus dem „Handbuch des Musikunterrichts für Musikschullehrer und freie Musikerzieher“ (*ebd.*: 168) =

1. Einzelanschlag
2. Tonverbindung
3. vertikale und horizontale Drehfähigkeit der Hand
4. zweigeteilte Hand
5. Armführung
6. Unterarmtechnik
7. Sprungtechnik

Wenn man die nächste Auflistung betrachtet, bemerkt man gleich, dass die Gesichtspunkte von Neuhaus nicht alle Teilbereiche pianistischer Spieltechnik beinhalten können oder dass die Unterteilung sehr grob ist.

b) „systematische“ Übungen nach Moser, aus dem „Handbuch des Musikunterrichts für Musikschullehrer und freie Musikerzieher“ (*a.a.O.*) =

1. Rein gymnastische Übungen am Instrument
2. Stützfingerübungen (evtl. verbunden mit Seitenbewegungen des Fingers)
3. Spannübungen
4. Einfingerläufe
5. Untersatzübungen
6. Gleitfingerübungen
7. Herausheben eines Tons
8. Fünffingerübungen
9. Triller
10. Übungen mit fortrückender Hand ohne Untersatz
11. Tremolo
12. Tonrepetition
13. Stummer Fingerwechsel
14. Glissando
15. Sprungübungen
16. Überschlagen der Hände
17. Tonleitern
18. Akkordzerlegungen und große Arpeggien
19. Doppelgriffe
20. Oktaven und Akkorde

- 21. Ineinandergreifende Figuren
- 22. Polyphone Übungen

Dies ist schon eine umfassende Auflistung aller möglicher Spielfiguren bzw. abstrakter Bewegungsabläufe - allerdings wären einige Erläuterungen der Begrifflichkeiten wie z.B. Einfingerläufe oder Gleitfingerübungen wünschenswert, denn wie soll man sich ohne Notenbeispiele konkret vorstellen können, was wirklich damit gemeint ist?

c) „methodische“ Übungen nach Wolf, aufgeteilt nach dem „Prinzip: vom Leichten zum Schweren“ aus dem „Handbuch des Musikunterrichts für Musikschullehrer und freie Musikerzieher“ (*ebd.*: 169) =

A Elementarstudien

1. Einzelfinger- und Griffübungen
2. Drei- und viertönige Übungen
3. Diatonische Dreiklangsübungen (Grundstellung-Sextakkorde-Quartsextakkorde)
4. Elementares Skalenspiel

B Bewegungs- und Akkordstudien

1. Sequenzen
2. Chromatische Akkordfolgen
 - a Dreiklänge
 - b Septakkorde (mit Umkehrungen)
 - c verminderte Septakkorde
3. Umkehrungsfolgen als feste und gebrochene Akkorde
 - a Dreiklänge
 - b Vierklänge
 - c Quartakkorde
4. Akkordstudien mit Binnenvarianten (Vertauschung der Tonfolgen)
 - a Septakkorde
 - b verminderte Septakkorde
 - c Vierklang – Modulationsschema
5. Gebrochene Akkorde (große Arpeggien)
 - a Dreiklänge
 - b Vierklänge

C Tonleiterstudien

1. Vorstudien
2. Untersatzübungen
3. Dur- und Mollskalen
4. Chromatische Skalen
5. Diatonische Terztonleitern
6. Chromatische Terztonleitern

D Technische Sonderstudien

1. a Anschlagsübungen (portato-legato-staccato)
b Mischung der Anschlagsarten
2. Fingerwechsel als Repetition
3. Stummer Fingerwechsel
4. Stützfingerübungen / Mehrstimmigkeit in einer Hand
 - a Legato- und Staccatobewegungen zum liegenden Finger
 - b Legato- und Staccatobewegungen zum repetierenden Finger
5. Terzfolgen
 - a gebunden durch stummen Fingerwechsel
 - b gebunden durch Repetitionen
6. Sext- und Oktavfolgen in Außenfingern gebunden durch stummen Fingerwechsel
7. Verzierungen (mit und ohne Stützfinger)
8. Dehnübungen
9. Sprungübungen
10. Schüttelungen
11. Ablösen beider Hände

E Kadenzspiel

1. Pedalvorstudien
2. Kadenzen mit Pedal

Diese Liste kann ein echter Leitfaden für einen Klavierlehrer darstellen, um sich daran zu orientieren, welche technischen Details man mit einem Klavierschüler im Laufe der Jahre erarbeiten könnte / sollte. Selbstverständlich kann man über inhaltliche Fragen unterschiedlicher Meinung sein, z.B. ob es Sinn macht, Pedalübungen mit Kadenzen in Verbindung zu bringen. Die Feinabstimmung sollte jedem Klavierlehrer selbst überlassen bleiben.

Diese Ansicht wird übrigens auch im Handbuch vertreten: trotz der Tatsache, dass heutzutage Klavierunterricht „Erlebnis- und Arbeitsunterricht“ ist, „die Methode ist den Lehrern freigestellt“ (*ebd.*: 165).

Ein weiteres Beispiel einer Auflistung von technischen Studien soll noch genannt werden, auch wenn die Noten nicht für Durchschnittsschüler gedacht waren, aber insbesondere da sie schon lange nicht mehr erhältlich sind: „Technische Studien für Klavier“ von Franz Liszt (1871). Die drei Bände enthalten:

Liszt, Band 1 = 6 Hefte

Heft I:

1. Übungen zur Kräftigung und Unabhängigkeit der einzelnen Finger bei stillstehender Hand
2. Akkordstudien in Dreiklängen
3. Akkordstudien, rhythmische Varianten
4. Akkordstudien vierstimmig

Heft II: Vorstudien zu den Dur- und Mollskalen

5. mit 2-Fingergruppen
6. mit 3-Fingergruppen
7. mit 4-Fingergruppen
8. mit 5-Fingergruppen
9. Repetitionen
10. einzelhändige Übungen mit gefesselten Fingern für den Daumen (rechte Hand)
11. einzelhändige Übungen mit gefesselten Fingern für den Daumen (linke Hand)
12. Tonleitern in Oktaven

Heft III:

13. Skalen in Sextlage
14. Skalen in Terzlage
15. Skalen mit der Ablösung der Hände

Heft IV:

16. Chromatische Skalen
17. Chromatische Übungen
18. Chromatische Tonleitern (rechte Hand)
19. Chromatische Tonleitern (linke Hand)
20. Chromatik mit Außenfingern
21. Skalen in der Gegenbewegung

Heft V:

22. Repetierende Terzen, Quarten, Sexten mit verschiedenem Fingersatz
23. Skalenartige Terzübungen in gerader Bewegung
24. Dreiergruppen von Terzen
25. Quartübungen (rechte Hand, Sextakkorde)
26. Quartübungen (linke Hand, Quartsextakkorde)
27. Sextübungen

Heft VI: Dur-, Moll- und chromatische Skalen

28. ...in Terzen
29. ...in Quarten
30. ...in Sexten

Liszt, Band 2 = 6 Hefte

Heft VII:

31. Sextakkordskalen mit verschiedenem Fingersatz
32. Skalen in Terzen, Sexten u. Sextakkorden mit der Ablösung der Hände
33. Chromatische Terzen
34. große Terzen im Oktavabstand
35. Chromatische Quartan (rechte Hand)
36. Chromatische Quartan (linke Hand)
37. Chromatische Quartan parallel
38. Chromatische Sexten
39. Oktavskalen in Dur und Moll
40. Oktavakkordstudien

Heft VIII:

41. Gebrochene Oktaven
42. Oktavskalen mit der Ablösung der Hände
43. Akkordstudien
44. Akkordumkehrungen mit Repetitionen
45. Triller in Terzen, Quartan, Sexten u. Oktaven
46. Akkordtriller

Heft IX:

47. Verminderte Septimakkorde – Übungen bei stillstehender Hand
48. Akkordzerlegungen

Heft X:

49. Akkordzerlegungen mit verschiedenen Fingersätzen
50. Akkordzerlegungen mit kanonischem Einsatz der linken Hand
51. Akkordzerlegungen in Quartolen
52. Akkordzerlegungen um eine Sechzehntel verzögert

Heft XI:

53. Akkordzerlegungen in Terzen
54. Akkordzerlegungen in Sexten

Heft XII:

55. Oktavübungen mit verschiedenem Fingersatz
56. Akkordübungen
57. Oktavsprünge

Liszt, Band 3 = „12 große Etüden“

- 57.a und b Oktavsprünge und gebrochene Oktaven
58. Akkordsprünge und gebrochene Akkorde
59. Sprünge in verschiedenen Intervallen und Akkorden
60. Sprünge mit der Erweiterung der Intervalle
61. Sprünge in der Gegenbewegung
62. Sprünge mit der Tremolobegleitung
63. Akkorde in der weiten Lage
64. bis 67. Akkordzerlegungen u. gebrochene Akkorde in der weiten Lage
68. Tremolos

Viele Titel dieser langen Liste Liszts technischer Studien lässt assoziieren, welche der anspruchsvollen Konzertliteratur so schwierige Übungen benötigt: so denkt man z.B. bei Oktavtrillern an das 1. Klavierkonzert von J. Brahms oder bei chromatischen Quartetten und Sextakkorden an das 1. Klavierkonzert von F. Chopin. Keine Übungen für den Durchschnittsschüler also! Andererseits ist es erstaunlich, dass sich keinerlei typische Übungen der romantischen / natürlichen Spielweise finden wie z.B. Handgelenkskreisungen oder Drehbewegungen des Arms. Liszt hielt demnach die koordinative und kontrollierte Einzelausbildung der Finger und Hände für sehr wichtig; lockere und natürliche Bewegungen setzte er sicher als selbstverständlich voraus, denn mit verkrampfter / fester Spielweise könnte man diesen Übungen in offensichtlich großem Tonraum gar nicht gerecht werden.

Dass also zahlreiche Aspekte abstrakter Bewegungsmuster zur Fingertechnik gehören, wurde mittlerweile klar. Auch dass unterschiedliche Pädagogen die Bewegungsmuster - wenn überhaupt - ganz unterschiedlich gruppieren oder aufbauen.

Im Folgenden wird der Versuch einer anderen möglichen Auflistung vorgestellt, wie man die Menge der abstrakten Fingerübungen auch sinnvoll gruppieren könnte. Der Leitgedanke ist dabei, alle motorischen Schwierigkeiten, die sich konkret definieren lassen, in eine Übersicht zu bringen, ohne die daraus resultierenden Varianten-Übungen aufzubauschen. Dabei sind die unter I und II genannten Übungen eher Vorübungen, die hauptsächlich Übungen sind unter III und IV gruppiert. Der Zweck bzw. die Anwendungsmöglichkeit der Übungen wird danach anhand entsprechender Stellen aus jugendgerechter Spielliteratur aufgezeigt:

I Vorbereitende Trocken- oder „Krabbelübungen“ ohne Tastatur:

Fingerübungen für den Anfänger (der normalerweise in den ersten Monaten des Unterrichts das Lesen der Notenschrift noch nicht beherrscht) um die Kontrolle über Bewegungsabläufe von Einzelfingern zu trainieren. Schon hier ist es wichtig, auf die richtige Sitzhöhe und eine aufrechte Haltung des Oberkörpers zu achten.

a) auf dem Klavierdeckel / einer Tischplatte o.ä. mit möglichst runder Handhaltung und kräftiger Muskelbetätigung das gleichmäßige Bewegen eines Dreifingerablaufs (1-2-3-1-2-3 usw., 2-3-4-2-3-4 usw., 3-4-5-3-4-5 usw.) mit jeder Hand einzeln, dann eines Vierfingerablaufs (1-2-3-4-1-2-3-4 usw., 2-3-4-5-2-3-4-5 usw., 1-2-3-4-2-3-4-5-1-2-3-4-5- usw.)

b) zur Kräftigung und Koordination der Bewegung der Einzelfinger aus ihren jeweiligen Fingergelenken die Repetitionen 1-1-1-1 usw., 2-2-2-2 usw. jeweils getrennt, dann auch mit beiden Händen parallel oder spiegelbildlich.

c) mit beiden Händen alle fünf Finger 1-2-3-4-5-4-3-2-1 sowohl parallel als auch spiegelbildlich auf und ab laufen lassen.

d) in der Luft berühren sich abwechselnd zwei Fingerspitzen jeweils einer Hand: 1+2, 1+3, 1+4, 1+5, 1+4, 1+3, 1+2 usw.

e) Streck- oder Dehnbewegungen jeweils zweier Finger einer Hand zur Binnen- und Außenspreizung

f) aktive Fingerbewegungen aus den Fingergrundgelenken; vor allem der Daumen bewegt sich in seinem Grundgelenk in großen Kreisen in beide Richtungen.

g) zur Beweglichkeit des Handgelenks bei gleichzeitig unbewegten Fingern Gegenstände in zwei Fingern festhalten und dabei kreisförmig und locker das Handgelenk drehen (z.B. einen Radiergummi zwischen 1 und 3 halten (ähnlich eines Terzabstands) oder einen Stift (ähnlich eines Sext- oder Oktavabstands).

II Vorbereitende Fingerübungen auf den weißen Tasten:

(Fortführung der schon bekannten Übungen mit runder Handhaltung - als hätte man einen kleinen Ball in der Hand und mit kräftigem Anschlag - von Ia, Ib, Ic jetzt auf den Tasten, um das Anschlagsgefühl kennen zu lernen. Bereits jetzt sollte der Lehrer auf einen Tastenanschlag achten, der nicht unkontrolliert aus der Luft geschieht, sondern vorbereitet nach dem Tastenkontakt des Fingers auf der Taste – also ohne Nebengeräusche.)

a) Drei- und Vierfingerablauf (wie bei Ia) mit einzelnen Händen

- b) Vierfingerablauf im Zickzack 1-3-2-4-1-3-2-4 usw. mit einzelnen Händen
- c) Fünffingerablauf (wie bei 1c) parallel oder spiegelbildlich
- d) Verschiedenste Reihenfolgen von Abläufen im Fünffingerbereich (wie beim FFC / Kapitel 1a mit einer Hand oder zwei Händen, parallel oder spiegelbildlich.) Das Spiel zunächst in der engen Fünffingerlage stabilisiert die runde Handstellung und sichert das Abstandsgefühl nebeneinander liegender Finger auf nebeneinander liegenden Tasten.

III Technische Grundlagen / abstrakte Übungen zur Übersicht über die Tastatur:

(d.h. zur optischen und greifenden Orientierung, getrennt und auch in beiden Händen gleichzeitig; diese Übungen kann es in den unterschiedlichsten Schwierigkeitsgraden geben.)

- a) Dur – Tonleitern, auch mit Varianten (Möglichkeiten sind beschrieben im Finger-Fitness-Center, Seite 156/157; zur Kenntnis der harmonischen Ordnung – jedoch hält die Verfasserin die verschiedenen Moll-Tonleitern nicht für zwingend, da sie in der Literatur selten benötigt werden.)
- b) Chromatische Tonleitern, auch mit Varianten (zur Orientierung auf dem Halbreief Tastatur)
- c) Dreiklänge / Akkorde (und daraus resultierende Veränderungen wie gebrochene Dreiklänge / Akkordumkehrungen in verschiedenen Figuren, Akkordumkehrungen, Arpeggien, „Alberti-Bässe“; zur greifenden Orientierung)
- d) Konsonante Intervalle (für häufig benötigtes Abstandsgefühl / die typische Verbundenheit verschiedener Fingerkombinationen / die Spannweite verschiedener Finger vor allem bei Terzen, Sexten, Oktaven – mit verschiedenen Fingersatzmöglichkeiten)

IV Spezielle Probleme der menschlichen Greifhand bei der pianistisch – technischen Ausbildung:

(Abtrainieren natürlicher Schwächen und Aufbauen von Koordination, Kondition und kontrollierten Bewegungsabläufen u.a.; auch diese Übungen kann es in den unterschiedlichsten Schwierigkeitsgraden geben. Sie werden im Anschluss an diese Auflistung genauer beschrieben.)

1. Geläufigkeit
2. Stärkung des schwachen 5. Fingers
3. Runde Handstellung / Daumenuntersatz / Überwurf
4. Handgelenksbeweglichkeit
5. Fessel- oder Unabhängigkeitsübungen
6. Repetitionen

7. Versetzübungen
8. Oberstimme
9. Lockerlassen / bewusste Entspannungs-Stops während des Spiels
10. Abwechseln der Hände
11. Übergreifen
12. Pedalübungen in Kombination mit dem Anschlag
13. Parallelbewegungen
14. Koordinationstraining
15. Schüttelbewegungen
16. Triller und andere Verzierungen
17. große Armbewegungen
18. Sprünge
19. stumme Fingerwechsel
20. Glissando

V Diatonisch versetzte Abläufe

(Übungen im Fünf- oder Sechstonraum parallel; hierbei wird dem Spieler ermöglicht, nicht auf die Noten schauen zu müssen, sondern sich auf Handhaltung und Anschlagsgefühl konzentrieren zu können. Solche Übungen sind also sehr geeignet für den noch nicht sehr weit fortgeschrittenen Klavierschüler.)

- Übungen wie z.B. von J.W. Schaum, Fingerkraft oder Ch. Hanon, Der Klavier – Virtuose (Nr. 1 bis Nr. 38)

VI Etüden

(Diese Überehmöglichkeiten zählen nicht zum Thema dieser Arbeit, da sie keine abstrakten Fingerübungen sind. Vielmehr trainieren sie aufgrund ihres – und wenn noch so kurzen – musikalischen Ablaufs nicht nur reine Spieltechnik, sondern automatisch auch Agogik, Phrasierung, dynamische Gestaltung, Pedalisierung und Metrum.)

Die Notwendigkeit der unter IV benannten Übungen „Spezielle Probleme der menschlichen Greifhand bei der pianistisch – technischen Ausbildung“ begründet sich aus der Analyse von Anforderungen typischer Spielliteratur für Jugendliche. Hier könnten die jeweiligen technischen Aspekte Anwendung finden:

- a) Geläufigkeit: kontrolliertes Zusammenwirken von gleichmäßigem Anschlag und Schnelligkeit ist bei allen Arten von Läufen notwendig.
Literaturbeispiel: „Hexentanz“ aus „Tastenträume“ Band II von Anne Terzibaschitsch (chromatische Läufe)
- b) Stärkung des schwachen 5. Fingers: für einen schönen Klang muss der Außenfinger der rechten Hand beim Spiel von Doppel- oder Akkordgriffen die anderen Finger an Anschlagsstärke übertreffen können. *Literaturbeispiel: „Kobold“ aus „Lyrische Stücke“ op. 71 von Edvard Grieg*
- c) Runde Handhaltung / Daumenuntersatz / Überwurf: beim tonleiterartigen Spiel von Skalen oder bei Positionswechsel ist es ständig nötig, dem Daumen für eine geschmeidige und schnelle Bewegung unter dem 2./3./4. Finger hindurch durch eine passende und ruhige Handstellung mit stabilen runden Fingern Platz zu machen. Der Überwurf in die entgegen gesetzte Richtung klappt meist von allein recht gut. *Literaturbeispiel: 1. Satz der Sonate C-Dur, KV 545 von W.A. Mozart*
- d) Handgelenksbeweglichkeit: schon in der klassischen Literatur muss das Handgelenk durch seitwärts führende Bewegungen die Finger beim Spiel weiter entfernt liegender Töne unterstützen und gleichzeitig den Anschlag vorbereiten. Ein typisches Beispiel ist auch die Umkehrschleife des Handgelenks bei Tonleitern / Läufen. *Literaturbeispiel: Etüde Nr. 1 aus 25 leichte Etüden op. 100 von Friedrich Burgmüller*
- e) Fessel- oder Unabhängigkeitsübungen: sie trainieren die Koordination zweier verschiedener Bewegungs- oder Anschlagsarten in einer Hand, erfordern also eine verlässliche Kontrolle über die Feinmotorik. Der Finger, der dabei „gefesselt“ ausgehalten wird, soll möglichst nicht verkrampt bzw. angespannt bleiben. Koordination verschiedener Dinge in einer Hand übt man am besten erst dann, wenn die Koordination des Spiels beider Hände schon recht gut klappt. *Literaturbeispiel: Sinfonia Nr. 5, BWV 791 von J.S. Bach*
- f) Repetitionen (auf der Stelle): beim Repetieren muss man den nachfolgenden Tönen oder Fingern schnell Platz machen. Bei Einzeltönen weichen die Finger durch aktive Bewegung eher seitlich, bei Akkorden bleibt nur die Ausweichbewegung der gleichen Position auf den Tasten leicht nach vorne.

Breithaupt stellt diese „Längsschwingung des Arms“ anhand einer Grafik dar (*Breithaupt II, 1909: 25, 27, 1. Beispiel in Kap.I/2*).

Literaturbeispiel: Prelude op. 23 Nr. 5 g-moll von Sergej Rachmaninoff

- g) Versetzübungen: hierbei kann es sich sowohl um das Repetieren von Griffmustern auf nebeneinander liegenden Tasten handeln oder um das sequenzartige Wiederholen von Figuren mit Hilfe seitlich führender Handgelenksbewegungen, wobei je nach Figur Fingerwechsel erforderlich sind oder auch nicht. *Literaturbeispiel: Toccata aus 10 Kinderstücke op.27/1 von Dmitrij Kabalewskij*
- h) Oberstimme: wie bei b) geht es um einen stabilen Anschlag des obersten Tons von Doppel- oder Akkordgriffen, wobei dies nicht nur den 5. Finger der rechten Hand betrifft, sondern oft auch den 4. oder 3. Finger. Übungen hierfür betreffen ähnlich der Fessel- oder Unabhängigkeitsübungen die Koordination zweier Anschlagsarten in einer Hand. *Literaturbeispiel: „Morgengebet“ aus dem Jugendalbum op.39 von Peter Tschaikowsky*
- i) Lockerlassen / bewusste Entspannungsmomente bzw. Entspannungs-Stops während des Spiels: das Üben mit Stoppstellen während des Spiels hat viele Ziele: Trainieren der Treffsicherheit durch Vorausschauen auf die kommende Position; das Fördern eines klanglich schönen Anschlags durch Vorausgreifen an die neue Position vor dem Anschlagen derselben; im technischen Sinn helfen Stops mitten im Ablauf vor allem dem bewussten Gefühl des Lockerseins, auf das sich der Spieler sonst gar nicht konzentrieren könnte. Und Lockersein dient der Gesunderhaltung der Spielmuskulatur. *Literaturbeispiel: absichtlich keines (da es sich hierbei eher um eine Übeart als um einen technisch abstrakten Ablauf handelt) – hierfür gibt es ausschließlich im FFC, Kapitel 5 spezielle Trainingseinheiten.*
- j) Abwechseln der Hände: derartige Übungen dienen der Gleichmäßigkeit des Spiels bei abwechselnder / ergänzender Tätigkeit beider Hände. Dies gilt sowohl für das rhythmische wie auch für das dynamische Klangbild. *Literaturbeispiel: J.S. Bach, Praeludium C-Dur aus dem Wohltemperierten Klavier, Band I*
- k) Übergreifen: das Spiel einer Hand beim Übergreifen über die andere bedeutet eine Herausforderung für die Koordination. Soll mehrmals übergegriffen

werden, so spielen die unter i) und j) beschriebenen Details wie Gleichmäßigkeit, Vorausschauen und –greifen wieder eine bedeutende Rolle.

Literaturbeispiel: Scherzo aus der Sonatine op. 151 Nr. 1 von Anton Diabelli

- l) Pedalübungen in Kombination mit dem Anschlag: zunächst ist die Betätigung des Pedals wieder ein Koordinationstraining im Zusammenspiel mit einer Hand oder beiden Händen, wobei aus harmonischen Gründen das Zusammenwirken mit der linken Hand besonders wichtig ist. Weiterhin sind die unterschiedlichen Pedalarten zu berücksichtigen, zuerst das stellenweise Treten – z.B. gleichzeitig mit einem Akkord, später das exakte Nachtreten des Pedals nach dem Anschlagen des neuen Griffes / der neuen Harmonie.

Literaturbeispiel: „Trällerliedchen“ aus dem „Album für die Jugend“ op.68 von Robert Schumann

- m) Parallelbewegungen: bekannterweise ist der Mensch symmetrisch veranlagt. Daher fällt es dem ungeübten Klavierspieler schwerer, mit beiden Händen in die gleiche Richtung zu spielen als spiegelbildliche Bewegungsmuster auszuführen. Es geht um das gleichzeitige Anschlagen von Fingerkombinationen wie l5+r1, l4+r2, l3+r3, l2+r4, l1+r5 oder paralleler Tonleitern. *Literaturbeispiel: Rondo der Sonatine op. 163 Nr. 1 aus Jugendfreuden für vier Hände von Anton Diabelli (Primo)*

- n) Koordinationstraining: bereits mehrfach angesprochen, geht es um die Unabhängigkeit verschiedener Hände oder verschiedener Finger in einer Hand, auch um das Zusammenwirken von zwei Händen und Pedal(en). *Literaturbeispiel bezogen auf Phrasierung: „Galopp“ aus 24 kleine Stücke op. 39 von Dmitrij Kabalewskij; Literaturbeispiel bezogen auf Rhythmus 2 gegen 3: 1. Arabesque von Claude Debussy; Literaturbeispiel bezogen auf Rhythmus 3 gegen 4: Fantasie-Impromptu op. 66 von Frédéric Chopin*

- o) Schüttelbewegungen: sie sind stets eine Kombination von Handgelenksdrehung und auch ein wenig aktivem Fingerspiel.

Literaturbeispiel: „Erinnerung“ aus „Die Welt der Tonarten“ von Elena Malycheva

- p) Triller und andere Verzierungen: ähnlich wie bei p), aber auf engem Tonraum und daher mit einem größeren Anteil an aktiver Fingerbewegung. Hier ist die

Auswahl eines günstigen Fingersatzes besonders wichtig. *Literaturbeispiel: 1. Satz der Sonatine D-Dur Hob.XVI4 von Joseph Haydn*

- q) große Armbewegungen: bei Abläufen über einen umfangreicheren Teil der Tastatur reichen seitlich führende Handgelenksbewegungen nicht mehr aus. Natürlicherweise führt dann der ganze Arm, wodurch sowohl Unter- als auch Oberarm gebraucht werden. Dadurch entstanden mehrere Begrifflichkeiten, z.B. bei Breithaupt die „Streckrollung“, die durch Unterarmstreckung und Unterarmrollung entsteht (*Breithaupt, 1909: 29, 30, 2. Beispiel in Kap. 1, 2*). Seine Übungen arten dann jedoch in nahezu übertriebenen Daumenuntersatz aus (*ebd.: 43, 4. Beispiel in Kap. 1, 2*).

Literaturbeispiel: Valse noble a-moll aus Valses nobles, D 969 von Franz Schubert

- r) Sprünge: Sprungtechnik kommt häufig in der Literatur vor, vor allem in der linken Hand / Begleitstimme. Neben Übetricks wie das Hinzufügen einer Oktave bei einem einzelnen Ton, das weitere Springen als notwendig, das blinde Üben des Abstandsgefühls usw. ist das Wichtigste das schnelle Loslassen, das Vorausschauen und Vorgreifen. Bei Sprüngen, gleichzeitig mit beiden Händen, spielt der ruhige Sitz eine wesentliche Rolle. *Literaturbeispiel: „Asturias“ aus der Suite espagnole von Isaac Albéniz*
- s) stumme Fingerwechsel: natürlich kann man sie für das Spiel in einem großgriffigen Tonraum trainieren; die Verfasserin ist jedoch der Meinung, dass Klavierschüler das stumme Wechseln automatisch trainieren, da sie aufgrund ihrer Unerfahrenheit häufig ungünstige Fingersätze benutzen und so genötigt sind, immer wieder zu einer günstigeren Fingerposition zu wechseln.
- t) Glissando: hierfür ist schon eine gewisse technische Grundkenntnis vonnöten, um sich nicht an Haut und Nagelbetten zu verletzen. Beim Spielen von Glissando nach außen bilden die Nägel der 2. bis 5. Finger, eng nebeneinander gehalten, eine Wand, die in einem nicht zu schrägen Winkel bei nur leichtem Tastenniedergang häufiges Wiederholen ermöglichen. Beim Glissando nach innen stützt der 2. Finger den 1., dessen Nagel zusammen mit dem seitlichen Teil des 2. Fingers die Bewegung ausführt. *Literaturbeispiel: „Das Butterbrot“ aus dem zweiten Spielbuch für Klavier / Bärenreiter-Verlag, W.A. Mozart zugeschrieben.*

2. Bestandsaufnahme und Vergleich bekannter Übungsbände

Es existiert weder aus den vorigen Jahrhunderten noch aktuell ein Notenband, der wirklich vollständig ist (d.h. der alle denkbaren Arten abstrakter Fingerübungen enthält) und gleichzeitig Jugendliche anspricht (aufgrund von entsprechender Aufmachung, Schwierigkeitsgrad oder Umfang usw.). Auf Veröffentlichungen von Studien zu einem einzelnen technischen Problem wie z.B. reine „Oktavstudien“ (zum Beispiel von A. Kobiljanskji, 1881-1942), reine „Tonleiterstudien“ (zum Beispiel von Henri Herz) oder Kreisbewegungen (zum Beispiel von Chopin) wird hier nicht eingegangen. Vor dem Vergleich technischer Literatur, die heutzutage noch mehr oder weniger Anwendung findet, seien erst einmal Kriterien zum Vergleichen genannt:

- a) Welche Noten mit abstrakten technischen Fingerübungen gibt es?
- b) Für welche technischen Probleme gibt es spezielle Fingerübungen?
- c) Für welchen Schwierigkeitsgrad sind sie gedacht?
- d) Eignen sie sich in ihrer Aufmachung für Jugendliche?
- e) Enthalten sie Beschreibungen, auf welche Weise geübt werden soll?
- f) Enthalten sie Definitionen von Fachbegriffen, die evtl. nicht jeder Klavierschüler kennt?

Zu a) Welche Noten mit abstrakten technischen Fingerübungen gibt es?

Die im Handel bekannten Noten für abstrakte Fingertechnik, die nun verglichen werden, sind aufgelistet nach dem Erscheinungsjahr:

Älteren Erscheinungsdatums (zwischen 1870 und 1950) =

1. = Brahms, 51 Übungen (1893)
2. = Dohnányi, Fingerübungen (1929)
3. = Cortot, Principes rationnelles de la technique pianistique (1928)
4. = Pischna, 60 Exercises (1890)
5. = Hanon, Der Klavier-Virtuose (1900)
6. = Loeschhorn, Klavier-Technik (1870)
7. = Baresel, Romantische Klaviertechnik (1933)

Jüngeren Erscheinungsdatums (ab 1950) =

8. = Schaum, Fingerkraft Band I – IV (1962)
9. = Burnam, A dozen a day Band I – V (1950)
10. = Long, Le Piano (1957)
11. = Panzer, Strukturiertes Klavierspiel (1989)
12. = Hall / Harris, Practice makes perfect (1994)
13. = Kann, Tägliche Fingerübungen für Pianisten (1965)
14. = Rieckert, Finger-Fitness-Center (2009)

Zu b) Die technischen Probleme sind unterteilt in motorische (die der Ausbildung dienende) und pianistische (eher virtuose Ziele verfolgende) Fragestellungen.

Motorische Fragestellungen:	Brahms	Dohnányi	Cortot	Pischna	Hanon	Loeschhorn	Baresel	Schaum	Burnam	Long	Panzer	Hall / Harris	Kann	Rieckert
Geläufigkeit im Fünffingerbereich		x	x		x			x		x			x	x
Stärkung des 5. Fingers bei runder Hand						x	x			x				x
Daumenuntersatz	x	x	x	x	x	x		x	x	x	x	x	x	x
Spezielle Übungen für Handgelenksbeweglichkeit	x					x	x	x	x	x			x	x
Fesselübungen	x	x	x	x	x	x	x		x	x	x	x	x	x
Lockerheit														x
Abwechseln der Hände			x			x		x	x	x		x		x
Spezielles Koordinationstraining	x		x	x	x			x	x		x		x	x
Schüttelbewegungen	x	x	x	x	x		x	x		x		x	x	x
Spezielle Übungen für Armbewegungen	x				x				x	x				x

Pianistische Fragestellungen:	Brahms	Dohnányi	Cortot	Pischna	Hanon	Loeschhorn	Baresel	Schaum	Burnam	Long	Panzer	Hall / Harris	Kann	Rieckert
Typische Doppelgriffe, Terzen	x	x	x	x	x	x		x	x	x	x	x	x	x
Typische Doppelgriffe, Oktaven	x	x	x	x	x	x			x	x		x		x
Akkord- / Dreiklangsvorbereitungen		x	x			x	x	x	x	x	x	x		x
Oberstimme rechte Hand											x			x
Übergreifen								x	x	x		x		x
Spezielle Übungen für Parallelspiel	x			x	x	x		x	x	x		x	x	x
Repetitionen	x	x	x	x	x	x		x	x	x		x	x	x
Pedalübungen								x	x			x		x
Tonleitern		x	x	x	x	x		x	x	x		x		x
Chromatik		x	x	x	x	x		x	x	x	x	x		x
Arpeggien		x	x	x	x			x	x	x			x	x
Sprünge	x	x	x	x					x	x				x
Trillerübungen			x	x	x			x	x	x	x		x	x

Sonstige Fragestellungen:	Brahms	Dohnányi	Cortot	Pischna	Hanon	Loeschhorn	Baresel	Schaum	Burnam	Long	Panzer	Hall / Harris	Kann	Rieckert
c) passt Schwierigkeitsgrad für Jugendliche?					x		x	x	x			x	x	x
d) Aufmachung für Jugendliche?							x	x	x			x	x	x
e) Enthält deutsche Übebeschreibungen?		x	x		x		x						x	x
f) Enthält deutsche Definitionen zu Fachbegriffen?														x

Das „X“ sagt weder über die Qualität noch über die Quantität der Übungen etwas aus, lediglich ob zu der klar definierten Übungsart überhaupt Fingerübungen im jeweiligen Werk vorhanden sind. Insofern soll die Tatsache, dass nur Werk Nr. 14 (der Notenband der Verfasserin) alle Übungsarten enthält und allen sonstigen Fragestellungen entspricht, nicht anmaßend zu verstehend sein, sondern vielmehr als Konsequenz der Recherche: „Finger-Fitness-Center“ sollte ein Werk sein, das Übungsanregungen zu wirklich allen Aspekten enthält, nicht das Anspruch auf höchste Qualität erhebt.

Ergänzend folgt eine kurze individuelle Beschreibung der jeweiligen Veröffentlichungen technischer Literatur dieser einzelnen Autoren / Pianisten:

1. Johannes Brahms (1833-1897), 51 Übungen (1893)

Sie wurden 1893 ohne Opuszahl veröffentlicht. Es handelt sich um ein buntes Kompendium zum Teil sehr schwieriger Übungen, die wahrscheinlich täglich durchgearbeitet werden sollen. Die Systematik des Stoffes wird immer wieder aufgelockert, die Transpositionsschemata sind variabel (es gibt z.B. diatonisch steigende, rückläufig fallende, ohne leiterfremde Töne, chromatische).

Die Übungen entstammen sicherlich Brahms' eigener Spielpraxis und stellen vorbereitende Studien für die technischen Probleme seines Klaviersatzes dar. Als Spezialübungen sind sie daher sinnvoll, doch einer elementaren Fingertechnik kann man sie nicht zuordnen. Eine stärkere Gewichtung erfährt das polyphone Element (Mehrstimmigkeit in einer Hand), ebenso werden viele Spreizübungen gefordert, was

Brahms' musikalischer Vorliebe für große Intervalle entspricht. Einmalig bis zu diesem Zeitpunkt sind die Gleitübungen (Nr.25). Mannigfaltige Zusammenhänge (durch Varianten) zeigen, wie ein Komponist mit derartigem Tonmaterial umgeht. Ohne musikalische Ansprüche erfüllen zu wollen wie bei einer Etüde, verlangen diese Übungen doch eine rege geistige Mitarbeit. Dass sie im durchschnittlichen Unterrichtsrepertoire keinen Platz gefunden haben, ist nicht verwunderlich. Beispiele:

Handgelenksbeweglichkeit

38^{a)}

The score for exercise 38a is written in 4/4 time with a tempo marking of *Lento* and a performance instruction of *legato*. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system includes fingering numbers (1, 2, 3, 5) above and below notes. The exercises focus on wide intervals and smooth transitions between them, specifically targeting hand flexibility.

Daumenuntersatz

47^{a)}

The score for exercise 47a is written in 4/4 time and features a key signature of two flats. It consists of two systems of piano accompaniment. The exercises focus on thumb substitution (Daumenuntersatz) techniques, with fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) clearly indicated above and below notes to guide the student's hand placement and movement.

2. Ernő Dohnányi (1877-1960), Die wichtigsten Fingerübungen zur Erlangung einer sicheren Klaviertechnik (1929)

Im Vorwort der 40 Übungen legt Dohnányi seine Ansichten sowie seine Absichten dar. Die systematische Einteilung der Übungen in Kapitel sowie genaue Aufgabenstellung erweisen sich als nützlich. Er beginnt mit gefesselten Fingerübungen. Die Tonartwahl ist begrenzt, evtl. um beim Üben Zeit zu sparen. Der Übergang zur zweistimmigen Polyphonie ist fließend; unterschiedliche Schwierigkeitsgrade sind zur Auswahl bestimmt. Alle Übungen sind mit beiden Händen zu spielen, der spiegelbildlichen Anordnung der Finger wird Rechnung getragen durch Umkehrung der Figur (dadurch entstehen 2-Takter). Weitere Prinzipien sind einfache diatonische Rückung, chromatische Rückung, Transposition, möglichstste Rationalisierung. Im Vordergrund steht die erschwerte Bemühung um eine rationelle Auswahl. Dabei verfällt Dohnányi in mechanische Muster, vor allem was die harmonische Gestalt betrifft. Beispiele:

Fesselübung

Nº 10

Bal kéz 2 oktávával mélyebben
Linke Hand 2 Oktaven tiefer
Left hand two octaves lower

Arpeggien

Nº 22

Mindvégig ugyanazzal az ujjrenddel
Durchgängig mit demselben Fingersatz

Akkordsprünge

Nº 25 a

Csukott szemmel gyakorlandó: Ist mit geschlossenen Augen zu üben: To be practised with closed eyes:

Bal kéz 2 oktávával mélyebben
Die linke Hand 2 Oktaven tiefer

Doppelgriffe

Nº 35

Bal kéz 2 oktávával mélyebben
Die linke Hand 2 Oktaven tiefer

3. Alfred Cortot (1877-1962), Grundbegriffe der Klaviertechnik (1928)

Das zunächst in Frankreich veröffentlichte Werk ist ein regelrechter Studienplan und enthält ausführliche Anweisungen zu jeder Übung. Ungewöhnlich und besonders interessant sind Cortots Tabellen möglicher Fingersätze – je nach Kurzfinger- oder Langfingerhand. Derartige Darlegungen sind neu, obwohl logisch und sinnvoll. Die Übungen sind als tägliche Klavierymnastik gedacht. Ebenfalls neu und vor allem ausbildungsgerecht gedacht, sind die freien Notenblätter am Ende, um Ergänzungsübungen notieren zu können! Beispiele:

Fesselübung

Exercice N° 1^c (*idem*)

Ⓜ Ⓜ

Geläufigkeit im Fünftonraum

Exercice N° 1^b (*en commençant par le 2^{me} doigt m.d., 4^{me} m.g.*)

Ⓢ Ⓜ Ⓜ

Doppelgriffe

On travaillera isolément ces exercices en jouant tantôt la partie supérieure liée et la partie inférieure détachée et inversement; et toujours *p* la partie liée et *f* la partie détachée.

(main immobile)

(m.g. 2 octaves plus bas)

Repetitionen

Exercice N° 6^b *idem* (à 3 doigts)

3453
2342
1331

12312312
23423423
34534534

Exercice N° 6^c *idem* (à 4 doigts)

5342
4231
3214

5432
4321
3214

4321
3214
2134

3214
2134
1234

2134
1234
1234

1234
1234
1234

Exercice N° 6^d *idem* (à 5 doigts)

1324
2315
3214
4321
5432
4321
3214
2315
1324

1234
2315
3214
4321
5432
4321
3214
2315
1234

1234
2315
3214
4321
5432
4321
3214
2315
1234

1234
2315
3214
4321
5432
4321
3214
2315
1234

Vorschläge

Exercice N° 7^a (mordants et doubles mordants)

Fesselübung in Koordination mit gebrochenen Oktaven

15. *ff*

This musical exercise consists of two systems of piano notation. The first system is marked with a forte (*ff*) dynamic. It features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns and includes some chromatic movement in the bass line.

Koordination

23.

This exercise is divided into two systems. The first system shows a treble clef with a complex rhythmic pattern of sixteenth notes and a bass clef with a similar pattern. The second system continues with more intricate rhythmic coordination between the two hands, including some chromatic runs.

Fesselübung in Koordination mit Repetitionen und Sprüngen

26.

This exercise consists of two systems. The first system features a treble clef with a melody of quarter notes and a bass clef with a dense, repetitive rhythmic pattern of sixteenth notes. The second system continues with similar rhythmic density and includes some chromatic leaps in the bass line.

Tonleitern in Koordination mit Arpeggien

Vivace.
Alle Finger liegen lassen. Tenir tous les doigts. Hold down all the fingers.

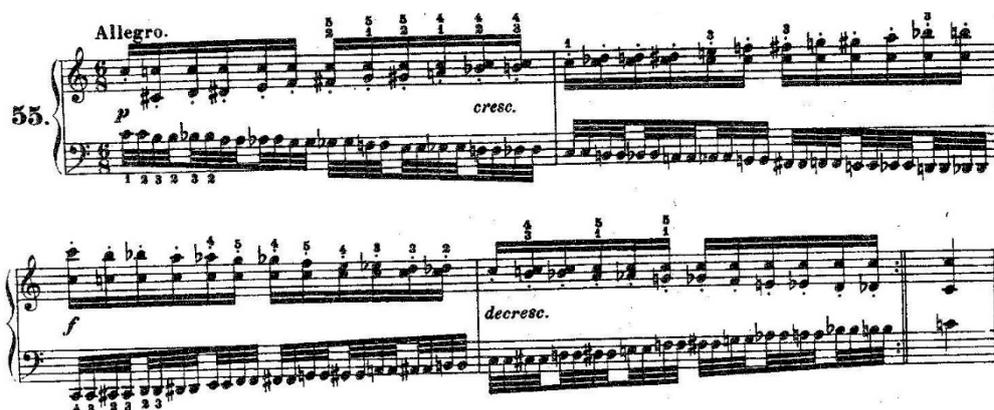
31. 4 mal. 4 fois. 4 times.



Repetitionen in Koordination mit chromatischen Doppelgriffen

Allegro.

55. *p* *cresc.* *f* *decresc.*



5. Charles Louis Hanon (1820-1903), Der Klaviervirtuose (1900)

Im Vorwort der 60 Übungen in drei Teilen verspricht der Autor eine zauberhafte Wirkung seines Werkes. In der Tat werden zahlreiche verschiedene technische Problematiken angegangen, und das Bauschema ist dabei primitiver als bei Pischna, da das Transpositionsschema stets diatonisch bleibt. Betrachtet man diese Methode aus dem Blickwinkel der bisherigen Anspruchshaltung pianistischer Ausbildung, so könnte man die Gefahr sehen, dass der konventionelle tonale Rahmen den Blick auf

die Erweiterungsmöglichkeiten der Technik verstellt. Betrachtet man die Hanon-Übungen jedoch aus dem Blickwinkel modernerer, Kind gerechter Pädagogik, so muss man diesem Werk deutliche Fortschritte zubilligen: größerer Druck, Übersichtlichkeit der Variantenübungen zu vielen Einzelübungen; durch das häufige diatonische Versetzen ist der Blick weg von den Noten auf die Handstellung möglich. Die logische Folge der Übungen ist bei aller Stupidität doch einleuchtend.

Beispiele:

Parallelspiel

Nº 5

Terzen

Langsam - ohne Unterbrechung in der Tonfolge - Handgelenk geschmeidig

Schüttelbewegung im Parallelspiel

M. ♩ = 60-108

The score consists of three systems of piano music. Each system has a treble and bass clef staff. The first system starts with a tempo marking 'M. ♩ = 60-108'. The second system includes the word 'simile' in the right hand. The third system also includes 'simile' in the right hand. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A circled '8' is present at the beginning of the third system.

Auch in Umkehrung der Figur, dadurch bekommen die 4. und 5. Finger Betonung. Die Hand hilft mit kleinen Schleuder- und Schüttelbewegungen. Verdoppelung der Intervalle ist nützlich.

6. Albert Loeschhorn (1819-1905), Klavier – Technik (1870)

Die sehr anspruchsvollen Übungen wurden für die Herausgabe um 1910 von Emil Sauer neu bearbeitet und teilweise ergänzt, was sie in ihrer Gestalt jedoch für Jugendliche nicht attraktiver gemacht hat. Was allerdings gerade für Lernende von Nutzen ist, ist der Hinweis auf langsames und kräftiges Ausführen der technischen Studien. Beispiele:

Fesselübung / Daumenuntersatz

II. *Exercises for the passing-under of the thumb*

The score is for piano and consists of two systems. Each system has a treble and bass clef staff. The first system is titled 'Übungen für den Daumen-Untersatz' and 'Exercises for the passing-under of the thumb'. It contains ten measures of music with various fingerings indicated. A circular stamp from the 'Konservatorium Opatowitz Musik' is visible on the right side of the first system. The second system contains another ten measures of music with similar fingerings.

Repetitionen

IV.
Fingerwechsel auf derselben Taste. | *Change of fingers on the same key.*

7. Alfred Baresel (1893-1984), Romantische Klaviertechnik (1933)

Diese 100 technischen Übungen wurden 1933 mit dem Untertitel „Das Geheimnis des gesangvollen Klaviertons“ veröffentlicht. Dadurch wird gleich das musikalische Ziel abstrakter technischer Übungen ins Bewusstsein gerufen. Auch wenn das Erscheinungsdatum bereits sehr lange zurück liegt und der Autor leider kaum bekannt ist, so sind diese Übungen doch erstaunlich ansprechend! Der Pianist und Musikschriftsteller Baresel war Dozent am Landeskonservatorium Leipzig und gilt als Mitbegründer der deutschen Jazzbewegung

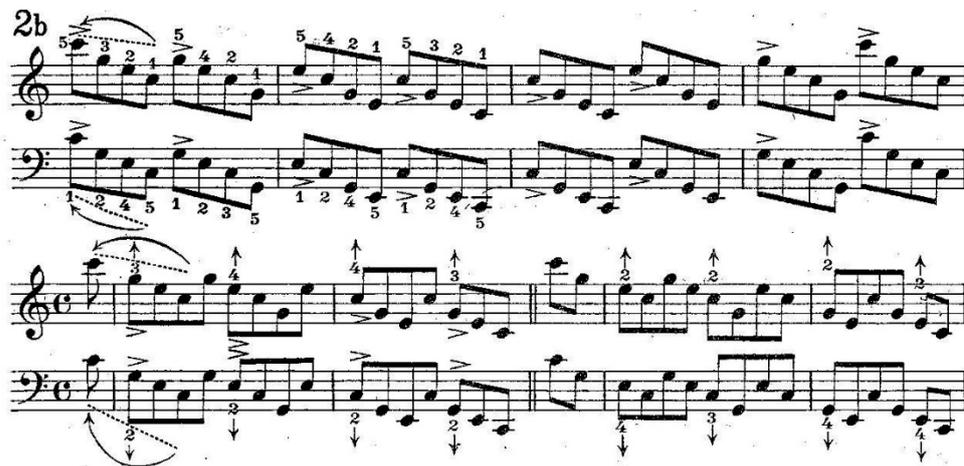
(http://de.wikipedia.org/wiki/Alfred_Baresel). Seine Begründung der Klanggestaltung des Klaviertons im Vorwort ist zwar wissenschaftlich längst überholt (1933 musste er ja noch von den sogenannten Tetzl-Thesen ausgehen: „Der Ton der Klaviersaite ist seiner Stärke und Klangfarbe nach eindeutig bestimmt durch die Geschwindigkeit, mit welcher der Hammer die Saite trifft. In welcher Weise die Taste niedergedrückt wird, ist gleichgültig, wenn die dem Hammer erteilte Geschwindigkeit dieselbe ist.“

(Baresel, 1933: 2), doch seine Fingerübungen sind absolut brauchbar! Nicht nur inhaltlich, sondern auch in der Aufmachung ist er seiner Zeit voraus: die Übersichtlichkeit, die Kürzel LH / RH für die Verwendung der Hände, Pfeile zur Assoziation von Bewegungsabläufen, rhythmische Veränderungen und Literaturbeispiele wirken durchaus ansprechend bzw. logisch auf jugendliche Spieler. Endlich einmal Übungen, die nicht nur für den angehenden Pianisten umsetzbar sind. Auch seine Überzeugung, klassische Literatur mit anderer Technik / anderen Spielbewegungen ausführen zu müssen als romantische Literatur, wird überzeugend beschrieben. Beispiele:

Stärkung 5. Finger



Handgelenkskreisungen



8. John Wesley Schaum (1905-1988), Fingerkraft (1962)

„Eine Reihe progressiv geordneter technischer Übungen für Klavier und Orgel“ (Schaum, 1962, z.B. Band III: 1), die aufgrund der ausschließlich diatonischen parallelen Versetzungen primitiv wirken. Für Kinder / Anfänger / jugendliche Klavierspieler bieten sie aber Vorteile: durch „bewusst kurz gehaltene“ (a.a.O.) Übungen entsteht keine Frustration, durch die Anordnung der Übungen ist der Blick auf Hände / Tastatur genauso ermöglicht wie die Konzentration auf das Anschlagsgefühl. Ziel der Übungen sind die „Stärkung der Finger“ sowie die „Angleichung der technischen Fertigkeit beider Hände“ (a.a.O.). Der sehr große Notendruck ist zwar für Kinder schön leserlich, wäre jedoch ausgerechnet bei diesen Übungsabläufen aus den gerade genannten Gründen gar nicht nötig. Die Aufteilung der Übungen in drei Hefte zu je 20 Übungen ist überflüssig und offensichtlich eine der typischen vermarktungsstrategischen Erscheinungen unserer Zeit. Beispiel:

Chromatische Akkorde

19. Chromatic Chord Progressions Akkorde in chromatischer Folge

M.M. ♩ = 80-108

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of two systems of music. The first system is marked with a forte (f) dynamic. The music is in 2/4 time and features a series of chromatically moving chords in both the right and left hands. The chords are primarily triads and dyads, moving in parallel motion. The second system continues the chromatic progression and ends with a fermata over the final chord. The tempo is marked as M.M. ♩ = 80-108.

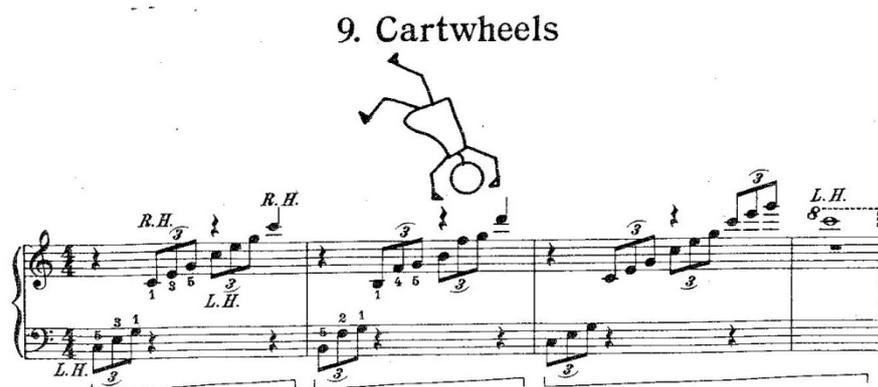
9. Edna-Mae Burnam (1907-2007), A dozen a day (1950)

Obwohl diese Übungen zwischen 1950 und 1996 mehrmals auch auf dem deutschen Markt verlegt wurden, sind die erläuternden Worte leider nicht übersetzt, sondern nur in englischer Sprache vorhanden, was sich der Zielgruppe Kind im hiesigen deutschsprachigen Raum nicht erschließen kann. Allerdings handelt es sich auch nur um den Hinweis, täglich vor dem Üben einige wenige Übungen zu exerzieren, die der Entwicklung kräftiger und flexibler Finger dienen sollen. Obwohl es an Zahl von Einzelübungen nicht mangelt (ebenfalls mehrere Hefte mit Unterkapiteln, optisch nett aufbereitet), so erschließt sich dem Spieler zu keiner Zeit eine logische Folge bzw. ein aufeinander Aufbauen der Übungen. Eigentlich sind es auch keine abstrakten Fingerübungen, sondern vielmehr Minietüden in einer Länge von vier bis acht Takten.

Beispiel:

Übergreifen

9. Cartwheels



10. Marguerite Long (1874 – 1966), Le Piano (1957)

Die bekannte französische Pianistin hatte auch als engagierte Pädagogin einen exzellenten Ruf. Ihr umfangreiches technisches Werk enthält einen ebenso umfangreichen Einleitungstext über das Klavier – schade nur, dass man sehr gut Französisch beherrschen muss, um es verstehen zu können. Da sich rein technische Literatur nicht so gut verkauft wie Spielliteratur, sind Drucke in anderen Sprachen leider selten. Jedoch ist es zu bezweifeln, ob Jugendliche Klavierschüler einem

langen Text, gefolgt von trockenen Übungen, überhaupt Aufmerksamkeit schenken würden. Die Übungen selbst sind dann sehr übersichtlich in vier Kapitel gegliedert; es ist genau bezeichnen, welche Art von abstrakten Übungen sie enthalten: I = Fesselübungen, Fünffingerbereich, Repetitionen und Trillerübungen, II = Doppelgriffe wie Terzen, Quartan, Quinten und Sexten, III = Daumenuntersatz und Arpeggien, IV = Versetzen, Oktaven, Akkorde, Sprünge, Schüttelbewegungen und Glissandi. Die Herangehensweise Marguerite Longs an die Ausbildung der Spieltechnik und die überaus exakte Beschäftigung mit Doppelgriffen sowie die Darstellung der Übungen erinnern sehr an Alfred Cortots „Principes rationnelles de la technique pianistique“! Ein umfassendes Werk, das in seinem Anspruch, seiner Aufmachung und Fülle nichts für den durchschnittlichen jugendlichen Klavierspieler ist, sondern vielmehr für bereits erfahrene Pianisten. Notenbeispiele zu M. Long werden auch in Kapitel III, 3. angeführt.

11. Siegbert Panzer (*1934), Strukturiertes Klavierspiel – Ein Trainingsprogramm (1989)

Diese Übungen sollen vor allem die Klangbalance insbesondere der rechten Hand für eine kontrollierte Oberstimme trainieren. Es gibt Übungen speziell für kleinere und für größere Hände; in beiden Fällen sollen vor allem Fesselübungen bzw. Koordinationsübungen zum Ziel führen. Der Druck ist groß und daher übersichtlich gestaltet. Da die technischen Abläufe harmonischen Mustern folgen und auch transponiert werden sollen, sind sie hinsichtlich der Bequemlichkeit des Greifens und hinsichtlich der Logik des Mitdenkens eher etwas für anspruchsvollere Klavierschüler.

12. Pauline Hall (1890-1969) and Paul Harris (*1955), Practice makes perfect (1994)

Bei den 12 Kapiteln von Fingerübungen in einem Band handelt es sich um eines der wenigen wirklich brauchbaren Übungshefte, die tatsächlich vernünftige abstrakte Fingerübungen enthalten und gleichzeitig jugendlich ansprechend gestaltet sind. Lebensdaten der Autoren und Erscheinungsdatum lässt die Vermutung nahe, dass wieder einmal ein Schüler die Methode seiner Lehrerin veröffentlicht hat. Die

Übungen sind in Deutschland leider nur wenig bekannt, was sicherlich der Grund ist dafür, dass die Noten bislang nicht in deutscher Sprache verlegt wurden und damit die erfreulichen Erläuterungen zu den verschiedenen Problemstellungen von Kindern nicht verstanden werden können. Beispiele:

Koordination / Gleichmäßigkeit

1 Mix and match

Try to make each hand take over from the other without any change in sound. The left hand plays notes with stems down, the right hand with stems up.

Koordination / Abwechseln

3 More staccato

In the first study the left hand leads. In the second, it is the right hand.

13. Hans Kann (1927 - 2005), *Tägliche Fingerübungen für Pianisten (1965)*
Wie in der Einleitung der kurz gefassten und daher übersichtlichen Übungen beschrieben, stellen sie eine „Reduktion der gebräuchlichsten klaviertechnischen Probleme auf möglichst geringem Raum dar“ (*Kann, 1965: Einleitung*). Die beiliegende Variantentabelle ist eine hervorragende Ergänzung auch zur Lebendigerhaltung der trockenen Fingerübungen. Vorrangig behandelt wird Koordination und insbesondere die Kontrolle des Anschlags – leider auf der Basis der klassischen Fingertechnik, d.h. ohne bewusste Bezugnahme auf Lockerheit und elastische Bewegungen der Arme.

14. Eva-Maria Rieckert (*1966), *Finger-Fitness-Center(2009)*
Das Übungsheft ist für jugendliche Klavierschüler gedacht und versucht, allen oben genannten Kriterien zu entsprechen: es sind alle technischen Problemstellungen behandelt, die Übungen sind sehr kurz gehalten, möglichst ansprechend dargestellt, nur das Notwendigste erläutert und übersichtlich (d.h. auch alles in einem Band enthalten). Beispiele: siehe FFC Piano Technik, Kapitel VI, 4.

3. Technik und Üben

Sicherlich müssen technische Fingerübungen nicht zwangsläufig zu einem bestimmten Prozentsatz Platz in jeder Unterrichtsstunde finden. Es wäre nur allzu verständlich, dass ein Schüler bereits nach kurzer Zeit keinen Spaß mehr am Klavierunterricht hätte, würde man ihn andauernd zu abstrakten Übungen zwingen. Vermutlich ist es aber eine wichtige Aufgabe des Lehrers, ein vernünftiges Mittelmaß zu finden, das einerseits eine gewisse Regelmäßigkeit technischer Übungen, andererseits interessante Abwechslung mit sich bringt. Diese Erfahrungen machen viele Klavierdozenten, was sich z.B. auch durch die in Kapitel VI, 1. beschriebene Umfrage bestätigen lässt. Zahlreiche Bewegungsabläufe gelingen erst nach längerer Zeit. Man kann nicht vom Schüler erwarten, dass er ohne Unterlass wochenlang dieselben Übungen trainiert und sich dann wundern, warum er keine Motivation mehr zeigt. Entweder man pausiert mit der entsprechenden Übung, die noch nicht gelingen

will, oder man wählt vorübergehend Übungen zu anderen technischen Problemen – Auswahl gibt es ja mehr als genug.

Oftmals ergibt sich sogar die Lösung eines Problems wie von selbst, gerade nachdem man damit pausiert hat und sich nach einiger Zeit wieder damit befasst.

Dieses Üben mit „Reminiszenzphänomenen“ ist bekannt und wissenschaftlich bewiesen. „Hiermit ist die auf eine Ruhepause folgende Leistungsverbesserung einer teilweise erlernten verbalen oder motorischen Aufgabe gemeint,...“ (Klöppel, 1997: 109).

Eine andere Möglichkeit, der Nüchternheit technischer Übungen im Unterricht entgegenzuwirken, besteht darin, aus problematischen Stellen eines Stückes spontan Übungen selbst zu entwickeln, und zwar während des Unterrichts im Gespräch mit dem Schüler. Auf diese Weise leuchtet es jedem Schüler ein, warum er die jeweilige abstrakte Übung trainieren soll, vor allem, wenn er daraufhin schon bald eine Verbesserung der Problemstelle erleben kann. Der Lehrer kann auch eine Kombination beider Strategien anwenden, mal spontan erdachte Übungen, mal geplante Ergänzungsübungen für noch vorhandene technische Lücken.

Manche Dozenten verwenden nur teilweise oder gar nicht die zur Verfügung stehenden technischen Ideen anderer Musiker, sondern schreiben ihre eigenen Übungen nieder.

So z.B. Werner Genuit. Neben seinen unglaublich gekonnten Arrangements verschiedener Kompositionen für vier bis acht Pianisten hatte er begonnen, seine selbst entworfenen abstrakten Fingerübungen niederzuschreiben. Hier zwei Beispiele seiner handschriftlichen Notizen:



Der Übergang von abstrakten Fingerübungen, die man zu einem bestimmten Spielproblem selbst kreiert, bis hin zum Üben von Spielstellen mit Varianten ist fließend, weshalb das Varianten - Üben der Vollständigkeit halber noch angesprochen werden soll. Man versteht darunter das Üben von Problemstellen anhand eines leicht veränderten Notentextes bzw. Spielablaufs – entweder erleichternd oder auch erschwerend verändert. Nachfolgend einige denkbare Möglichkeiten zur konkreten Vorstellung, z.B. zum abgeänderten

Üben von Läufen / Abläufen:

- mit verändertem Rhythmus (dient der Kontrolle der Fingerbewegung)
- mit ungewohnten Akzenten (jetzt werden auch mal die schwächeren Finger trainiert)
- mit Stops (dient der gedanklichen Übersichtlichkeit bei längeren Läufen)
- vom Ende her aufgebaut und schrittweise nach vorne erweitert (hat den psychologischen Effekt, dass der Spieler hin zu bekannten und nicht hin zu unbekanntem Noten spielt)
- mit kräftigem Anschlag (deutliche motorische Bewegungen gelangen schneller ins Gedächtnis)
- mit Kraftziehen (dient dem Training des Tempos/ der Geläufigkeit)
- mit staccato-Anschlag (dient der leichten Artikulation)

Üben von Sprüngen:

- schnelles Vorgreifen ohne das Folgende anzuschlagen (trainiert den Reflex, vom vorhergehenden Anschlagsmoment aus zügig wegzugreifen)
- Springen in beide Richtungen (dient dem Abstandsgefühl)
- eine Oktave weiter springen als notwendig (um der Trägheit der Armbewegung entgegen zu wirken)
- optisches Vorausschauen vor dem Greifen der folgenden Taste (die Hand trifft leichter, wenn der Blick bereits auf das Ziel gerichtet ist)
- mehr Töne anschlagen als notwendig (wenn der Zielton des Sprunges ein Einzelton ist, kann man z.B. eine Oktave näher mitspielen, dann braucht das Auge nur den näher liegenden Daumen des Oktavgriffes zu verfolgen)
- auf festen Sitz des Oberkörpers achten (als ruhige Achse für den sich bewegenden Arm)
- blind üben (stärkt das Abstandsgefühl ohne den optischen Sinn)

Derartige Übevarianten auszutüfteln, macht den jugendlichen Schülern stets Spaß, da es Abwechslung bringt, kreativ und vor allem Erfolg versprechend ist. Vermutlich weniger spaßig, aber dafür umso hilfreicher ist das Varianten - Üben auf der Basis der Erschwernis. Man übt eine Problemstelle auf kompliziertere Art als es im Notentext verlangt wird - in der Hoffnung, dass einem anschließend die Stelle in ihrer ursprünglichen, einfacheren Weise leichter gelingen wird. Dieses Prinzip hat auf sehr

hohem Niveau Anna Hirzel-Langenhahn verfolgt; ihre Methode wurde von einigen ihrer Studierenden 1964 unter dem Titel „Greifen und Begreifen“ veröffentlicht (1964).

Hier eine beispielhafte Stelle:

Chopin, Fantasie-Impromptu, Takt 13.

Original

Übweise:

oder:

Ein anderer weltbekannter Pianist und Pädagoge, der für das Varianten - Üben bekannt war, ist Alfred Cortot. Neben seiner abstrakten Technik („Principes rationnels de la technique pianistique“, 1928) ist vor allem seine Ausgabe der Chopin-Konzertetüden bekannt. Zu jeder der 24 Etüden hat Cortot eine Fülle von Varianten - Übungen geschrieben, die so manchem jungen Pianisten willkommene Übeanregungen waren und sind.

Hier ein Beispiel zur Oktavenetüde op.25 Nr.10, Originaltext:

Allegro con fuoco (♩ = 72)

p poco a poco cresc.

Nachfolgend eine der zahlreichen Übevarianten Cortots für diese Etüde:

The image displays eight musical staves, labeled A through H, each representing a variation of a piano exercise. Each staff consists of a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The variations show different rhythmic and melodic patterns, all ending with 'etc.'.

Natürlich kann man nicht jede technische Übung oder Übevariante wahllos Klavierschülern jeder Altersgruppe anbieten. Was wirklich gerade sinnvoll ist, hängt sowohl von der Problemstelle, vom technischen Stand des Schülers – aber auch von dessen Alter ab. Die Ergebnisse einer Studie über das Übeverhalten von Kindern und Jugendlichen von Christian Harnischmacher, veröffentlicht in der Neuen Musik Zeitung (NMZ, 07/1996: *Analyse des instrumentalen Übens bei Kindern*), bestätigen dies. Bei der Auswertung der von Kindern geschriebenen Aufsätze ergab sich Folgendes:

- a) Die 8 bis 10-Jährigen konnten den Begriff „Üben“ noch nicht inhaltlich differenziert darstellen; für sie bedeutet Klavierspielen vorrangig noch Spiel. „Wir stellten jedoch fest, dass die Methodik kaum ersichtlich wurde, während jedoch die Spielkomponente als Lernform dominierte“ (a.a.O.).
- b) Die 11 bis 12-Jährigen befanden sich in der Phase, in der sich die Trennung von Spiel- und Arbeitskomponente vollzieht. „Charakteristisch für diese Stufe ist die Übernahme eines fremd vermittelten Arbeitsanspruchs beim Üben. ... In dieser Phase taucht ein Wort häufig auf. Es lautet: „müssen““ (a.a.O.).
- c) Die 13 bis 14-Jährigen hatten die Trennung zwischen Spiel- und Arbeitskomponente vollzogen. „Bedeutsam wird nun für das Üben „Fleiß“ und „Ausdauer“.... Demgegenüber dient die spielerische Komponente des Übens nun vermehrt der Entspannung“ (a.a.O.).

d) Die 15 bis 18-Jährigen haben die Wichtigkeit und Notwendigkeit des Übens erkannt und messen das Üben daran, wie groß der Arbeitsaufwand erscheint. „...kennzeichnet das Üben eine zunehmende Suche bzw. Identifizierung geeigneter Übestrategien im Hinblick auf gesteigerte Effektivität“ (a.a.O.).

Die Analyse dieser interessanten Studie lässt vermuten, dass eigentlich nur altersgemäße Übungsmethoden auf fruchtbaren Boden fallen können. Wenn also ein Lehrer technische Übungen im Unterricht eines unter 10-jährigen Kindes nicht genügend spielerisch einbauen und darbieten kann, wird das Kind sie kaum aufnehmen oder gar umsetzen können.

Bei den 11 bis 14-jährigen Schülern muss der Lehrer die Zeit nutzen, das Fundament der Technik durch eine abwechslungsreiche und nachvollziehbare Auswahl von Übungen zu errichten, so dass der Schüler dann im Teenageralter beim selbstständigeren Üben weiter darauf aufbauen kann. Ziel der Ausbildung eines Klavierschülers soll schließlich eine selbstständige Problemfindung und Problemlösung sein.

III. Entwicklung der fingertechnischen Ausbildung am Klavier

Wenn man sich mit einem Thema befasst, ist es sinnvoll, zuerst einmal bisherige Gegebenheiten aufzuzeigen, bevor man es mit aktuellen Recherchen oder Erkenntnissen ergänzt. Welche technischen Übungen gab es also früher, welchen Zweck, welchen Stellenwert oder Auswirkungen hatten sie bzw. haben sie bis heute? In den folgenden Unterkapiteln wird auf diese Frage zunächst von geschichtlicher Seite eingegangen.

1. Fingertechnik bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Man könnte meinen, Fingertechnik und deren Ausbildung müsste seit der Zeit thematisiert worden sein, seit es eine autonome Literatur für Tasteninstrumente gab. Dies ist jedoch nicht so. Musikgeschichtlich gesehen, sind die Tasteninstrumente Spätentwickler. Sie spiegeln zwar mehr als jedes andere Instrument das Wesen der abendländischen Musikkultur wider, da sich auf ihnen Mehrstimmigkeit darstellen lässt. Doch erst seit dem Generalbasszeitalter rückten die Tasteninstrumente in das Zentrum des Interesses von Komponisten, und so kann man die ersten Kompositionen für ein Tasteninstrument solo ins sechzehnte Jahrhundert datieren (*Batel, 1986: Seite 9*).

Wenn man die Entwicklungsgeschichte des Instrumentenbaus der Clavichorde oder Cembali und vor allem die Entwicklung der Handhabung der „Fingersetzung“ betrachtet, wird schnell klar, dass diese frühen Kompositionen fast nichts mit der Klaviertechnik im 18. Jh. gemein haben können: die ältesten Schulen wie das „Librolamado Arte de taner Fantasia“ von dem Spanier Tomás de Santa Maria, (1565 veröffentlicht, heute in der Deutschen Nationalbibliothek) oder „Il Transilvano“ des Italieners Girolamo Diruta (1593 erstmals veröffentlicht; 1990 bei Editio Musica Budapest)) lehrten, dass der 1. und 5. Finger nicht beim melodischen Spiel, sondern nur für Griffe zu verwenden seien. 2./3./4. Finger galten je nach Ansicht als gute oder schlechte Finger für das Tonleiterspiel (*Kullak, 1905: 18, 53*).

Nach Francois Couperins „L'art de toucher le clavecin“ (1717) – immerhin nach dem Bau des ersten Hammerflügels veröffentlicht, dessen Beliebtheitsgrad jedoch erst einige Jahrzehnte später deutlich zunahm – wurde mittlerweile der 5. Finger beim melodischen Spiel mit verwendet (*Kullak, 1905: Seite53*). Daumenuntersatz jedoch war erst seit J.S. Bach gebräuchlich, was man durch die zahlreichen Anweisungen zur Fingersetzung in C.Ph.E. Bachs „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ (1753) erfährt (*Bach, 1753: 15 ff.*).

Doch auch die folgenden Schulen wie Friedrich Wilhelm Marpurgs „Anleitung zum Klavierspielen“ (1755) (*Kullak, 1905: 58*) oder die hervorragende Klavierschule Daniel Gottlob Türks (1789) (*Türk, 1997: 129 ff.*) behandeln nicht technische Problematik bzw. Ausbildung, sondern vielmehr die Handhabe der Fingersetzung bei Manieren oder bestimmten gebräuchlichen Spielfiguren / Passagen sowie Regeln zur Handhaltung. Allerdings muss man dies stets vor dem Hintergrund eines damals immer noch deutlich kleineren Tonumfangs und einer zierlicheren Tastatur betrachten, vor allem auch ganz anderer Klangbedürfnisse.

W.A. Mozart spielte bekannterweise bevorzugt noch auf dem Cembalo oder auf Flügeln mit der gebrechlichen Prellmechanik, während L. v. Beethoven die Konstruktionsweise seiner Flügel mit robusterer Stoßmechanik bis an den Rand der Möglichkeiten (bzw. auch darüber hinaus) strapazierte. Im 18. Jahrhundert beginnt also erst eine Entwicklung, die Technik thematisieren müsste, und zwar aufgrund besserer Hammerflügel, größeren Tonraums sowie aufgrund von mehr Klangvolumen und anspruchsvolleren Kompositionen.

Leider findet man jedoch genau in den Schulen dieser Zeit keine konkreten Hinweise darauf, wie technische Ausbildung stattfand. Lediglich von D.G. Türk existieren „Anfängerstücke für Klavier“ (1792), leichte kleine Spielstückchen – also keine technischen Übungen, die zwar auf die Art und Weise von Anfängerunterricht schließen lassen können, aber nicht auf die reine fingertechnische Ausbildung von Anfängern oder Kindern.

Über die Ausbildungsweise von Klavierschülern im 18. Jh. ist bekannt, dass Klavier- und Kompositionsunterricht noch nicht getrennt war. Oft wohnten die Meisterschüler bei ihren Meistern/ Lehrern und wurden täglich in Klavierspiel, Musiktheorie, Generalbassspiel, Improvisation und Komposition unterwiesen (*Gellrich, 1992: 17, 24*

ff.). Schüler und vor allem Kinder sollten nicht alleine üben, um nicht falsche Gewohnheiten einzustudieren. Interpretation von Werken spielte keine wesentliche Rolle. Vortragsstücke waren vergängliche Erlebnisse, weshalb auf das genaue Ausarbeiten von Kompositionen wenig Wert gelegt wurde. Vielmehr war das Ziel der Ausbildung die Fähigkeit des spontanen Improvisierens auf dem Instrument sowie ein möglichst sicheres Prima-vista-Spiel. Für diese Kenntnisse war es unumgänglich, das Passagenspiel täglich stundenlang zu trainieren: Skalen, Akkordbrechungen, sequenzierende Spielfiguren durch alle Tonarten, auch Doppelgriffe und Triller, kurz Laufwerk der damals üblichen Kompositionsart. Dies waren die sogenannten „Sätzchenübungen“, die man bei Couperin, Forkel, Türk oder auch noch C.Ph.E. Bach finden kann (*Gellrich, 1992: 64 ff.*). Ziel war das Automatisieren des Spiels von typischen Passagen. Wer diese meisterte, hatte wohl einen hohen Fertigungsgrad im spielerischen Umgang mit dem Instrument. All diese Dinge kann man jedoch immer noch nicht gleichsetzen mit reiner fingertechnischer Ausbildung, da die Zielsetzung von Fingertechnik im heutigen Sinne eine völlig andere ist, nämlich die Ausbildung der Klavierhand.

Im Grunde waren wegen des geringeren Ton- und Dynamikumfangs der Instrumente und Kompositionen vor Ende des 18. Jahrhunderts gar keine ausladenden Spielbewegungen nötig. Deshalb sind Bewegungsdefinitionen für den Anschlag in der Klassik noch klarer verständlich und auch nicht so vielseitig. Berücksichtigt man die schmalere und kürzere Tasten (15-18 mm breit) und den geringen Tastentiefgang eines Clavichords, natürlich auch den kleineren Tonumfang (3-4 Oktaven), so versteht man, dass die damalige „Knöchelgelenkstechnik“ – eine reine Fingerspieltechnik, lediglich aus Bewegungen der Fingergelenke / „Fingerknöchel“ bestehend, ohne Einbeziehen von Arm- oder gar Oberkörperbewegungen - ausreichend war. Die Mechanik des beliebten Cembalos hätte sowieso keiner Anschlagsdifferenzierung entsprechen können. Selbst die frühen Hammerflügel, evtl. noch mit Prellmechanik (die immerhin bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts gebaut wurde (*Batel, 1986: Seite 107*), konnten einer ausladenden Gewichtstechnik noch nicht Stand halten.

Erst im 19. Jahrhundert veränderte sich diese Art der Ausbildung/ der Passagenübungen, da sich die Kunst des Klavierspiels mehr und mehr zur

Interpretationskunst wandelte (*Gellrich, 1992: 47 ff.*). Wenn man bei Mozart noch an einen Pianisten denkt, der hervorragend über ein ihm vorgegebenes Thema improvisieren/ variieren konnte und der selbstverständlich Eigenkompositionen aufführte, so denkt man im 19. Jh. vielmehr an Konzertsäle, in denen Musiker für das aufkommende Bürgertum Werke verschiedenster Komponisten aufführten und interpretierten. Es entsteht plötzlich ein ganz anderer Hintergrund, für welchen Zweck ein Klavierspieler ausgebildet wurde. Jetzt endlich beginnt die Entwicklung der Fingertechnik interessant zu werden, jetzt entstehen echte Fingerübungen und damit auch die Basis für die ganze Entwicklungsgeschichte der Etüde.

„Die Fingerübung hatte die Aufgabe, abstrakte, technische Fertigkeit zu fördern, die für das Interpretieren von Kunstwerken notwendige Voraussetzung waren. Deutlich wird der Funktionswandel schon allein an der Überschrift. Bis zum Jahre 1850 etwa lautete der Titel der Passagenübungen ‚Regeln der Fingersetzung‘, nach 1850 dagegen ‚Technische Studien‘, ‚Klaviertechnik‘ “ (*Gellrich, 1992: 47 ff.*).

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahmen allerdings die Passagenübungen erst noch einmal deutlich zu, entwickelten sich eigentlich erst richtig zu ihrem Höhepunkt. Eine Entwicklung, die anscheinend am Pariser Conservatoire begann (*Gellrich, 1992: 28*). Die erste deutsche Schule, die diese Fülle von Passagenübungen übernahm, kennt man heute noch als Riemann-Schule (Ausgaben von 1883 und 1912) mit 105 Übungen im Fünftonraum, 350 mit fortschreitender Hand, 228 1-,2-,3-stimmige in verschiedenen Tonarten usw. Höhepunkt der Entwicklung ist zweifelsfrei die „Anweisung zum Pianoforte-Spiele“ von Johann Nepomuk Hummel (1828) mit ca. 2200 Übungen. Diese motorischen Ketten von Spielfiguren wurden in ihrer Schnelligkeit beträchtlich gesteigert, wobei Bewegungen der Hand zu vermeiden waren. Das Fingerspiel sollte nicht durch das Aufheben der Hand nach dem Anschlag, sondern durch das Zurückziehen der Einzelfinger schnell bzw. geläufig werden. So finden sich z.B. im „Zweiten Theil“ von Hummels Schule u.a. 170 Übungen im Fünftonraum, 145 im Sechstonraum, 241 im Oktavraum, 234 Übungen zu Applikaturen, 285 zum Daumenuntersatz, 177 zu Repetitionen usw.

Hummels „Anweisung zum Pianoforte-Spiele“ zählt zu den großen Wiener Schulen neben Muzio Clementi und Carl Czerny, auch wenn sie sich inhaltlich deutlich von

deren Werk absetzt. Die Namen Clementi und Czerny sind bis fast in die heutige Zeit jedem Klavierschüler geläufig gewesen, wenn auch meist unter dem negativen Aspekt des nüchternen, pflichtbewussten Übens lästig empfundener Etüden. Sie werden heute noch relativ viel genutzt. Man kann aber auch die Erfahrung machen, dass ein Großteil der jüngeren Generation der Klavierschüler diese Namen leider nicht mehr kennt – ein Faktum, auf das weiter einzugehen in diesem Kapitel nicht der richtige Moment ist.

Beschäftigt man sich mit den Werken von Muzio Clementi (z.B. die drei Bände „Gradus ad Parnassum“ 1817-1826) und Carl Czerny (z.B. „Schule der Geläufigkeit“ op. 299, 1830er Jahre), befindet man sich mitten in der klaviertechnischen Ausbildung – allerdings anhand hunderter Etüden (bei Czerny sogar über 1000 Werke). Etüden dienen – wie schon erwähnt - zweifelsfrei hervorragend der Ausbildung der Spieltechnik, jedoch verbinden sie spezielle handtechnische Einzelaspekte bereits mit musikalischen, klanglichen und interpretatorischen Aspekten. Etüden treffen daher nicht das Thema dieser Recherche, weshalb sie hier nicht eingehender besprochen werden.

Die Vervollkommnung des Flügelbaus bzw. der Stoßmechanik durch wegweisende Verbesserungen wie der doppelten Auslösung (Sébastien Erard, 1821), der Hammerbefilzung (Enri Pape, 1834) oder der Herzfeder (Henri Herz, 1840) u.a. ermöglichte mittlerweile die klangliche Umsetzung verschiedener Anschlagstechniken auf befriedigende Weise (*Batel, 1986: 107*).

Man stelle sich vor, wie unterschiedlich um das Jahr 1900 ein leichtgängiger Ibachflügel (Tastengewicht von 43 g) zu spielen war gegenüber einem Pleyelflügel (Tastengewicht zwischen 105 g im Bass bis 70 g im Diskant) (*Breithaupt, 1909: 326*)! Verständlich, dass sich die alte Technik kräftemäßig noch durch das reine Fingerspiel bewältigen ließ, während man für die romantische Literatur und die viel kräftigeren Instrumente eine andere Technik bzw. das Zusammenwirken beider Techniken benötigte.

Dass man aus einer schwierigen technischen Stelle eines Spielstücks eine Fingerübung machen sollte, hört man zum ersten Mal von Franz Liszt (durch Schüler, die seine Methode weitergegeben haben) (*Gellrich, 1992: Seite 131 f.*). Das zeigt, dass sich im 19. Jh. gleichzeitig auch die Übestrategie gewandelt hat. So liest man

z.B. bei I. Moscheles (1826), dass schwierige Stellen separat und mit deutlichem Anschlag zu üben seien (*Gellrich, 1992: 133*).

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts galt trotz der bereits romantischen Literatur mit größerem Klangvolumen und weiterem Tonraum dennoch das reine Fingerspiel als die richtige, fundierte Spieltechnik. Die Ausbildung der Hand hatte das Ziel, die Ungleichheit der Finger zu beheben. Sogar Liszt schickte seine Schüler noch zu diesem Zweck zum Czerny-Schüler und bekannten Pädagogen der Akademie der Tonkunst Berlin, Adolf Kullak (*Martienssen, 1957: 222 ff.*).

In Kullaks mehrfach aufgelegtem (1. Auflage war 1860) und damals sehr beliebtem Buch „Die Ästhetik des Klavierspiels“ (1905) kann man recht gut eine Vorstellung von der sogenannten Knöchelgelenkstechnik der damaligen Zeit bekommen. Ziel ist zwar die Lockerheit des Fingeranschlags bei gleichzeitiger Ausbildung der Kraft jeder Einzelfinger, doch werden andere Bewegungen wie die des Handgelenks, des Unterarms oder gar Oberarms noch nicht in die Betrachtungen des Bewegungsablaufs beim Klavierspiel einbezogen. Den Anforderungen der Werke der damaligen Pianisten / Komponisten konnten Spieler mit dieser Technik sicher nicht gerecht werden. Insofern war es an der Zeit, dass sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts neue technische Strömungen abzeichneten.

2. *Natürliche Bewegungstechnik ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*

Die spieltechnisch wesentlich höheren Anforderungen der romantischen Klavierliteratur zeichnen sich durch Virtuosität in jeder Hinsicht aus. Man denke nur einmal an Werke wie Schumann – Toccata, die Gattung Konzertetüden, vollgriffige Kompositionen von Brahms oder Rachmaninoff, die dem Spieler schon rein physisch gesehen das Äußerste abverlangen.

Dass solche Herausforderungen mit der herkömmlichen Fingertechnik nicht zu meistern waren, liegt auf der Hand. Selbstverständlich mussten Bewegungsabläufe des gesamten Oberkörpers mit einbezogen werden. Die fingertechnischen Übungen wandelten sich daher automatisch auch hin zu Bewegungsübungen. Sie dienten dazu, lockere Spielbewegungen auszubilden, das Bewegungsbewusstsein zu fördern und störende oder überflüssige Mitbewegungen zu vermeiden.

„Eine ganze Reihe wirkungsvoller Bewegungsübungen entwickelte auch Ludwig Deppe, einer der gesuchtesten Klavierpädagogen seiner Zeit. Obwohl er seine Ansichten über Klavierunterricht nie aufgeschrieben hat, wissen wir dank der regen Schreibtätigkeit einiger seiner Schüler wie z.B. Elisabeth Caland (1897) recht gut über seine Unterrichtsmethodik Bescheid. Die Übungen von Deppe hatten u.a. den Zweck, Spielbewegungen zu ökonomisieren und unnötige Mitbewegungen abzustellen“ (*Gellrich, 1992: 49*). Die Holländerin Elisabeth Caland beschrieb in ihrer Darstellung der Methode ihres Lehrers „Die Deppesche Lehre des Klavierspiels“ die Lehre von der Rückenmuskelspannung, dem freien Unterarmspiel bei feststehendem Ellenbogen, der Mittätigkeit aller Muskelgruppen beim freien bzw. beherrschten Fall der Hand, der Beweglichkeit des Arms beim Legato-Spiel, der Hohlmuschel der Handstellung und sogar der Mittätigkeit der Schultern beim Akkordspiel. Dies sind bereits entscheidende technische Fortschritte gegenüber der altherkömmlichen Finger- bzw. Knöchelgelenkstechnik. Ihr Werk sollte den Lehrenden des Klavierspiels die nötigen anatomischen / physiologischen Kenntnisse über die Beschaffenheit des Oberkörpers vermitteln (*Caland, 1919: Armbewegungen beim künstlerischen Klavierspiel*). Manchen Formulierungen anderer methodischer Literatur dieser Zeit kann man jedoch entnehmen, dass diese radikalen Neuerungen nicht überall auf Akzeptanz stießen (z.B. Breithaupt oder Kullaks ergänzte spätere Auflagen). Für viele Pianisten hörte die Wahrnehmung der Bewegungsabläufe bei der Schulter auf, sie reflektierten nicht die Bewegungen des gesamten Oberkörpers. Dabei ging es E. Caland nicht um eine neue Spieltechnik als solche, sondern vielmehr um einen neuen Weg zu einer Anschlags-Nuancierungskunst und zum technischen Ausdrucksvermögen.

Diese genealogische Linie setzt sich von Deppe über Caland fort zu deren Schüler Rudolf Breithaupt, der in Deutschland als der Autor bekannt wurde, der die natürliche Spieltechnik wirklich bekannt machte. Seine Theorien über ein freies, natürliches und vom Arm her gesteuertes Klavierspiel waren Fachleuten bereits lange vor 1900 bekannt, doch sein Hauptwerk „Die natürliche Klaviertechnik“ erschien zum ersten Mal erst 1909.¹

¹Leider ist das Buch „Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels“ von 1921 lange vergriffen, auch antiquarisch nicht mehr zu erwerben. Nun aber existiert ein Reprint bei Florian Noetzel Verlag GmbH, Wilhelmshaven.

Seine physiologischen Erkenntnisse sind durch damals fortschrittliche Röntgenaufnahmen untermauert und werden durch Fotografien von Händen bekannter Pianisten gestützt. Er geht sogar so weit, dass er jede ältere Methode ablehnt – was er in späteren Auflagen teilweise widerruft bzw. relativiert. Breithaupt ist absoluter Verfechter des Gewichtsspiels. Die Aktivität der Finger ist vernichtend gering, die Unterarmmuskeln sind die eigentlichen Spielmuskeln, doch auch Oberarme, Schultern und Rücken spielen eine Rolle (*Kullak, 1905: 133*). „Das Wesen der Technik ist Bewegung“ (*a.a.O.*). Seine Wortkreationen zeigen, wie schwierig es ist, Bewegungsabläufe in Worte zu fassen. Vor allem hören sich die meisten Beschreibungen sofort nach ausladenden Bewegungsabläufen an, was mit Sicherheit gar nicht immer so gemeint ist. Um eine zumindest kleine Vorstellung der spieltechnischen Bewegungen zu bekommen, die er unterscheidet, lohnt sich ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis; hier findet man Beschreibungen wie Fallbewegungen, Rollungen, Schüttelungen, Bebungen, Gleit- und Sprungbewegungen, Kreisbewegungen verschiedenster Arten. Laut Breithaupt wird „Das ideale Legato ... durch bewusste, ruhige Armführung vom Rücken aus (nicht durch bloßes Fingerspiel) (*Kullak, 1905: 133*) hervorgerufen. Der die Hand starr haltende Daumenuntersatz ist schädlich und veraltet. Der Daumen beschreibt beim Untersatz einen vom Zeigefinger bis zur Mitte der Hohlhand reichenden Halbkreis.“ (*a.a.O.*)

Dass sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts auch die Handhabung der Veröffentlichungen geändert hat, zeigt sich ebenso durch Breithaupt: bisher vereinigten die alten „Schulen“ stets in sich das Wissen ihrer Zeit (die Bücher enthielten sowohl, Noten- und Musiklehre, Instrumentenkunde, Verzierungslehre als auch die Handhabung der Fingersetzung und Kapitel über den Vortrag im Allgemeinen usw.), nun wurden entweder Bücher über bestimmte Theorien geschrieben oder Notenhefte mit technischen Übungen oder sogar spezielle Anfängerliteratur herausgegeben. So gibt es von R. Breithaupt sowohl sein Buch über die Technik = I mit dem Untertitel „Handbuch der modernen Methodik und Spielpraxis“ (1909) als auch ergänzende technische Hinweise und Übungen als Notenband = II mit dem Titel „Die Grundlagen des Gewichtsspiels“ (1909). Einige Beispiele:

Von Untertasten zu Untertasten:



Von Obertasten zu Obertasten:



Von Untertasten zu Obertasten:



Notenbeispiel Nr. 46 – 48 (siehe oben) aus Breithaupt

Wesentlich interessanter als die theoretisch anmutenden Breithauptschen Übungen sind natürlich Übungen von aktiven großen Pianisten/ Komponisten der Romantik. Und hiervon gibt es mehrere, die allesamt Kreisbewegungsübungen schrieben, so z.B. Chopin und Brahms. Speziell bei Chopin'schen Kompositionen findet sich der Spieler erst dann zurecht, wenn er die passende Kreisbewegung entdeckt hat. Dann gehen die Werke sofort leichter von der Hand. Übrigens weist der Pianist und Didaktiker Günter Reinhold (er hat Alfred Cortot, den Schüler Chopins, selbst erlebt) in seinem Vorwort zu den Klavierübungen Peter Feuchtwangers darauf hin, dass „Chopin die Hand mit einer unendlichen Sorgfalt schulte, bevor er ihr die Reproduktion musikalischer Ideen übertrug“ (*Feuchtwanger, 2004: 7*). Die Brahms'schen Übungen werden in Kapitel II genauer beschrieben. Anspruchsvolle Übungen für Pianisten, also nicht wirklich für Schüler gedacht, sind die Liszt'schen Übungen: „Technische Studien für Klavier“ (entstanden 1868-1871). Deren 1. und 2. Teil wurden 1871 veröffentlicht, der 3. Teil war lange verschollen und wurde erst 1975 vom Goethe- und Schiller-Archiv Weimar aus Privatbesitz erworben (*Informationen darüber auf der Internetseite www.klassik-stiftung.de*). Im 1. Band gibt es in sechs Heften Übungen zur Kräftigung und Unabhängigkeit der einzelnen Finger, Akkordstudien, Skalen, Repetitionen, Chromatik. Die sechs Hefte des 2. Bandes enthalten u.a. Akkordskalen, Oktavübungen, Triller, Akkordzerlegungen usw. Hier wird also bereits deutlich die Spieltechnik in abstrakte Abläufe bzw. Problematiken untergliedert, so dass sich der Spieler bewusst auf ein technisches

Detail konzentrieren kann. Bemerkenswert ist, dass Liszt trotz eigener gezielter technischer Literatur seine Schüler häufig zur technischen Grundausbildung zusätzlich zu Adolf Kullak nach Berlin schickte (*Martienssen, 1957: 222 ff.*).

Die technische Durchbildung musste die Grundlage des Klavierunterrichts darstellen! Carl Martienssen weiß als „Enkelschüler“ Liszts davon zu berichten, dass der Beginn des täglichen Übens technische Studien waren. Dies diente a) zum Warmspielen, b) zum Abkürzen des Studiums der eigentlichen Werke durch Üben der dort vorkommenden technischen Schwierigkeiten, reduziert zu abstrakten Übungen, und c) zum Training des Spielapparates unter schwersten Bedingungen (*a.a.O.*).

In der Klavierausbildung muss nun nicht mehr nur die durch eine musikalische Idee erzeugte Schwierigkeit, sondern die Schwierigkeit als solche bewältigt werden! Unter den vielen Werken, die zur Bewältigung technischer Probleme beitragen wollen, nehmen jetzt Fingerübungen einen breiten Raum ein. Hier gehören vor allem Namen erwähnt wie Charles Louis Hanon, Josef Pischna, Ernst von Dohnányi oder Alfred Cortot. Auch deren technische Studien werden in Kapitel II genau besprochen. Neben der Entwicklung der natürlichen Spieltechnik und der Entwicklung der Fingerübungen hat sich aber auch die Art und Weise des Übens weiterentwickelt. So weiß man von Chopin- und Lisztschülern (*Gellrich, 1992: 153*) um das Prinzip des Variantenübens und das Prinzip der Erschwernis, was selbstverständlich in Veröffentlichungen dieser Schüler aufgegriffen wurde (man denke nur z.B. an die Cortot-Ausgabe der Chopin-Etüden mit ihren zahlreichen technischen Übevarianten zu jeder einzelnen Etüde).

Zur Erläuterung: mit Variantenübungen sind nicht abstrakte Übungen gemeint, sondern das Herausgreifen von schwierigen Stellen eines musikalischen Textes und deren abgewandelte Übearten.

Dass jede Entwicklung auch ihre Gegner hat, liegt in der Natur der Sache. So muss man natürlich nicht lange suchen, um einen bekannten Pianisten des 19. Jhs. zu finden, der sich nicht in allen Punkten den Thesen der natürlichen Bewegungslehre anschloss: Theodor Leschetizky, der seine pianistische Ausbildung noch bei Czerny genossen hatte. „Die Grundlage der Methode Leschetizky“ wurde durch seine Schülerin Malwine Brée 1902 veröffentlicht. Diese Technik unterscheidet sich durch die „1. Hohlmuschelhandform mit Ausnutzung der Knöchel als Stützpunkte... Der

Daumen hat vom Zeigefinger in weiter Rundung abzustehen, die Mittelhandknöchel sind wohl herauszuheben; 2. dem Tiefsitz mit tiefem Handgelenk; 3. der Ausbildung des Unterarms durch Nachdruck mit der Fingerspitze, also Aufgabe des älteren ... Systems des aktiven Knöchelgelenkanschlages...“ (Kullak, 1905: Seite128). Als Grundübung zur Handhaltung empfiehlt Leschetitzky: man „bewege das Handgelenk langsam und öfter nach abwärts und wieder aufwärts. Dabei achte man darauf, dass 1. die Hand gewölbt bleibt, 2. die Finger ihre Stellung nicht verändern, ... 4. der Oberarm nicht mitbewegt wird“ (Brée, 1903: 6). Betrachtet man das Inhaltsverzeichnis, so erkennt man auf einen Blick eine sehr detaillierte Unterteilung/ Sammlung von abstrakten technischen Einzelvorgängen, wofür es jeweils Übungen mit genauen Erläuterungen gibt:

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
I. Haltung am Klavier	3
II. Die Hand und ihre Haltung	4
III. Übung des Handgelenks	6
IV. Einige allgemeine Regeln	6
V. Finger-Übungen	7
1. Ein-Finger-Übung	8
2. Zwei-Finger-Übung	11
3. Drei-Finger-Übung	11
4. Vier-Finger-Übung	12
5. Fünf-Finger-Übung	12
6. Finger-Übung mit einem gehaltenen Tone	12
7. Freie Finger-Übung ohne gehaltene Töne	13
VI. Vorstudien zu den diatonischen Skalen	14
VII. Dieselben um einen Ton erweitert	17
VIII. Diatonische Skalen	19
IX. Vorstudien zur chromat. Skala	22
X. Vorstudien zu den gebroch. Dreiklangs-Akkorden	23
XI. Gebrochene Dreiklangs-Akkorde	27
XII. Vorstudien zu gebroch. Sept-Akkorden	28
XIII. Fingerwechsel auf einer Taste	29
XIV. Anschlags-Arten	30
XV. Über Oktaven	33
XVI. Akkorde	35
XVII. Arpeggien	50
XVIII. Doppelgriffe	51
XIX. Oberstimme bei Akkorden	56
XX. Glissando	57
XXI. Verzierungen	58
XXII. Dynamik	60
XXIII. Über das Pedal	62
XXIV. Vortrags-Regeln	65
1. Melodievortrag	65
2. Tempo	68
3. Rhythmus	70
4. Das Arpeggieren	71
XXV. Fingersatz	73
XXVI. Vom Üben und Studieren	74
XXVII. Hand- und Armbewegungen	78
XXVIII. Wer soll sich dem Klavier widmen?	80
Anhang:	83
1. Skalen-Skala	84
2. Arpeggien-Skala	92
3. Arpeggien-Suite	95
Nachwort	98

Aus Malwine Brée, „Die Grundlage der Methode Leschetitzky“:

Am Ende des 19. Jahrhunderts ist zwar eine natürliche Gewichtstechnik ins Bewusstsein der Pianisten gerückt, es gibt aber dennoch sehr unterschiedliche technische Anschauungen. Allen gemeinsam ist aber das Bewusstsein für die Notwendigkeit von abstrakten Finger- und Bewegungsübungen für eine rundum gut ausgebildete Spieltechnik.

3. *Verbindung der verschiedenen Techniken in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*

Wie nicht anders zu erwarten, werden in dieser Zeit die positiven Aspekte sowohl der natürlichen Bewegungslehre als auch der reinen Fingertechnik ausgenutzt. Es wird erkannt, dass ein Pianist für dieses umfangreiche und vielseitige Repertoire alle Möglichkeiten / Nuancen technischer Strategien parat haben muss. Die Notwendigkeit einer rundum soliden Technik als Mittel der Interpretation braucht nicht eigens betont zu werden. Sowohl ausladende Spielbewegungen als auch die detaillierte Kontrolle des Einzelanschlags müssen erworben worden sein, um den Anforderungen eines zeitgemäßen Pianisten zu entsprechen. Insofern gehen die meisten altbekannten Autoren klavierdidaktischer Veröffentlichungen, die sich mit Klaviertechnik befasst haben, nicht spezifisch auf die Anwendung einzelner abstrakter Übungen ein, sondern sprechen vielmehr von der pianistischen Spieltechnik allgemein, unabhängig davon, auf welchem Weg sie erworben wurde – z.B. durch das zusätzliche Studieren von Etüden oder ausschließlich durch das Erlernen von Fachliteratur, die ja naturgemäß auch aus technischen Problemen besteht. Josef Dichler drückt diese Erkenntnis im Vorwort seines Buches „Der Weg zum künstlerischen Klavierspiel“ (1948) so aus: „Leitend war ... der Gedanke, ... daß immer die gleichmäßige Ausbildung von Musikalität und Technik anzustreben ist, ...daß es wohl verschiedene gute Methoden gibt“ (Dichler, 1948: 7).

Die methodische Folgeliteratur beschäftigt sich nun mehr und mehr mit psychologischen und pädagogischen Aspekten sowie mit Klangerzeugung und Anschlag (die Repetitionsmechanik und der Instrumentenbau sind mittlerweile perfektioniert worden, doch die Gründe des verschiedenen Klangs aufgrund unterschiedlichen Anschlags noch nicht erkannt). In diesem Zusammenhang entstehen Begrifflichkeiten, die zwar das Wort „Technik“ benutzen, jedoch vielmehr

„Anschlagkultur“ meinen, so z.B. Carl Martienssen, „Schöpferischer Klavierunterricht“ (1957): er befürwortet zwar Breithaupts Entspannungstheorie und Gewichtstechnik, verlagert aber das Zentrum dieser entspannten Gewichtsempfindung nach vorne in den fleischigen Teil der Fingerkuppen, das sogenannte „Fingerpolster“, und nennt diese Anschlagform nun „Polstertechnik“ (Martienssen, 1957: 204 ff). Das Ziel ist ein schöner Klavierklang, es geht hier nicht um die fingertechnische Ausbildung. Martienssen hat sich wohl nicht mit physiologischen Belegen zur Untermauerung seiner Polstertechnik befasst, die im Grunde den Tastsinn nutzt, obwohl dies sicher möglich gewesen wäre: schon 1875 soll der Wissenschaftler Friedrich Merkel die sogenannten Merkel-Zellen unter der Hautoberfläche entdeckt haben, die Berührung registrieren (www.heise.de/tp/artikel/30/30559/1.html). Die späteren Forschungsergebnisse, welche die Feinheiten des taktilen Sensorsystems der Haut genauer zu unterscheiden vermochten (die subkutanen Vater-Pacini-Sinneszellen und die Papillarleisten auf der Haut) hätten Martienssen sicher genauso angesprochen wie die wissenschaftliche Erkenntnis über die Entwicklung der Obertöne bei langsamem Tastenniedergang bzw. bei einem Anschlag von der Taste aus.

Dennoch blieben natürlich Kritiker der freien Bewegungslehre nicht aus. Zu dieser oppositionellen Strömung gehörte vor allem die Schweizer Pädagogin Anna Hirzel-Langenhans; sie verfiel sogar fast wieder in das alte Extrem der sogenannten Knöchelgelenkstechnik zurück, da sie der Meinung war, vor lauter Beschäftigung mit Oberkörperbewegungen und Gewichtsanschlag käme die manuelle Ausbildung der Einzelfinger zu kurz. Vielleicht haben solche Pädagogen mit dazu beigetragen, dass sich das Pendel zwischen zwei so extrem unterschiedlichen Spieltechniken mit der Zeit in der Mitte einschwang. Hirzel-Langenhans technische Übungsansätze wurden von einigen ihrer Schüler während des zweiten Weltkriegs zusammengetragen und erst 1964 herausgegeben: in „Greifen und Begreifen – Ein Weg zur Anschlagkultur“ (Hirzel-Langenhans, 1964) geht es um die Ausbildung der Einzelfinger, um das Verbundenheitsgefühl der Finger (für ein sicheres Abstandsgefühl von best. Intervallen) sowie um das Prinzip der Erschwernis beim Variantenüben (sog. Schlüsselübungen).

Muskelgruppen in Anspruch genommen, die beim Klavierspiel gar nicht alle erforderlich, aber der Ausbildung der Hand dienlich sind. Diese gezeichneten Übungen eignen sich eigentlich hervorragend für Kinder (obwohl sie gar nicht speziell für den Anfängerunterricht gedacht sind), denn man muss hierzu ja keine Noten lesen können. Nachfolgend einige Beispiele des Buches von Gat:



Abb. 79

29. Lassen wir das Ende unseres 5. Fingers über den Handteller gleiten und achten wir darauf, daß diese streichelnde Bewegung vom Anfang bis zum Ende leicht und feinfühlig ist, der Finger die Haut also nur gerade berührt. Strecken wir den Finger so nahe zum Handgelenk wie überhaupt möglich, ziehen wir ihn dann ein, soweit wir das ohne Spannung vermögen. So verfahren wir der Reihe nach auch mit den übrigen Fingern.



Abb. 80

30. Wir strecken die Fingern der linken Hand, eng aneinander geschlossen, während wir den Daumen von den übrigen Fingern entfernen. Lassen wir nun den 3. und 5. Finger der rechten Hand über die linke Hand gleiten, den 2. und 4. Finger unter die linke Hand. Achten wir auch darauf, daß der Daumen der rechten Hand nicht über den der linken Hand zu liegen kommt, weil das den schnellen Wechsel behindern würde. Wenn wir diese Übung mit der linken Hand verrichten, gelangt natürlich der linke Daumen nach unten. Schieben wir die Finger ohne Spannung leicht auf die geschlossene andere Hand. Den Fingerwechsel nehmen wir noch in der Luft, möglichst gemeinsam, vor. Wir lassen also die Finger nicht einzeln,

sondern zusammen auf ihre Plätze gleiten.

Die Übung ist anfangs nur langsam und nur einige Male, später aber, wenn wir auch ein höheres Tempo bewältigen können, 40-50mal mit beiden Händen zu wiederholen. Sie ist eine ausgezeichnete Vorbereitung für das Doppelgriffspiel.

32. Wir führen mit jedem Finger einzelne Seitenbewegungen aus. Die Bewegung soll leicht und so groß sein, wie sie das Gelenk zuläßt. Üben wir mit vielen Wiederholungen, aber niemals bis zum Ermüden. (Die Seitenbewegung ist die wirksamste in bezug auf die Kräftigung des Handtellers und entwickelt hervorragend die Zwischenknochenmuskeln, die Muskeln der Schnelligkeit. Wenn wir die Übungen mit Seitenbewegungen mehrmals am Tage und mit der nötigen Ausdauer üben, wird sich die Leistungsfähigkeit unserer Finger in überraschendem Maße steigern.)

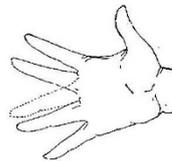


Abb. 82

33. Lassen wir unsere Finger große Kreise beschreiben (8-10), zuerst nach unten, dann noch oben. Die Kreise sollen aber nur so groß sein, daß wir sie ohne Anstrengung ausführen und die Bewegungen dadurch ganz bequem bleiben können. Man muß ein ähnliches Gefühl haben, als wenn man sich wohligh streckte. Unsere ganze Aufmerksamkeit muß den Fingern gelten, die den Kreis beschreiben. Dabei muß man zulassen, daß auch die übrigen Finger mehr oder weniger kleine oder große Bewegungen ausführen.



Abb. 83

34. Wir beugen jeden Finger einzeln im zweiten Gelenk rechtwinklig ein.

Bei dieser Übung ist nicht die Kräftigung der Muskeln – also die Bewegung an sich – das Ziel, sondern die Konzentration auf das zweite Gelenk. Deshalb beugen wir nur bis zum rechten Winkel, denn bei weiterer Beugung würde die Spannung des Gelenks unsere Aufmerksamkeit auf ein zu großes Gebiet verteilen. Wenn wir diese tatsächlich auf das zweite Gelenk konzentrieren, so ist es stahlhart, das 3. Gelenk aber derart entspannt, daß das Fingerende, wenn wir ihm mit der anderen Hand einen leisen Schlag versetzen, erst nach ein bis zwei vibrierenden Bewegungen seine Ruhestellung wieder einnimmt.

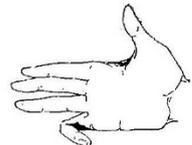


Abb. 84

Soviel zu den Didaktikern bzw. Methoden dieser Zeit.

Doch wie sieht es eigentlich aus mit den Noten, die in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts für die Ausbildung von Technik verwendet wurden? Was gab es in der Linie der Übungssystematiken nach Hummel, Czerny, Liszt, Chopin, Brahms, Loeschhorn oder Pischna?

Technische Schulungen, die sinnvolle Zusammenstellungen von Übungen nach tonalen und fingersatztechnischen Prinzipien unter Verwendung aller erdenklichen Kombinatorik geben, sind bis zur Nachkriegszeit vor allem:

Charles Hanon, „Der Klaviervirtuose“ (1900),

Alfred Cortot, „Principes rationnels de la technique pianistique“ (1928),

Ernö von Dohnányi, „Die wichtigsten Fingerübungen“ (1929) und

Marguerite Long, „Le Piano“ (1957).

Deutsche Ausgaben, in denen man die Erläuterungen nicht erst übersetzen muss, gab es erst wesentlich später. Die technischen Studien von Hanon, Cortot und Dohnányi werden in einem späteren Kapitel besprochen.

Hier nur einige Beispiele abstrakter technischer Übungen von M. Long:

- zur Koordination aus Long:

EXERCICES MODULANTS AVEC NOTES TENUES

Cet exercice peut être travaillé les mains séparées en utilisant à la main d'accompagnement les accords de la formule modulation (*page 12*). Bien relever les doigts surtout le quatrième après la tenue du troisième. Jouez d'abord staccato.

VARIANTE

- zu Repetitionen / gebrochenen Oktaven aus Long:

EXERCICE N°8 Exercice modulant.

VARIANTES

Même travail pour la main gauche. Ex.

E.A.S. 16079

Der österreichische Pianist Hans Kann (1927-2005) beschäftigte sich sehr mit dem Prinzip des Variantenübens und soll hinsichtlich des Variierens von Fingersatzfolgen bei technischen Übungen im Fünffonbereich ausgerechnet haben, wie viele mögliche 2er, 3er, 4er und 5er-Gruppen von Fingerübungen es theoretisch gibt. Seine „Tägliche Übungen für den Pianisten“ mit einer beiliegenden Variantentabelle stellt dagegen eine „Reduktion der gebräuchlichsten klaviertechnischen Probleme auf möglichst geringem Raum dar“ (Kann, 1965: *Einleitung*). Abgesehen davon, dass eine derartige Sammlung an Pedanterie grenzt, kann die Variantenmethode nur begrenzt ausgenutzt werden; der Spieler muss vor allem selbst erkennen lernen, welche Varianten für ein bestimmtes Problem die hilfreichsten sein dürften. Anna Hirzel-Langenhahn hatte das Variantenüben ja ursprünglich stets auf den musikalischen Kontext bezogen, nicht auf abstrakte Abläufe.

Die technische Literatur von Czerny, Pischna, Hanon, Cortot, Dohnányi und Long wird heute teilweise noch im Klavierunterricht verwendet, wie das Ergebnis der Online – Umfrage in Kapitel VI,2. zeigen wird, obwohl sie in ihrer Aufmachung den

aktuellen Kind gerechten Ansprüchen unter pädagogischem und kinderpsychologischem Aspekt nicht mehr entsprechen, inhaltlich aber viel bieten. Hanons „Klavier-Virtuose“ (1900) ist davon das optisch am leichtesten verständliche Werk; alle anderen sind eher für Fortgeschrittene, ein Widerspruch in sich, geht es doch schließlich um eine fundierte technische Grundausbildung, die in jungen Jahren beginnen sollte.

4. Kind gerechte technische Ausbildung seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

In der Nachkriegszeit ist der Bedarf an Musikunterricht enorm angestiegen; Jugendmusikschulen schossen wie Pilze aus dem Boden, und die Musikdidaktik befasste sich mehr denn je mit der Kind gerechten Pädagogik (Valentin/Gebhardt/Vetter, 1970: 39). Viel Input kam aus den USA, über den inhaltlichen Lernwert für einen anspruchsvollen Klavierunterricht lässt sich streiten (Kind gerechte Aufmachung wurde häufig mit comicartiger Aufmachung gleichgesetzt, von der Relation Inhalt / Preis ganz zu schweigen).

Hinsichtlich der klaviertechnischen Ausbildung kann man drei pädagogische Richtungen erkennen:

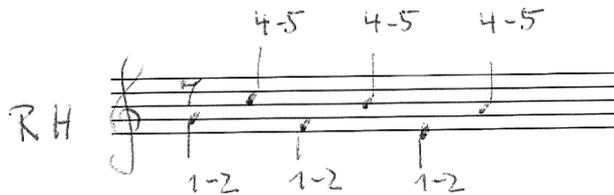
a) Klavierausbildung ohne Verwendung reiner technischer Literatur aber mit Eingehen auf technische Schwierigkeiten bei Problemstellen:

Der Gebrauch von abstrakter technischer Literatur im Unterricht „scheint... heute nicht mehr notwendig zu sein, da der Lehrer im Grunde selbst in der Lage sein sollte, solche Entwicklungen zu finden und als Aufgabenstellung anzuregen. Man könnte diese Art... praktische Systematik nennen...“ (Hirzel-Langenhans, 1964: 3 und Valentin/Gebhardt/Vetter, 1970: 167).

Aus Problemstellen in Spielstücken passende Fingerübungen zusammen mit dem Schüler zu kreieren, hat den Vorteil, dass der Klavierschüler die Notwendigkeit der Übung leichter einsieht und eventuell deshalb eher üben wird. Auch lernt er durch das bewusste Reflektieren der Problematik im Unterricht mit der Zeit, die Ursachen selbst zu erkennen und später vielleicht auch selbst beheben zu können. Allerdings sollte diese Vorgehensweise sehr konsequent angewandt werden, damit sie zum

Erfolg führt und nach und nach auch alle Teilbereiche technischer Fragestellungen streifen kann.

Beispiel einer simplen, von der Verfasserin im Unterricht handgeschriebenen Fingerübung, hier zum Trainieren des stummen Fingerwechsels (RH = Rechte Hand):



b) Klavierausbildung unter Verwendung alter technischer Literatur:

in einem solchen Unterricht wird die altbewährte technische Literatur, wie sie in Kapitel III, 3 erwähnt wird, benutzt. Diese Notenhefte bieten zwar inhaltlich recht viel, scheinen aber für Kinder heutzutage nicht mehr zeitgemäß zu sein. Für junge Klavierschüler ist ein möglichst großer, übersichtlicher Druck geeignet, eine ansprechende spielerische Aufmachung, und auf möglichst wenige Herausforderungen pro Übeeinheit ist zu achten. Dies bieten die älteren technischen Hefte nicht. Deshalb sind Jugendliche für das Arbeiten mit älteren technischen Notenheften kaum zu motivieren und werden von heutigen Klavierlehrern auch nicht häufig verwendet, wie die Ergebnisse der Online- Umfrage in Kapitel VI, 2 belegen.

c) Klavierausbildung unter Verwendung neuer technischer Literatur:

ein solcher Unterricht entspricht eher den kindlichen oder jugendlichen Bedürfnissen eines Durchschnittsschülers. Hier steht die ansprechende Aufmachung im Vordergrund. Der technische Inhalt ist natürlich auch wichtig und teilweise gegeben, aber leider oft unvollständig, unsystematisch und manchmal sogar comicartig gestaltet.

Die am häufigsten verwendeten Noten mit rein technischem Aspekt sind von englischen bzw. amerikanischen Autoren wie z.B. James Bastien, „Intermediate Technic“ (1982). Nicht alle Verlage bieten eine deutsche Übersetzung, falls überhaupt Erläuterungen zu den Übungen bzw. Kurzetüden gegeben sind. Meist sind die Fingerübungen gar keine abstrakten Übungen, sondern vielmehr schon

ausnotiert als kurze Etüden. Der Klavierschüler muss daher mehr Zeit auf das Entziffern des Notentextes verwenden als seine Aufmerksamkeit auf die technische Problematik richten zu können.

Die Beispiele von Edna-Mae Burnam, „A dozen a day“ (1950) /John Wesley Schaum, „Fingerkraft“ (1962) / Pauline Hall und Paul Harris, „Practice makes perfect“ (1994) werden in einem der nächsten Kapitel genauer besprochen.

Der Klavierpädagoge Erich Wolf hat früh erkannt, dass unerfahrene Klavierlehrer Gefahr laufen, ihren Klavierschülern keine Systematik und Vollständigkeit bei der technischen Ausbildung zu vermitteln. In seinem Buch „Der Klavierunterricht“ schreibt er bereits 1963: „Es kommt nicht darauf an, daß ein Klavierlehrer etwa das hier vermittelte System von Fingerübungen zum Gesetz erhebt. Wichtiger ist, dass er den hierin liegenden aufbauenden Gehalt entdeckt und diesen auf seine Weise – in welcher Form dies auch immer sein mag – an den Schüler weitergibt“ (Wolf, 1963: Vorwort). Und er „will nichts anderes, als die Begegnung zwischen Lehrer und Schüler schildern und die dem Lehrer hierbei erwachsenden Pflichten aufzeigen“ (a.a.O.). Im Notenanhang dieses Buches, dem „Leitfaden für die Unterrichtspraxis“ hat Erich Wolf Beispiele Kind gerechter Fingerübungen mit Varianten innerhalb und außerhalb des Fünftonraums niedergeschrieben, die jedem noch unerfahrenen Klavierlehrer willkommene Anregung sein können (ebd.: 147 ff.). Die Gruppen von Übungen erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, vielmehr betont er: „Es ist Sache des Pädagogen, jede Gruppe durch Hinzufügen ähnlich gearteter Übungen soweit zu vervollständigen, wie es dem jeweiligen methodischen Bedarf entspricht“ (ebd.: 150).

Nachfolgend ein Notenbeispiel des Buches von Wolf:

Rhythmisierte Varianten zu U 2

Erweiterung der Sequenzstudien von U 2

U 3

Alle Übungen der Gruppen 1–3 sollen auf- und abwärts geübt werden.
Die Fingersätze der linken Hand sind jeweils denen der rechten entsprechend umgekehrt.

U 4

Das Programm mit derartigen Sequenzübungen läßt sich beliebig ausdehnen.
Im Bedarfsfall rhythmische Varianten bilden!

In seinem Kapitel V „Die Entwicklung der Spieltechnik“ Abschnitt C „Die technischen Studien“ rät Wolf, wie das technische Unterrichtsmaterial konsequent in mehreren Stufen in den Unterrichtsablauf einzubeziehen ist (Wolf, 1963: 76 ff.).

Veröffentlichungen eines Pädagogen wie Erich Wolf zu diesem Thema scheinen der Verfasserin durchaus ein Indiz dafür zu sein, wie wichtig die Beschäftigung mit Technik in der Klavierausbildung Jugendlicher ist.

Ein anderer erfahrender Pädagoge und Didaktiker, der an dieser Stelle erwähnt werden muss, ist Peter Heilbut. Er ist bereits vor Jahrzehnten vor allem durch die Herausgabe von leichter Spielliteratur für kleine Klavierspieler und von Klavierschulen bekannt geworden. Der Titel seines Buches „Klavier spielen – ein pädagogisches Handbuch für die Praxis“ (1993) lässt zwar hoffen, dass die Thematik der reinen Fingertechnik als ein wesentliches Mittel zum Erlernen des Klavierspiels

genau besprochen wird; jedoch bespricht er in den meisten Kapiteln die Anwendungsweise seiner Klavierschule im Anfängerunterricht. Eher nebenbei und aus einem psychologischen Blickwinkel erwähnt er: „Technische Studien, als ‚Fingerübungen‘ bei Schülern oft wenig beliebt, sind doch wohl obligatorischer Teil eines heutigen Unterrichtes. Zu wenig beachtet wird dabei jedoch, daß für das Kind erkennbar sein sollte, warum gerade diese Übung zu diesem Zeitpunkt notwendig ist“ (Heilbut, 1993: 279 f.). “Wenn technische Übung im Stundenverlauf...das Gewicht einer eigenständigen Phase behält, bedeutet es nichts Geringeres, als daß... der Pflege der Technik ein Teil der Unterrichtszeit zu widmen ist;“ (ebd.: 292) und „...daß tägliche Grundstudien wesentlich dazu beitragen, ästhetische Anforderungen realisieren zu können“ (a.a.O.).

An sinnvollen methodischen Büchern hinsichtlich der klaviertechnischen Ausbildung mangelt es also auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht, vielmehr aber an passendem Unterrichtsmaterial! Vor allem aber hat sich das Bewusstsein dafür deutlich gewandelt. Bedauerlicherweise hat sich die Aufmachung der musikalischen Literatur für Kinder und Jugendliche in den vergangenen Jahrzehnten enorm gewandelt, und zwar nicht nur vorteilhaft. Ein wichtiger Grund dabei ist sicherlich der finanzielle Faktor der Notenverlage, „Klavierschulen“, Etüden und leichte Spielstücke auf den Markt zu bringen. Notenmaterial über abstrakte Technik war sicherlich aus wirtschaftlicher Sicht nicht sehr lohnenswert zu drucken.

Dagegen wurden die sogenannten „Klavierschulen“ immer Kind gerechter aufgemacht: größerer Druck, ansprechend klingende Anfängerstückchen, systematischer Aufbau und vor allem ein bunter Druck, ergänzt durch witzige Skizzen oder Bilder. Leider muss man sagen, dass sich diese Entwicklung bereits ins Extreme gewandelt hat: heute ähnelt die Anfängerliteratur oftmals Comic-Heften, die statt vernünftigen Lerninhalts vielmehr Spaßfaktoren vorweisen. Manche Verlage splitten den Lernstoff für ein Kind sogar noch in „Klavierschule“, „Übungsheft“, „Ergänzende Spielstücke“ und „Lehrerbeiheft“ in verschiedenen Schwierigkeitsgraden, so dass die Eltern viel Geld für wenig Inhalt ausgeben müssen.

An den meisten Musikschulen gibt es keinen vorgegebenen musikalischen Lehrplan, was gerade im Sinne der künstlerischen und pädagogischen Freiheit positiv zu sehen ist. Auch ist die Unterrichtsmethode den Musikerziehern freigestellt. Im Hinblick auf eine systematische technische Ausbildung kann dies auf Dauer aber auch von Nachteil sein; schließlich können junge Klavierschüler – vielleicht noch dazu aus einem musikalisch nicht sozialisierten Elternhaus – nicht selbst und nicht rechtzeitig beurteilen, ob ihrem Klavierunterricht gerade in den wichtigen, frühen Jahren der Ausbildung womöglich das Fundament fehlt für das angestrebte spätere Beherrschen des Instruments.

5. *Der Stellenwert der abstrakten Technik in der Klavierausbildung heute*

Wie schon anfangs erwähnt, wird gegenwärtig unter dem Begriff Technik meist das Etüdenspiel verstanden. Vielleicht ist es deshalb auch nicht verwunderlich, dass das Bewusstsein für die Wichtigkeit der systematischen Anwendung einer solchen ergänzenden technischen Methode zu einem hohen Prozentsatz verloren gegangen zu sein scheint. Dies stellte die Verfasserin in den letzten Jahren bei vielen Gelegenheiten fest: sowohl bei Seminaren über Technik für Klavierlehrer an Jugendmusikschulen wie auch bei methodischen Seminaren mit Klavierstudenten/ angehenden Klavierlehrern. An einigen Musikhochschulen stieß sie immer wieder auf die Überraschung vieler Personen darüber, dass technische Ausbildung ein eigenständiges Thema sein kann. Man könnte sagen, zu den in Kapitel III, 4 erwähnten pädagogischen Richtungen a) bis c) der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist eine vierte Unterrichtspraxis hinsichtlich der technischen Ausbildung hinzugekommen: nämlich

d) keine systematische technische Ausbildung mehr.

Woran liegt diese Entwicklung? Schon viele Jahre „stehen Musikerziehung und Musikerzieher funktionell und zwangsläufig auf dem harten Boden der Wirklichkeit. Sie sind integrierende Bestandteile einer Gesamtheit Musik, innerhalb der sie das große Kunststück zu vollbringen haben, die Anleitung zu fachlicher Erkenntnis mit der Aufgabe menschlicher Bildung zu verbinden, und das gegen vielerlei Widerstände (Interesselosigkeit, Unwissenheit, Unsicherheit)“

(*Valentin/Gebhardt/Vetter, 1970: Seite 15*). Es lassen sich aber auch noch weitere Gründe vermuten, weshalb eine systematische technische Ausbildung im frühen Klavierunterricht nur noch wenig Platz findet:

- Heutige Klavierschüler kommen häufig aus Familien, deren Eltern bereits antiautoritär erzogen wurden und die nun ihrerseits die jüngere Generation nicht mehr an ein aufgeschlossenes Interesse für Kultur und die notwendige Disziplin des täglichen Übens heranführen können, da sie es selbst nicht gelernt haben.
- Andererseits gibt es auch Elternhäuser, die ihre Kinder hinsichtlich Frühförderung geradezu überfordern, indem sie sie schon in sehr jungem Alter neben der Schule mit zu vielen anderen Disziplinen konfrontieren (sei es Sprachen, Sport oder Kunst), anstatt gezielt mit nur wenigen.
- In den letzten Jahren erhöht sich der schulische Leistungsdruck der Kinder noch durch die Verkürzung der Gymnasialzeit von neun auf acht Jahre (es besteht die Tendenz zurück zum alten System). Durch den oft massiv vermehrten Nachmittagsunterricht entsteht ständiger zeitlicher Stress, und es verbleibt kaum noch Zeit für Freiraum, geschweige denn für instrumentales Üben. Musikschulen versuchen der Entwicklung gegenzusteuern, indem sie vermehrt Unterricht in Schulen anbieten, doch hat sich bereits zu einem hohen Prozentsatz die Zielorientierung des Instrumentalunterrichts gewandelt: das Kind soll vor allem Spaß mit und an der Musik haben, nur nebenbei eventuell auch einen Lernerfolg vorweisen und vor allem nicht regelmäßig üben müssen. Unter derartigen Rahmenbedingungen bleibt verständlicherweise zuerst die technische Ausbildung auf der Strecke. Mittlerweile haben viele Musikerzieher gar keine konkrete Vorstellung mehr davon, was systematische technische Ausbildung bedeutet. Dagegen müssen sie sich mit Gruppen- oder sogar Klassenunterricht auseinandersetzen, was eine ganz andere Herausforderung bedeutet. Der Klavierunterricht wird sozusagen zum Motivations- und Erlebnisunterricht.

Sowohl zur Anregung frühkindlicher Förderungsmöglichkeiten als auch zum Thema Überforderung ist bereits zahlreiche Literatur auf dem Markt, z.B. „Das große Ideenbuch Kinderförderung“ (*Wege / Wessel, 2009*) oder „Die KinderKrankMacher, zwischen Leistungsdruck und Perfektion – das Geschäft mit unseren Kindern“ (*Frenkel / Randerath, 2015*).

Dass die Verwendung abstrakter Technik im Klavierunterricht kaum noch eine Rolle spielt, bestätigt auch ein Blick auf aktuelle Ausbildungsmethoden ganz anderer Quellen, so z.B.:

1. Die jährlich neu definierten Lerninhalte für die Prüfungen der englischen ABRSM, der „Associated Board of the Royal Schools of Music“ werden für verschiedene Levels festgelegt – also nicht nach Alter der Klavierschüler, sondern nach Stand ihres Könnens. Das durchstrukturierte Programm enthält neben dem Erarbeiten von Spielstücken aus verschiedenen Epochen ein anspruchsvolles Training in Primavista-Spiel sowie vielseitige Aspekte der Gehörbildung und Musiktheorie – aber im technischen Bereich ausschließlich das Tonleiter- und Arpeggienspiel (z.B. *ABRSM Scales and Arpeggios, 2011*), das nur einen Bruchteil abstrakter Fingertechnik darstellt und dessen Vorhandensein in diesem Zusammenhang eher von Seiten der Harmonielehre zu begründen ist.

2. Verschiedene Internetseiten, auf die man bei der elektronischen Suche nach dem Stichwort „Klaviertechnik“ aufmerksam gemacht wird, preisen mit gutem Grund die Lehrmethoden früherer bzw. ehemals eigener Pädagogen der jeweiligen Autoren an. So z.B. bezieht sich Gerhard Herrgott (<http://www.gerhard-herrgott.de>) auf die Methode der Elisabeth Caland, die schon im 19. Jahrhundert eine der bekannten Pädagogen war, die nachdrücklich eine auf natürlichen Bewegungsabläufen basierende Spieltechnik vermittelte (leider wurden ihre Veröffentlichungen nirgends archiviert und sind vergriffen).

Die Klavierpädagogen Stefan Blido und Ulrike Huehn vermitteln dagegen die Lehrweise des Didaktikers Peter Feuchtwanger (<http://www.ulrikehuehn-klavier.de>), dessen Methode übrigens in Kapitel V,2 besprochen wird: hierbei geht es um „Basistechnik für körperliche Aufrichtung“, „ganzheitlichen Gebrauch des pianistischen Spielkörpers“ und „Retraining bei Pianisten mit Spielstörungen“. Auf anderen Internetseiten wird die Klaviertechnik eines Spielers nur insgesamt als die „Summe der gelernten Spielweise, die uns zu einem hochwertigen künstlerischen und klanglichen Ergebnis führt“ (<http://www.klavierunterricht-in-berlin.com>) betrachtet, und nicht als das Ergebnis zahlreicher einzeln erlernter Bewegungsabläufe, die für

die motorische Beherrschung und Kontrolle nötig waren. Der Begriff der Technik wird auch häufig mit einem kontrollierten Anschlag für ein klangschönes Resultat gleichgesetzt: „Technik ist größtenteils ein Entwicklungsprozess des Gehirns und der Nerven, nicht der Muskeln, die die Finger bewegen, oder der Stärke.“ (*Chuan Chang*, <http://www.dietmar-seibert.de>) Natürlich ist die Art und Weise des Tastenanschlags auch ein Aspekt von Technik, aber eben nur einer von vielen Bestandteilen. Dies will die Autorin durch ihr Vorhaben darlegen.

Auch wenn derlei Quellen gewisse methodische Aspekte von Technik sinnvoll vermitteln wollen, so sprechen sie stets nur über einen kleinen Teilbereich des umfangreichen Gebiets abstrakter Fingerübungen.

IV. Das Benennen technischer Bewegungsabläufe im Klavierunterricht

Für einen noch unerfahrenen Klavierdozenten stellt es meist eine Schwierigkeit dar, falsche oder fehlende Bewegungsabläufe beim Spiel eines Schülers zu erkennen. Noch schwieriger ist es aber, Bewegungsabläufe (falsche oder richtige) zu beschreiben; daher ziehen es viele Dozenten vor, Bewegungsmuster vorzumachen, selbst wenn ihre Hand eine ganz andere Größe oder Form vorweist.

Beschreibungen durch Worte wirken in der Regel übertrieben, so dass die vom Klavierschüler ausgeführte Bewegung womöglich zu groß ausgeführt wird und dann die Übung nicht gelingen kann.

Ein Klavierdozent sollte also nicht nur wissen, ob, wann und wie er technische Fingerübungen anwenden könnte, sondern auch wie er diese Bewegungsabläufe anschaulich in Worten beschreiben kann.

So tragen z.B. die blumigen Wortkreationen zur Beschreibung der romantischen Spieltechnik von bekannten Didaktikern zu Beginn des 20. Jahrhunderts wie z.B. Breithaupt, Martienssen, Marek u.a., bei denen manche Dozenten vielleicht Hilfe suchen könnten, mehr zu Verwirrungen statt zur Klärung der motorischen Abläufe bei.

Einige Beispiele interessanter Begrifflichkeiten dieser Pädagogen zu anschlagstechnischen Bewegungen:

1. L. Breithaupt (*Die natürliche Klaviertechnik, 1909: Inhaltsverzeichnis*):
Schleuderwurf, Bogenwurf; Armschwung, Kehrschwung, Spiralschwung, Längs- und Rollschwung, Oberarmdrehschwung; Stoßbewegung, Zitterbewegung, Schlagbewegung, Setzbewegung, Drehbewegung, Rührbewegung, Gleit- und Schiebebewegung, Hub- und Senkbewegung, Sprungbewegung, kleine Beuge- und Streckbewegung, Druckbewegung usw.; Oberarm- und Unterarmrollung, schraubenförmige Rollung usw. All diese Bewegungsbezeichnungen nachvollziehen und bewusst ausführen zu können, kann kaum einem Klavierspieler zugemutet werden, geschweige denn einem jüngeren.

2. C. Martienssen (*Schöpferischer Klavierunterricht, 1957: Inhaltsverzeichnis, Dritter Hauptteil, Kap. 21-25*) unterscheidet nur drei Spieltechniken: a = die klassische Technik (Präzision und Beherrschtheit des Fingerspiels) = „statische Technik“; b = Polstertechnik (Gewichtstechnik mit nachgebendem Handgelenk von der Taste aus spielend) = „ekstatische Technik“; c = Schultertechnik (Gewichtstechnik mit Ganzarmbewegung) = „expansive Technik“.
3. C. Marek (*Lehre des Klavierspiels, 1939: Inhaltsverzeichnis, Dritter Teil, Kap.X, XI und XII*), der sich ausgiebig mit der physikalischen Seite der Hammermechanik befasst hat, kommt nicht mit so wenigen Begriffen aus: er spricht z.B. von Flächen-, Kreis-, Dreh-, Rotations-, Spiral- oder Seitenschwüngen.
4. J. Gat (*Die Technik des Klavierspiels, 1964: 19*) legt uns vor allem den direkten und den indirekten Anschlagsschwung nahe.
5. W. Wagenhäuser (*Spielen wie Horowitz, 1997: 8 f.*) unterscheidet wie Martienssen drei grundlegende Anschlagsbewegungen: Fingeranschlag, Gewichtsanschlag und hydraulischer Anschlag (identisch mit Martienssens Begriff der Polstertechnik).
6. W. Howard (*Zur systematisch-künstlerischen Erziehung, 1930: 35*) betont, dass der „Stillstand der Hand pianistisch unbrauchbar ist“ und kreiert weitere Begriffe wie Auswärts- und Einwärtsspielen, passive Handkreisung, Kuppelbewegung, beeinflusst durch verschiedene Arten von Zug und Schwung.

All diese Bewegungsbegriffe hier genau zu erläutern, führt zu weit weg vom eigentlichen Thema der Bedeutung der abstrakten Fingerübungen. Aber sie gehören am Rande erwähnt, da der Anschlag auch beim Ausführen von abstrakter Technik eine wichtige Rolle für die Klanggestaltung und damit für das Ziel des Musizierens spielt.

Dagegen ist zu beachten die Bemerkung J. Dichlers in seinem Buch „Der Weg zum künstlerischen Klavierspiel“ (1948, Seite24): „Die Unterschiede und Gegensätzlichkeiten der verschiedenen Methoden sind übrigens in der Theorie, in

ihrer schriftlichen Darlegung viel größer und krasser als in der Praxis. So schließen vor allem die Künstler, welche wirklich über ein großes Können verfügen, mehr Kompromisse, als ihnen bewusst ist, ...“.

Eigentlich kann man all diese genannten Bewegungsformen auf drei grundsätzlich unterschiedliche Anschlagsarten reduzieren:

1. reiner Fingeranschlag bei ruhiger Armhaltung, wobei die Finger ohne vorhergehenden Tastenkontakt anschlagen (z.B. Fingeranschlag, Knöchelgelenkstechnik, statische Technik o.a. genannt).
2. Fingeranschlag bei relativ ruhiger Armhaltung nach vorhergehendem Tastenkontakt (z.B. Polstertechnik oder hydraulischer Anschlag genannt).
3. Anschlag ohne vorhergehenden Tastenkontakt bei gleichzeitigem Bewegungseinsatz eines oder mehrerer Teile der oberen Extremitäten (z.B. natürliche Technik, Gewichtstechnik und vieles mehr genannt).

Wenn sich ein Dozent also mit abstrakten Übungen befasst hat, müsste er Bewegungsmuster eher analysieren und Bewegungsabläufe konkreter benennen können. So besteht beispielsweise eine Trillerbewegung sowohl aus aktiver Fingerbewegung als auch aus einer Schüttelbewegung der Hand. Wenn ein Dozent sich dessen bewusst ist, kann er dem Schüler erklären, aus welchem Grund der Triller bislang noch nicht gelingt und welchen Bewegungsablauf er trainieren sollte. Im Klavierunterricht mit jungen Schülern kann es hilfreich sein, wenn ein Dozent bereits bei der Auswahl eines Klavierstückes bzw. vor dem Aufgeben einer neu zu entziffernden Hausaufgabe die darin enthaltenen Bewegungsmuster erkennt und dem Schüler bei Bedarf schon im Vorfeld entsprechende Bewegungsübungen zeigt, die das neue Stück dem Schüler abverlangen wird. Wenn der Schüler die Bewegungsmuster bzw. die benötigte Technik beherrscht, bevor er sich mit dem neuen Stück beschäftigt, so dürfte er natürlicherweise mehr Spaß an der nun leichter gestaltbaren Aufgabe haben.

Als Beispiel nehme man nur einmal einen häufig verwendeten Notenband wie Johann Friedrich Burgmüller (1806-1874), „25 leichte Etüden“ op. 100 (1860). Viele der meist zweiseitigen Charakterstückchen weisen mindestens eine technische

Besonderheit auf, die der Klavierlehrer möglichst vor Beginn des Entzifferns mit dem Schüler besprochen bzw. vorbereitet haben sollte:

Nr. 4 mit Terzen, Burgmüller: hier sollte der Schüler bereits die typischen Terzen - Fingersätze und das gleichzeitige Anschlagsgefühl von kleinen Doppelgriffen erlernt haben.

Petite réunion
Kindergesellschaft — Children's party

Allegro non troppo ♩ = 152

4.

The score for 'Petite réunion' is in 2/4 time. The right hand part features a sequence of chords, primarily triads, with fingerings 5, 3, 2, 1. The left hand part consists of a simple bass line with fingerings 4, 2, 1 in the first system and 5, 3, 2, 1 in the second system. Dynamics include piano (*p*) and sforzando (*sf*).

Nr. 7 mit Fesselübung des Daumens, Burgmüller: wenn der Schüler noch nie eine einfache Fesselübung erlernt hat, wird er beim Entziffern kaum ein Auge für diese Notation haben.

Courant limpide
Am klaren Wasserstrom — By the limpid stream

Allegro vivace ♩ = 176

7.

The score for 'Courant limpide' is in 2/4 time. The right hand part features a sequence of eighth notes with fingerings 1 5 2, 1 5 2, 1 4 2, 1 5 3, 1 5 3. The left hand part consists of a simple bass line with fingerings 1, 1. Dynamics include pianissimo (*pp*) *mormorendo* and *cresc.*

Oft geht es bei der Beschäftigung mit Bewegungsabläufen nicht nur um eine natürliche, möglichst lockere Spieltechnik, sondern auch um eine vernünftige Anschlagkultur, die einen sensiblen Klangsinn mit obertonreicher Tonentwicklung zum Ziel hat. Schon immer war es Pianisten oder Pädagogen klar, dass die Bewegungskontrolle – die der Finger, des Handgelenks, des Unter- oder Oberarms – den technischen Ablauf und den Anschlag ausmachen. Daher ist es verständlich, dass einige Pädagogen sich die Möglichkeit von Filmaufnahmen zu Nutze machten und anhand von Zeitlupenstudien Bewegungsabläufe genauer analysierten; so z.B. József Gat (*Die Technik des Klavierspiels, 1965: 178 ff.*) oder auch Irene Slavin-Davidenkoff (*Das Problem der Tonbildung auf dem Klavier, 1970: 18 ff.*).

Jedoch ist die Situation im alltäglichen Klavierunterricht eine andere: hier kann man nicht im Zeitlupentempo die Fehlerquelle des schülerischen Spiels ergründen, hier muss der Dozent im normalen Spieltempo ausmachen, wo genau z.B. die Hand versteift oder flach wird, welcher Finger beim Spiel einer Verzierung wegbleibt o.a.

Im täglichen Klavierunterricht nützt auch die Begrifflichkeit nicht allein, um dem Schüler die erforderlichen Bewegungsabläufe zu verdeutlichen. Hier ist wie gesagt vielmehr die konkrete Benennung fehlerhafter Spielbewegungen oder unnötiger Mitbewegungen gefragt. Selten wird es darum gehen, Grenzen z.B. zwischen Oberarm- und Unterarmbewegungen auszuloten, sondern in den meisten Fällen darum zu zeigen, wo und wann genau z.B. eine nicht gewollte Muskelanspannung im Finger oder Handgelenk geschieht, wo genau unnötige Mitbewegungen auftauchen, wann plötzlich die Schultern nach oben gezogen werden oder warum unpräzise Koordination und schlechte Kontrolle der Feinmotorik den Spielablauf beeinträchtigen. Hierbei ist die Erfahrung des Dozenten sowohl aufgrund seiner eigenen Spielpraxis als auch aufgrund seiner guten Beobachtungsgabe gefragt. Welche Spielprobleme auch immer im Unterricht mit einem Klavierschüler auftauchen, man kann sie entweder auf eine mangelnde technische Ausbildung oder auf ein mangelndes Körpergefühl zurückführen. Beides, Fingertechnik und Körpergefühl müssen bewusst und konsequent erlernt bzw. anerzogen werden, um langfristig einen Schüler zu einer vernünftigen und fundierten Spieltechnik zu führen, so dass er später weder in musikalischer noch in körperlicher Hinsicht Probleme haben wird.

V. Physiologische Aspekte der Technik

Neben den geschichtlichen, analytischen und pianistischen Aspekten abstrakter Fingerübungen sind physiologische Aspekte des Spielapparates eines Pianisten genauso wichtig, da eine funktionierende Technik und ein gesunder Körper voneinander abhängen.

1. Grundvoraussetzungen und Grundproblematiken

Die Hand eines Menschen ist auf vielfältige Weise im Einsatz: wir streicheln, tasten, greifen, halten, pressen, zeigen, schlagen, boxen, gestikulieren – nur um einiges zu nennen – mit unseren Händen. Die Hand ist so beschaffen, dass sie von der zartesten Berührung bis zum Einsatz extremen Schlagens oder Zupackens eingesetzt werden kann. Hände können beispielsweise ein fehlendes oder eingeschränktes Hör- oder Sehvermögen ersetzen: Blinde können durch Abtasten von Blindenschrift lesen, sie können Klavier oder ein anderes Instrument spielen, Gehörlose sich mittels Gebärdensprache mit den Händen verständigen.

Unterteilt werden die insgesamt 27 Handknochen in Handwurzelknochen, Mittelhandknochen und Fingerknochen. Der Daumen unterscheidet sich durch seine Lage und durch seinen Aufbau von den restlichen vier Fingern, da er ein Glied weniger hat. Durch seine seitliche Lage kann er jedoch jeden der anderen Finger berühren und die für das tägliche Leben so wichtige Greiffunktion ausführen. Von den 33 Muskeln, die für die Handbewegung zuständig sind, liegen die meisten nicht in der Hand direkt, sondern im Unterarm. Ihre zugehörigen Sehnen befinden sich aber in den Händen und lösen bei entsprechender Muskelkontraktion Bewegungen aus. Die Nerven der Hände sind Nervi ulnaris, medianus und radialis, die Blutversorgung findet über zwei Arterien statt. Die hohe Sensibilität der Hände, insbesondere der Handinnenflächen, verdanken sie den zahlreichen Rezeptoren, die Druck- und Bewegungsreize aufnehmen. (vgl. Wagner, 2005: Kap. D6 und D7/ Klöppel, 1997: 162 ff. / Whalley, 1997: Kap. 1 und 2).

Die Bewegungsmöglichkeiten der Finger, Hände und Arme sind zwar durch die spezifischen Gelenke festgelegt, genauso wie die Grundschnelligkeit der Spielbewegungen durch die Muskulatur. Doch diese lässt sich ja durch Kraft und Ausdauer trainieren hinsichtlich Schnelligkeit, Genauigkeit, Reaktionszeit und Koordination. (vgl. Klöppel, 1997: 61 ff.)

Leider birgt dieser komplexe Sehnen- und Muskelapparat jedoch ein relativ hohes Verletzungs- und Erkrankungsrisiko, sofern ein sehr zielstrebiges Klavierspieler falsch mit ihm umgeht. So wird leider nicht selten die Auswirkung einer unphysiologischen Technik durch eine auch noch einseitige (Über-)Beanspruchung erhöht, um unbedingt dem Ziel einer musikalischen Vorstellung näher zu kommen.

Klavierspielen ist schließlich eine hoch spezialisierte und komplexe Tätigkeit, die sich für den Spielapparat zur Strapaze entwickeln kann – spätestens beim Einstudieren extrem schwieriger Literatur, wie sie vor allem in der Romantik komponiert bzw. gefordert wurde (man denke z.B. an Konzertetüden oder die Schumann-Toccata usw., Stücke, die die menschlichen Möglichkeiten der Feinmotorik vollkommen ausreizen oder vielmehr überreizen). Derlei Literatur wird in der Regel von Menschen einstudiert, die schon als kleines Kind mit dem Klavierspiel begonnen und jahrelang täglich viele Stunden geübt haben. Wenn dabei keine vernünftige Spieltechnik erlernt wurde, führen zwangsläufig Ermüdungserscheinungen von Muskelgruppen zu Problemen (vgl. Klöppel, 1997: 78 ff.). Falls der Spieler nicht gelernt hat, die Muskelanspannung bewusst zu registrieren und zu beenden oder zumindest die Belastung teilweise auf andere Muskelgruppen zu übertragen und stattdessen nach dem alten Schema weiter übt, entsteht zwangsläufig ein Problem. Natürlich muss es sich nicht gleich um eine ernsthafte Erkrankung handeln. Wenn aber spieltechnische Probleme durch intensives Üben ausgelöst wurden mit dem Versuch, das jeweilige Defizit mit mehr Kraft oder zu einseitiger Muskel- oder Gelenkbelastung auszugleichen, dann entsteht ein Teufelskreis, aus dem auszubrechen keine leichte Aufgabe ist, weder für den Schüler noch für den Lehrer.

Einige Beispiele möglicher Überlastungsphänomene bei Pianisten (*Resultate auch aufgrund verschiedener Gespräche mit Fachärzten, die im Index aufgelistet sind*):

„Arthrose: Beispiel Daumensattel-Gelenksarthrose (Rhizarthrose)

Krankheitsbild: Knorpelabnutzung zwischen dem großen Vieleckbein der Handwurzel und dem ersten Mittelstrahlknochen; Arthrose kann auch in den anderen zahlreichen Gelenken der Hand entstehen, gegebenenfalls auch an mehreren Stellen

gleichzeitig, z.B. Fingergelenkspolyarthrose

Therapie: je nach Schwere der Arthrose werden konservative (z.B. schmerzlindernde Medikation, physikalische Anwendungen, Ruhigstellung) oder operative Maßnahmen ergriffen.“ (*Medical Tribune, 11/1906: Musikinstrument ungünstig gehalten*)

„Karpaltunnelsyndrom:

Krankheitsbild: der Nervus medianus wird im Handwurzelbereich eingeengt und verursacht Schmerzen und Missempfindungen. Die acht Knöchelchen, die u.a. das zusammengesetzte Handgelenk ergeben, sind tunnelartig angeordnet. Durch diesen Tunnel laufen neben den o.g. Nervensträngen vor allem die Sehnen aller langen Fingerbeuger, wodurch schon ohne Belastung eine räumliche Einengung besteht.

Therapie: je nach Ausprägung bzw. Stadium konservativ (z.B. Schmerzmedikamente, Stützverbände), endoskopisch oder operativ (in der Regel wird das sogenannte Karpalband durchtrennt, um dem Nerv wieder Platz zu verschaffen).“ (*ebd.*)

„Schnellender Finger:

Krankheitsbild: durch Verschleiß oder infolge von Überlastung verdickt sich die Beugesehne eines Fingers zu einer Art Sehnenknoten; beim Beugen kann er dann die Engstelle der Sehnenscheide nicht mehr mühelos passieren bzw. er bleibt am sogenannten Ringband hängen und schnell dann bei größerem Kraftaufwand in die Beugung; Strecken ist meist nur mit zusätzlicher Hilfe möglich.

Therapie: in der Regel operativ, indem das Ringband durchtrennt wird.“ (*ebd.*)

Sehnenscheidenentzündung:

Krankheitsbild: Sehnen sind für Zugbelastung konstruiert. Werden sie in Gelenknähe abgewinkelt und erhalten dadurch seitlichen Druck, strapaziert sie das. Deshalb hat die Natur extra an heiklen Stellen wie dem Handgelenk oder den Fingergelenken Sehnenscheiden um die jeweiligen Stellen eingerichtet, die sich wie Schonhüllen um

die Sehnen herum schmiegen. Doch bei ständiger Bewegung bzw. ständigem Abwinkeln (wobei sich manche Sehnen sage und schreibe bis zu 2 cm pro Bewegung vor und zurück bewegen müssen!) ohne vernünftige Pausen oder ohne wiederkehrendes Lockerlassen, entsteht eine Überlastung / Entzündung der Sehnenscheiden.

Therapie: entzündungshemmende Präparate und vor allem Ruhigstellen der entsprechenden Sehnen- bzw. Muskelgruppen. (*ebd.*)

Bei Überlastungsphänomenen ist vor allem ein klarer und ausreichend langer Zeitplan nötig, bei dem ein vernünftiger Kompromiss zwischen Ruhe zur Ausheilung und behutsam aufbauendem Training verfolgt werden sollte (*vgl. o.g. Arztgespräche*). Oft ist die dominante Hand (also bei Rechtshändern die rechte Hand) samt dem Arm durch das Mehr an Bewegungen kräftiger als die nicht-dominante Hand. Durch die stärkere Beanspruchung ist bei vielen Handerkrankungen, besonders bei denen, die durch Verschleiß verursacht werden, die dominante Hand häufiger betroffen. Bei dem größeren Teil der Weltbevölkerung führt die rechte Hand die feinmotorischen, anspruchsvolleren Aufgaben durch (*vgl. Wagner, 2005: Anhang I: 278 ff.*). Jedoch können sich Pianisten zum Glück zu den bevorteilten Instrumentalisten zählen, wenn man an Haltungsschäden aufgrund des Instrumentalspiels denkt. Zahlreiche Nervenkompressionssyndrome bei Musikern haben nämlich ihre Ursache in der spezifischen Instrumentaltechnik, z.B. die unnatürliche Haltung des rechten Arms eines Fagottisten (Thoracic-Outlet-Syndrom) oder die linke Hand des Cellisten (Ulnaris-Rinnensyndrom), ganz zu schweigen von den Haltungsschäden von hohen Streichern, Querflötisten u.a. (*vgl. Deutscher Patienten Verlag, 02/2011: Die Hand*).

Insgesamt ist es zu begrüßen, dass der Thematik Musikerkrankheiten seit etlichen Jahren viel mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird. Es existiert mittlerweile nicht nur ein Netzwerk hervorragender Mediziner, die selbst erfahrene (Hobby-)Musiker sind und sich dadurch perfekt in die Fachproblematik des jeweiligen Musikers hineindenken können (*vgl. o.g. Arztgespräche*); auch an der Einrichtung einiger Professuren für Musikermedizin an Musikhochschulen ist zu erkennen, wie wichtig vor allem auch die Prophylaxe bei der Ausbildung / dem Studium ist, um spätestens jetzt solchen fachspezifischen Schädigungen vorbeugen zu können.

2. Bewusste Entspannungsmomente für eine gesunde Technik

Auf seine Muskulatur kann der Mensch willentlich einwirken, er kann sie anspannen oder sogar trainieren; er kann sie aber auch bewusst entspannen. Dieser Aspekt der Technik ist genau so wichtig wie all die verschiedenen abstrakten Fingerübungen – nur genau diese Fähigkeit wird leider so häufig vergessen. Die größtmögliche Lockerheit während des Instrumentalspiels dient sowohl der Gesunderhaltung des Spielapparates als auch der größtmöglichen Beweglichkeit der Gelenke (so kann man bei jedem Menschen genau beobachten, dass die Binnenspreizung der Finger um einige Millimeter weiter ist, sobald die Hand gelockert wird).

Natürlich ist es nicht neu, dass man eine natürliche, lockere Klaviertechnik anstreben sollte, dies wurde ja bereits angeführt. Allerdings sind die methodisch-didaktischen Anweisungen aus der Hochzeit der „natürlichen Klaviertechnik“ aus physiologischer Sicht veraltet – spricht doch z.B. Rudolf Breithaupt noch von „Nervenkraft“ oder von „Entspannung der Nervenzentren“ (*Die natürliche Klaviertechnik, 1909: Teil I Kap. II, 1.:39*), was anatomisch falsch ist. „Der eigentliche Übungszweck ist also, den höchsten tonalen Effekt mit geringstem Kräfteverbrauch zu erreichen. Das geschieht, wenn wir den Schüler dazu erziehen, sämtliche Muskeln des Spielkörpers zu jeder Zeit unwillkürlich entspannen zu können.“ Diese Aussage Breithaupts (*ebd.: 95*) ist wiederum irreführend, denn er definiert nicht, was der höchste tonale Effekt sein soll, und er vergisst neben der Entspannung die Wichtigkeit der ganzen kontrollierten, koordinativen Fingerarbeit, die doch auch sein muss.

Auch die Aussage Walther Howards „Je sachgemäßer eine Bewegung ist, umso mehr löst sie sich von Steifheit und Ungeschick“ (*Zur systematisch-künstlerischen Erziehung, 1930: 10*) trägt schon einen Widerspruch in sich.

Jedoch ob alte oder neuere schriftliche Anleitung, aufgrund einer Theorie kann ein Klavierschüler keine lockere Spieltechnik erlernen, auch nicht automatisch durch das Prinzip des Vor- und Nachmachens. Schließlich ist es schwierig, Angewohnheiten loszuwerden.

Die Lockerheit muss er erspüren lernen, und zwar am eigenen Körper, mit dem eigenen bewussten Empfinden – und vor allem während er spielt, also während er mit anderen Dingen beschäftigt ist. Und vor allem: er muss gezielt nur die

bestimmten Muskelgruppen entspannen können, die gerade nicht gebraucht werden. Während des Denkens an die kommenden Töne bzw. die kommenden Bewegungsabläufe soll er gleichzeitig auf sein Empfinden der Muskulatur achten. Das ist jedoch in der Tat vom Ungeübten etwas viel verlangt. Beim Kleinkind geht es ja noch etwas einfacher – in dieser Altersgruppe reflektiert man weniger und steht sich dadurch gedanklich nicht selbst im Weg. Beim älteren Schüler aber erfordert es schon ein konsequentes Vorgehen während des Unterrichts, immer wieder die Aufmerksamkeit auf das Körpergefühl zu lenken, sofern der Lehrer mit einem Schüler mit verkrampfter Technik konfrontiert wird.

Zunächst stellt sich die Frage: wie äußert sich überhaupt eine verkrampfte Spieltechnik?

Typische Merkmale können z.B. sein ein fest gehaltenes oder gar zu hoch gehaltenes Handgelenk, instabile Fingergrundgelenke, angespannte Finger, überflüssige Abspreizbewegungen, dadurch ungleichmäßiges, unkontrolliertes Spiel mit hartem Anschlag usw.

Angespannte Muskelgruppen bedeuten eine anhaltende Kraftleistung, die im Muskel zu Sauerstoffmangel führen kann und dadurch zur Bewegungsunfähigkeit, schlimmstenfalls zu Schmerzen – genau das soll bzw. will der Klavierspieler vermeiden. Und das ist glücklicherweise ja auch möglich. Bei Entspannung der entsprechenden Muskelgruppen hört der Schmerz bzw. die Bewegungsunfähigkeit gleich wieder auf, da sich die feinen Blutgefäße, die den Muskel ernähren und die durch den Druck des Muskelgewebes verschlossen wurden, wieder öffnen können. (vgl. Wagner, 2005: 62 f.) Es ist also selbstverständlich, dass ein Spieler die Spielmuskulatur so oft als möglich entspannen sollte.

Entspannte Klaviertechnik ist natürlich nicht das Thema dieser Arbeit, aber der Hinweis darauf, dass diese bereits durch das Umsetzen entspannender Momente während des Übens technischer Abläufe antrainiert werden kann, soll betont werden.

Den wenigsten Spielern ist klar, dass das Prinzip der bewussten Muskelentspannung nicht nur dann anzuwenden ist, wenn sie ein Stück zu Ende gespielt haben oder an einer Fermate angelangt sind, sondern dass es bereits zwischen den Tastenanschlägen von nicht allzu langen Notenwerten möglich ist - und damit unglaublich häufig während des Spielens fast jeder Komposition! Und noch besser:

unzählige Momente der Muskelentspannung in der Hand- und Armmuskulatur können genauso reflexartig einstudiert werden wie der Ablauf des Notenschemas und der sonstigen Bewegungsmuster.

Lediglich einige der hochvirtuosen Kompositionen können auf angemessenem Niveau nur von Pianisten mit erheblicher Kraftausdauer bewältigt werden (ohne hierbei natürlich musikalische Fähigkeiten anzusprechen). Spricht man von motorischen Spielreflexen, so denkt jeder Klavierspieler automatisch an aktive Spielbewegungen / Abläufe, nicht aber an inaktive Momente. Genau darin liegt der Fehler. Das konsequente Einstudieren bewusster Entspannungsmomente zwischen möglichst vielen Anschlagsmomenten kann sich genauso zu einem Spielreflex entwickeln wie die aktiven motorischen Anschlagsmomente! Diese Erfahrung hat die Verfasserin mit eigenen Schülern und Studenten sehr oft gemacht.

Wenn Bewegungsabläufe über das motorische Gedächtnis zu Reflexen einstudiert werden, so geschieht dies durch langsames, kräftiges und ständig wiederholendes Üben der entsprechenden Stellen. Und in diesem Stadium des Übens ist es nun genau so wichtig, zwischen möglichst vielen Tönen/ Akkorden (wie gesagt, selbstverständlich bei längeren Notenwerten) das Entspannen bestimmter Muskelgruppen bewusst anzutrainieren, um von vorne herein Überlastungen vorzubeugen. Hierbei kann es sich z.B. um das willentliche Absenken zuvor hochgezogener Schultern oder eines Handgelenks handeln, ebenso wie z.B. um das Lockerlassen eines überflüssig abgespreizten kleinen Fingers oder Daumens u.a.

Diese Vorgehensweise beim Üben abstrakter Klaviertechnik müsste sinnvoll sein, da man in solchen Momenten sowieso konkret über Fingersätze und Bewegungsmuster nachdenkt. Es lässt sich problemlos beim Spielen jeder abstrakten Übung ein geplanter Stopp-Moment einlegen, bei dem man sich bewusst auf sein Körpergefühl bzw. lockere Handhaltung konzentrieren kann, sogenannte „Entspannungs-Stops“. Wiederholt man diese Vorgehensweise häufig auf die gleiche bewusste Weise, dann ist diese Methode zuverlässig geeignet, eine gesund funktionierende Spieltechnik zu erwerben.

Die Interventionsstudie an Schülern verschiedener Altersgruppen, die in Kapitel VI, 3. beschrieben wird, belegt dies.

Obwohl Entspannung ein wichtiger Aspekt einer vernünftigen pianistischen Spieltechnik ist, ist es erstaunlich, dass in den allermeisten Sammlungen abstrakter technischer Übungen keine Übungen zur Entspannung bzw. Lockerheit enthalten sind, sondern fast ausschließlich Übungen für das Trainieren bestimmter aktiver Spielbewegungen (siehe dazu die Übersicht in Kapitel II,2). Da diese Arbeit ja auch ein Kommentar zum Notenband „Finger-Fitness-Center“ darstellt, soll erwähnt werden, dass bei der Zusammenstellung der technischen Übungen speziell Wert gelegt wurde auf ein Kapitel mit Entspannungs-Stopps.

Es ist übrigens immer wieder erstaunlich, dass Schüler, die erst in späteren Lehrjahren eine lockerere Spieltechnik erlernt haben, mit den alten angespannten Bewegungsmustern zu kämpfen haben, sobald sie Stücke aus der früheren Zeit wiederholen, die sie also unter verkrampften Bedingungen ins Gedächtnis aufgenommen haben.

Mit gekonnter bzw. richtiger Spieltechnik sollte es gelingen, nur die momentan notwendige Muskulatur zu aktivieren, also überflüssige Kräfte zu sparen. Hierzu existieren im Bereich der Musikermedizin bereits zahlreiche hochinteressante Studien, die belegen, dass ausgebildete Musiker gegenüber Hobbymusikern beim Spielen des Instruments wesentlich ökonomischer mit den Muskelkräften haushalten (z.B. anhand von Kernspintomographien, bei denen die für die musikalischen Bewegungsabläufe aktivierten Hirnareale aufgezeigt werden (*vgl. Panorama, 01/2004: Was tut sich im Gehirn, wenn Virtuosen und Hobbymusiker spielen?*)).

Renate Klöppel beschreibt in ihrem Buch „Die Kunst des Musizierens“ sehr schön den Kraftsinn des Menschen, das „Abschätzungsvermögen für das Ausmaß an Muskelkraft, das für eine Bewegung oder Haltung benötigt wird“ (*Klöppel, 1997: 168*). Dieses natürliche Körpergefühl muss der Klavierspieler in zweierlei Hinsicht nutzen können: zur Antizipation des Kraftaufwands für den kommenden Tastenanschlag sowie zur bewussten Entspannung immer wieder während des Spiels!

Aus der praktischen Erfahrung der Autorin ist zu empfehlen: während der Arbeit mit einem Klavierschüler mit sehr verkrampfter Spieltechnik bzw. mit nicht funktionellen oder unökonomischen Bewegungen, der dadurch physische oder auch musikalische Probleme bekommen hat, sollte Literatur ausgewählt werden, bei welcher der

Schüler ständig Pedal verwenden darf, da er dann häufig die Tastatur kurz zwischen den Anschlägen loslassen kann. Geeignet ist also leichte romantische Literatur - am besten Stücke, die gut in der Hand liegen: das sind einerseits Stücke mit einigen Vorzeichen, da das Spiel mit Einbeziehung der schwarzen Tasten eine natürlichere Handform provoziert als das Spiel nur auf den weißen Tasten; andererseits sollten es auch Stücke sein, bei denen man keine Töne / Tasten festhalten oder Doppelgriffe umgreifen muss. Der Klavierlehrer muss also bei der Auswahl der Spielstücke für einen solchen Schüler sehr genau aufpassen, welche Fingersätze bzw. Grifftechnik ein Stück beinhaltet.

Der Klavierdidaktiker Peter Feuchtwanger, der sich umfangreich mit dem Problem der entspannten Klaviertechnik befasst hat, der noch persönlich Alfred Cortot kannte und eine eigene Methode zum Erlernen entspannter Technik entwickelt hat (*„Klavierübungen“*, 2004), geht sogar so weit, dass er einen Schüler mit sehr verkrampfter Spieltechnik eine Zeit lang gar keine Literatur spielen lässt: „Pianisten und Pianistinnen, die an schwerwiegenden Spielstörungen leiden, sollten es unterlassen, Literatur zu studieren und sich nur auf die Übungen konzentrieren, um die falschen Bewegungsgewohnheiten abzulegen und neue funktionelle Bewegungsabläufe zu erlernen“ (*Feuchtwanger, 2004: Seite 22*). Das ist totale Konsequenz - für einen durchschnittlichen Hobbyklavierspieler sicherlich zu demotivierend, doch für jemanden, der das Klavierspiel sein Leben lang auf einem bestimmten Niveau ausüben will, vielleicht die Rettung vor einem echten physischen Schaden. Auf jeden Fall bestätigt diese Aussage, dass man sich auf Entspannung bewusst konzentrieren muss, sofern man sie erst nachträglich in den Spielverlauf einbeziehen möchte. Feuchtwangers Übungen setzen am Kern jeder Spielbewegung an. „Die hauptsächliche Anfangswirkung der Übungen ist die, dass wir lernen, nicht auf dem Klavier zu spielen, sondern dass die Taste vielmehr eine Verlängerung unseres Fingers ist. ... Es ist nicht nötig, nach einer Aktion den Finger zu heben, denn es reicht, dass wir loslassen, und schon kommt der Finger mit der Taste von selbst hoch“ (*ebd.: 15*).

Für sehr verkrampfte Schüler lehnt Feuchtwanger sogar diejenigen Reflexe ab, die normalerweise für die Treffsicherheit während des Klavierspiels wichtig sind: das Vorausgreifen oder Vorfixieren. In der Tat können sinnvolle Bewegungsmuster von Schülern mit verkrampfter Spieltechnik zweckentfremdet ausgeführt werden, ohne

dass ihnen dies bewusst ist. Für solche Fälle fordert Feuchtwanger: „Wir dürfen nur geistig vorbereiten, niemals körperlich!“ (a.a.O.) Seine 18 Klavierübungen unterscheiden sich von anderen Klavierübungen dadurch, dass sie sich ausschließlich dem Ziel widmen, dass ein Schüler lernt, loszulassen. „Sie dienen der Einübung von Bewegungsformen am Klavier als Voraussetzung für jegliches weitere Studium“ (ebd.: 21). So betrachtet, ist die Grundidee der Übungen natürlich auch für Kinder bzw. Anfänger geeignet, um erst gar nicht zu der Problematik von Spielverkrampfungen zu kommen. Besonders interessant bei der Ausführung der Übungen ist, dass alt gewohnte, logische und normalerweise praktische Fingersatzmuster, die aber beim Problemschüler zusammen mit einem verkrampften Bewegungsablauf abgespeichert sind, aus dem motorischen Gedächtnis gelöscht werden und durch ungewohnte, eigentlich unpraktische aber weich ausgeführte Bewegungsmuster umcodiert werden sollen. Ein Vorhaben, das natürlich viel Zeit und noch mehr Geduld und Konsequenz erfordert.

3. Förderung der Koordination und des räumlichen, logischen Denkens

Der Umgang mit Musik führt zur Veränderung von Empfindungen, Wissen und Können. Aber gerade die Ausbildung der Motorik fördert auch besseres Körperbewusstsein und Körperbeherrschung. Die manuelle Feinmotorik, am Klavier verbunden mit der Entwicklung des Tastsinnes, fördert zusätzlich die Sensomotorik, da bei musikalischen Bewegungen immer mehrere Sinne beteiligt sind. Durch die frühzeitige Klavierausbildung kann bei Kleinkindern mit motorischer Schwäche deren allgemeine motorische Entwicklung sowie ihr räumliches Verständnis enorm verbessert werden. Dies belegen neben langjährigen Unterrichtserfahrungen vor allem die empfehlenswerten Veröffentlichungen von Erich Wolf (*Der Klavierunterricht*, 1963), Christoph Wagner (*Hand und Instrument*, 2005), Renate Klöppel (*Die Kunst des Musizierens*, 1997) u.v.a. Zunächst ist schon die Bewegungskontrolle über einzelne Fingerbewegungen eine Herausforderung für den jungen Schüler, ganz zu schweigen von der Koordination zweier Hände. „Das Besondere der manuellen Aufgaben an Tasteninstrumenten ergibt sich aus den nahezu unendlichen Kombinationsmöglichkeiten von Tönen, die mit 10 Fingern auf maximal 88 Tasten zu

greifen sind, sowohl im zeitlichen Nacheinander als auch gleichzeitig,...“ (Wagner, 2005: 24). Die Ausbildung von Feinmotorik und Koordinationsfähigkeit beginnt beim Klavierspiel, sobald der Spieler mit der Koordination mehrerer Finger einer Hand konfrontiert ist. Und genau genommen hängt das klangliche Ergebnis von der Koordination noch weit mehreren Aspekten ab, vom Zusammenwirken des Anschlagsempfindens/ Tastsinnes, Gehörs, der Optik, evtl. des Pedals... Man weiß heute, dass koordinative Fähigkeiten bis zum 15. oder gar 20. Lebensjahr zunehmen und nach dem 35. bis 50. abnehmen (vgl. Panorama, 01/2004: Was tut sich im Gehirn, wenn Virtuosen und Hobbymusiker spielen?). Kein Wunder also, dass ein erwachsener Instrumentalanfänger sich schwer tut in der Situation des `Zuviel Logik, zu wenig Automatik`. Leider werden frühe koordinative Möglichkeiten oft nicht ausgenutzt. Dabei hat schon seit Jahrzehnten die bekannte Suzuki-Methode gezeigt, zu welchen Fähigkeiten bereits Kleinkinder in der Lage sein können (dies ist natürlich ein extremes Beispiel, über dessen Vor- und Nachteile hier zu diskutieren zu weit führen würde).

Jedenfalls werden auch in medizinischen Fachjournalen immer wieder Ergebnisse aktueller Studien veröffentlicht, die beweisen, welche vielseitige und langfristige Vorteile eine frühe musikalische Erziehung mit sich bringt. Nachfolgend einige Beispiele (Autoren jeweils NN):

- aus „Der Hausarzt“, Springer Medizin, Ausgabe 08/2011 (auch unter www.springermedizin.de/schlauer-dank-musik/376846.html) zum Thema Hirnforschung: „Schlauer dank Musik: wer als Kind Musikunterricht erhalten hat, profitiert davon nicht nur in musikalischer Hinsicht, sondern entwickelt auch einen wacheren Geist – bis ins hohe Alter. So das Ergebnis einer US-amerikanischen Vergleichsuntersuchung.“
- aus „MMW-Fortschritte der Medizin“, Springer Medizin, Ausgabe 18/2011 (auch unter www.springermedizin.de/mmw-fortschritte-der-medicin/165300.html) zum Thema Demenzprophylaxe (eine Studie an 70 Personen im Alter von 60 bis 83 Jahren): „Wer als Kind ein Musikinstrument erlernt hat, scheint im Alter weniger unter kognitiven Einbußen zu leiden als Menschen ohne diese Förderung... Je länger die Musikausbildung dauerte,

desto besser schnitten die Probanden in kognitiven Tests ab. Dabei spielte es keine Rolle, ob die Betreffenden noch aktiv Musik machen. Entscheidend für den zerebralen Nutzen des Instrumentalspiels scheint sowohl die Dauer der Musikausbildung zu sein als auch das Alter, in dem sie begonnen wird,...

- aus „Medical Tribune“, Wiesbaden, Ausgabe 17/1997: „Klavierspielen bringt das Hirn auf Trab! ... Regelmäßiges musikalisches Training kann... die Denkprozesse fördern. Das haben kalifornische Wissenschaftler bei 78 Kindern im Alter von 3 und 4 Jahren nachgewiesen....“
- aus „Ärztezeitung“, Springer Medizin, Neu-Isenburg, Ausgabe 05/2010: „Musik fördert bei Kindern das Wortgedächtnis, Forscher raten zu Unterricht! ...Musik trainiert das Gehirn schon in jungen Jahren: Kinder, die ein Instrument erlernen und dafür regelmäßig üben, haben ein besseres Wortgedächtnis als jene, die keinen Unterricht haben. Das haben Forscher aus Hongkong herausgefunden....“
- aus „Neue Musik Zeitung“ NMZ, Regensburg, Ausgabe 03/2001, Bericht über ein Referat von Prof. E. Altenmüller vom 8. Europäischen Kongress für Musikermedizin und Musikphysiologie in Mainz: „...Wenn das Instrumentalspiel vor dem Alter von zehn Jahren begonnen wurde, ließ sich später beim Berufsmusiker eine Vergrößerung der zentralnervös, sensomotorisch und audiomotorisch orientierten Hirnregionen nachweisen....“

Dass frühes Erlernen des Klavierspiels von Wichtigkeit ist, ist also zweifellos belegt. Nun muss man aber auch die Konsequenz schlussfolgern, dass gerade im Kindesalter das Erlernen der richtigen, gesunden Technik von besonderer Bedeutung ist, denn andernfalls prägen sich unvorteilhafte, ungesunde Bewegungsmuster ein, die man sich nicht oder nur schlecht wieder abgewöhnen kann. An dieser Stelle soll nochmals die Bedeutung des Übens abstrakter Technik insbesondere in Verbindung mit bewussten Entspannungs-Stopps in den Anfangsjahren des Klavierunterrichts betont werden!

Beginnt ein Kind im Vorschul- oder Grundschulalter mit dem Klavierspiel, dann muss sich der Lehrer der besonderen Gegebenheiten der Kinderhand bewusst sein.

Aufgrund des Wachstums unterliegen die Proportionen der Finger gegenüber der Tastatur einem ständigen Wandel. Das bedeutet ständig neue Anpassung des Greif- und Tastsinnes an die starre Größe Klavier (hier haben es Streicher und Bläser besser, da Instrumentenbauer verschiedene Größen anbieten können). Allein schon hieraus resultiert der besondere Stellenwert regelmäßiger abstrakter technischer Übungen, doch er hat noch deutlich mehr Gründe:

Der Knochenaufbau der Kinderhand ist nicht zu vergleichen mit dem eines Erwachsenen, da die Knochensubstanz bis zum 8. bis 10. Lebensjahr noch zu einem höheren Prozentsatz aus Knorpelmasse und nicht aus festem Knochen besteht (*vgl. Whalley, 1997: Kap.I: 53*). Erst dann ist allmählich die Festigkeit der Knochen und Gelenke erreicht (deshalb heilen Verletzungen wie z.B. Brüche, bei Kindern sog. „Grünspanbrüche“ genannt, schneller als bei Erwachsenen (*vgl. o.g. Arztgespräche*)). Es ist daher sinnvoll, bis zum 10. Lebensjahr die Stabilität der Gelenkmuskulatur aufgebaut zu haben. Beim Klavierspieler sind das insbesondere die Fingergrundgelenke, allen voran des Daumens und des kleinen Fingers. Je länger die Fingerglieder der Hand sind, desto schwieriger ist das Erreichen von Stabilität. Das Kunststück ist dabei, dass die Grundgelenke Widerstand aushalten sollen, während gleichzeitig die Finger nicht angespannt gehalten werden dürfen! Es versteht sich von selbst, dass man abstrakte Übungen zu Stabilität zunächst in einem kleinen Tonraum trainiert. Der altbekannte Vergleich, sich den Handrücken wie eine Brücke vorzustellen, der bei zu weiter Greifposition leichter einknickt, hilft auch heute noch. Eine leichte Überstreckung des Fingerendgelenks der langen Finger ist dabei nicht von Nachteil. Diese Stabilität zu erreichen, dauert in den meisten Fällen länger, und zudem ermöglicht die leichte Überstreckung, mit mehr Tastsinn ein kontrollierteres Anschlagsgefühl zu erreichen. Dennoch sollte der Schüler immer wieder darauf aufmerksam gemacht werden. Auch von Wichtigkeit sind im jugendlichen Alter Dehnübungen für die Binnenspreizung; die Gelenkbeweglichkeit ist zwar anatomisch festgelegt, doch geht die volle Beweglichkeit verloren, wenn der Bewegungsspielraum nur selten in Anspruch genommen wird. Erich Wolf hat sich in seinem Buch „Der Klavierunterricht“ ausgiebig auch mit der Thematik der technischen Ausbildung der Kinderhand befasst (*1963: Kap. Vb: 67 ff.*).

Noch konkreter bzw. wissenschaftlicher hat sich Christoph Wagner in seinem Buch „Hand und Instrument“ mit der Musikerhand auseinandergesetzt. Zur Thematik des frühen Instrumentalbeginns zeigt er u.a. auf, dass bei ungünstig veranlagter Handstellung ein früher Beginn umso positiver ist, um rechtzeitig die Geschicklichkeit zu trainieren (2005: Kap.H2.1.2: 258). Personen, die spät begonnen und es doch weit gebracht haben, sind sehr selten. Bemerkenswert ist die Handanalyse Wagners: er beweist, dass spieltechnische Vorteile deutlich vorhanden sind, wenn die Fingergrundgelenke möglichst auf gleicher Höhe angeordnet sind, d.h. rechtwinklig zu Längsachse der Hand (ebd.: 143-148).

Darstellungen aus Wagner:

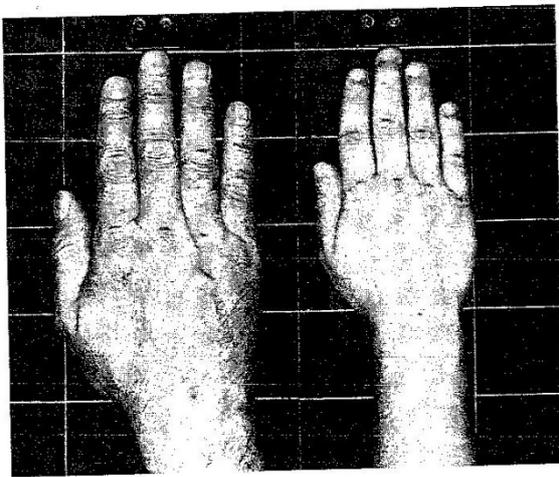


Abb. F1 Links: Pianist, 57 Jahre; rechts: Pianistin, 22 Jahre
Die Rasterlinien haben einen Abstand von 5 cm.

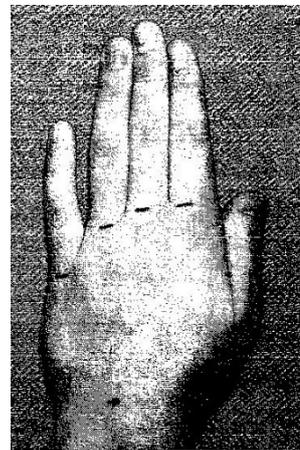


Abb. F7 Musikstudentin, Hauptfach Violine
Man beachte das stark zurückversetzte Grundgelenk des Kleinfingers.

Eine derartige Veranlagung kann man in der Tat schon beim Kind erkennen, genauso ob es verhältnismäßig lange Fingerglieder hat (was anfangs weniger günstig für die Bewegungskontrolle ist).

Auch die Ergebnisse der Gedächtnisforschung der letzten Jahrzehnte liefern weitere Argumente für den frühen Beginn des Instrumentalunterrichts. Das musikalische Gedächtnis setzt sich ja aus den verschiedenen sensomotorischen Gedächtnisarten zusammen (vgl. Wiedemann, 1985 / Squire, 1999: Kap. 9 und 10 / Klöppel, 1997: 40 ff. / Spitzer, 2012); dazu kommt die logische Gedächtnisart, sowohl deklarativ (bewusst) als auch nicht deklarativ (unbewusst). Man weiß heute, dass unser Gehirn

auf nicht deklarative Weise unmittelbar eine Menge von ca. sieben Einzelinformationen zunächst ins Kurzzeitgedächtnis aufnehmen kann. Diese Informationen (genannt „items“) können z.B. Buchstaben, Zahlen oder auch akustische Eindrücke sein. Die Anzahl der aufnehmbaren items ist also begrenzt, nicht aber der Umfang der Informationen selbst. Durch die Zusammenfassung von kleinen erlernten Einheiten wie Buchstaben oder Tönen zu größeren Einheiten (genannt „chunks“) wie Worten oder Akkorden, kann nach und nach mehr Information behalten werden (Klöppel, 1997: 40). Beim Üben des Instruments vergrößern sich allmählich die chunks, indem immer mehr musikalischer Zusammenhang zu einer Einheit zusammengefasst wird – aber eben nur, wenn dem Kind diese Förderung angeboten wird. Dieses Themengebiet kann hier natürlich nur kurz angerissen werden.

Einem Kind frühzeitig solche Förderung angeeignet zu lassen, ist natürlich von jeher ein Problem der sozialen Eingliederung. Andererseits hat man sich in den vergangenen Jahren stetig mehr mit der Situation auseinandersetzen müssen, dass Kinder erst aufgrund des Fernsehens dann aufgrund des Computers zunehmend an Bewegungsmangel und dadurch auch an Koordinationsschwierigkeiten leiden. Das Ergebnis der Studie „Einfluss des sozialen Einzugsgebiets auf die motorische Leistungsfähigkeit und das Aktivitätsverhalten im Kindergartenalter“ aus dem Jahr 2010/11, veröffentlicht in „Deutsche Zeitschrift für Sportmedizin, Nr.2 / 2011“ unterstreicht diese Tatsache. Hierbei wurde recherchiert, ob es bereits im Kindergarten Unterschiede hinsichtlich der motorischen Leistungsfähigkeit in Abhängigkeit vom sozialen Umfeld der Kinder gibt: „...Besonders betroffen von diesen Problemen sind... sozial benachteiligte Kinder Sie schneiden sowohl bezüglich des Übergewichts als auch hinsichtlich der Motorik, der Sprachentwicklung sowie der intellektuellen Entwicklung schlechter ab...“ (Ketelhut, 02 / 2011: *Einfluss des sozialen Einzugsgebiets auf die motorische Leistungsfähigkeit*). In den allermeisten Fällen stammen die Kinder, die in den Genuss eines Instrumentalunterrichts kommen, ja aus sozial besser gestellten Familien; sie bringen also hauptsächlich gute Grundvoraussetzungen bzw. Rahmenbedingungen mit, so dass ein sinnvoller Unterricht in der Regel schnell zu Fortschritten führen wird.

VI. Umfragen und Studien zum Thema

Bereits in Kapitel I wurden Hypothesen erwähnt, die im Folgenden belegt werden sollen. Die Hypothesen besagen

- 1), dass die Anwendung abstrakter Fingerübungen einen wichtigen Beitrag der klaviertechnischen Ausbildung Jugendlicher darstellt,
- 2), dass ein Großteil der heutigen Klavierdozenten sich nicht der Bedeutung abstrakter Technik bewusst ist bzw. diese kaum kennt, und
- 3) falls doch technische Literatur bekannt ist, deren Stellenwert in der Klavierausbildung Jugendlicher nicht hoch genug eingeschätzt wird.

Um in Erfahrung zu bringen, ob die Hypothesen / Vermutungen stimmen, wurde zu Fragestellung 1) – 3) eine Online – Umfrage unter einer repräsentativen Zahl von Klavierpädagogen (Kapitel VI,1 und VI,2) und zu Fragestellung 1) zusätzlich eine Interventionsstudie an Klavierschülern über den Zeitraum eines Jahres durchgeführt (Kapitel VI,3).

Das Konzept, Thesen zu hinterfragen bzw. zu untermauern, entspricht der Vorgehensweise, wie sie von den Autoren K. Renner, T. Heydasch und G. Ströhlein beschrieben wird (*Renner / Heydasch / Ströhlein, 2012: 28 f.*): „Nachdem aus vorhandenen Theorien oder mit Hilfe von Heuristiken neue Fragestellungen bzw. Hypothesen generiert wurden, reicht es nicht aus, sich lediglich zu überlegen, wie die damit verbundenen hypothetischen Konstrukte gemessen werden können. Von zentraler Bedeutung ist die Wahl eines geeigneten Forschungsansatzes.“ Hierzu „...werden in den allermeisten Fällen Studien eingesetzt, in denen Gruppen von Personen untersucht ... werden.“ Der geplanten Online – Umfrage wurden zunächst Interviews unter zwanzig Klavierdozenten zu den genannten Hypothesen vorangestellt, wie nachfolgend beschrieben:

1. Interviews und Online – Umfrage unter Klavierpädagogen

Die Planung bzw. das Konzept dieses Vorhabens wurde zu Beginn 2013 angegangen und geschah ähnlich, wie von K. Renner, T. Heydasch und G. Ströhlein beschrieben (*ebd.: 21*):

1. Wahl der Forschungsfragestellung (siehe Hypothesen 1 – 3 oben)
2. Theoretische Einbettung und Ableitung von Hypothesen (zusätzlich Korrelationen, folgend in a – e untergliedert)
3. Anpassung der Fragestellungen (z.B. erfordert die Theorie, ältere Dozenten hätten die Verwendung abstrakter Literatur häufig nicht mehr an jüngere Dozenten überliefert, eine gute Aufschlüsselung der Altersgruppen bei der Befragung.)
4. Durchführung von Interviews, wobei die angesprochene personelle Zielgruppe mit der Zielgruppe der geplanten Online – Umfrage übereinstimmen sollte.
5. Auswertung der Interviews für eventuelle nochmalige Anpassung der Fragestellungen
6. Nochmalige Überarbeitung des Fragebogens für die Online – Umfrage
7. Durchführung der Online – Umfrage
8. Versenden von Erinnerungsmails
9. Auswertung und Interpretation der Online – Umfrage

Zeitgleich zu den Punkten 1 bis 6 mussten E-mail-Anschriften von Klavierdozenten oder Institutionen, die Klavierunterricht anbieten, gesammelt werden. Die Adressen wurden dank verschiedener Übersichtslisten wie z.B. von Landesverbänden der Musikschulen, Privatmusiklehrern o.ä. aus dem Internet zusammengestellt.

Schritt 4 (Durchführung der Interviews) wurde Ende März 2013 realisiert. Die Personen waren aus dem beruflichen bzw. räumlichen Umfeld der Verfasserin ausgewählt; es wurde aber darauf geachtet, dass sie nicht zum engeren Kreis bekannter oder befreundeter Kollegen zählten, um bei der Befragung eine neutrale Vorgehensweise bewahren zu können. Für dieses Leitfadeninterview mussten soziographische als auch methodische Fragestellungen gefunden werden, deren spätere Auswertungen auch wirklich die Beantwortungen der Hypothesen ermöglichen würden. Der Fragebogen sah zunächst folgendermaßen aus:

I) Anonyme Angaben zu Ihrer Person:

1. Ich bin weiblich / männlich.
2. Ich bin im Alter von
 unter 35 Jahren / zwischen 35 und 50 Jahren / über 50 Jahren
3. Ich gebe Jugendlichen Klavierunterricht:
 seit weniger als 10 Jahren / seit 10 – 20 Jahren / seit mehr als 20 Jahren
4. In meiner Funktion als Klavierlehrer/in bin ich derzeit tätig:
 privat
 als freier Mitarbeiter an einer Musikschule oder vergleichbaren Institution
 als Angestellter einer Musikschule oder vergleichbaren Institution
 als Lehrbeauftragter einer Musikhochschule oder vergleichbaren Institution
 als Dozent einer Musikhochschule oder vergleichbaren Institution
 als Professor einer Musikhochschule oder vergleichbaren Institution
5. Ich bin derzeit ebenfalls als Pianist öffentlich künstlerisch tätig:
 ja / nein
6. Ich unterrichte Klavierschüler vorrangig in der Altersgruppe von:
 unter 10 Jahren / zwischen 10 und 18 Jahren / über 18 Jahren

II) Methodische Fragen:

1. Welche Notenliteratur abstrakter Klaviertechnik (keine Etüden sondern Fingerübungen!) verwenden Sie?
2. Verwenden Sie diese Inhalte in Ihrem Unterricht
 regelmäßig / häufig / selten / nie?
3. Welche Erfahrungen bzw. Ergebnisse haben sich dadurch gezeigt?
 die Spieltechnik verbessert sich deutlich
 für spezielle technische Probleme sind die Übungen eine gute Unterstützung
 abstrakte Fingerübungen bewirken nur wenig spieltechnische Verbesserung
 abstrakte Fingerübungen bewirken keine spieltechnische Verbesserung
4. Erfinden Sie während einer Unterrichtsstunde spontan eigene abstrakte Fingerübungen für den Klavierschüler? regelmäßig / bei Bedarf / nie
5. Wie schätzen Sie die Verwendung abstrakter Übungen heutzutage ein?
 noch zeitgemäß / veraltet
6. Welche Übungen würden Sie benutzen, um einen Schüler mit verkrampfter Spieltechnik zu korrigieren?
7. Hatten Sie selbst eine qualifizierte Ausbildung, in der Sie abstrakte Technik kennengelernt bzw. angewendet haben? regelmäßig / bei Bedarf / nie

Konsequenzen aus den ersten Interviews (Schritt 5 und Schritt 6):

Bereits nach nur zehn der vorgesehenen zwanzig Befragungen, die teils persönlich, teils telefonisch durchgeführt wurden, zeigte sich, dass einige Fragestellungen konkretisiert werden mussten, um später wirklich ein aussagekräftiges, breit gefächertes Resultat erzielen zu können (der endgültige Fragebogen der Online – Umfrage wird weiter unten nochmals gezeigt):

- Die Altersgruppen der Befragten sollten noch differenzierter sein, daher wurden die Rubriken von drei auf vier erweitert.
- Die konkrete Nachfrage nach dem Arbeitsverhältnis unter Frage I,4 der persönlichen Angaben schien den meisten Befragten unangenehm zu sein. Einerseits sollte jede abschreckende Fragestellung vermieden werden, um den Rücklauf der Umfrage nicht zu gefährden; andererseits schien nun doch die Frage, ob jemand als freier Mitarbeiter oder Angestellter mit oder ohne Titel tätig ist, für die Auswertung der Fragestellungen irrelevant.
- Frage I,5 der persönlichen Angaben sollte um das Wahlkriterium „gelegentlich“ erweitert werden, da einige der befragten Dozenten mit einem ausschließlichen ja oder nein nicht zufriedenstellend antworten konnten.
- Die erste methodische Frage nach Komponisten abstrakter Fingerübungen konnten viele Personen nicht beantworten. Damit die weiteren Fragen dadurch nicht kontraproduktiv würden, sollten doch die bekanntesten Fingerübungen seit 1900 zum Ankreuzen angegeben sein.
- Um deren eventuelle Verwendung später aufschlüsseln zu können, wurde Frage II,2 um alle Komponistennamen erweitert und jeweils eine Rubrik ergänzt, so dass es vier statt nur drei Beantwortungsmöglichkeiten gab; dadurch kann der / die Befragte seine Meinung nicht einfach mittig festlegen, sondern muss Stellung beziehen. Diese Ergänzung fand auch bei einigen anderen methodischen Fragen statt.
- Frage II,3 zu den Erfahrungen war zu umständlich formuliert. Statt bei jeder Rubrik viel lesen zu müssen, bevor man etwas ankreuzte, wurde die Textmenge bei gleichem Inhalt reduziert.

- Frage II,6 der methodischen Fragen wurde des Öfteren missverstanden: mit dem Begriff „Übungen“ könnten nicht nur Noten, sondern auch Körperbewegungen gemeint sein, weshalb er zu „Literatur“ geändert wurde.
- Insgesamt schien nach der Befragung von zehn Dozenten die unerwartet hohe Häufigkeit der Anwendungen abstrakter technischer Übungen im Klavierunterricht von Jugendlichen erstaunlich. Das entsprach gar nicht der Tatsache, dass so viele Studierende mit Hauptfach Klavier nichts mit dem Begriff abstrakter Fingertechnik anfangen können bzw. kaum entsprechende Notenliteratur kennen. Lag es vielleicht daran, dass die zuerst befragten zehn Personen Klavierdozenten mit einer sehr qualifizierten Ausbildung waren und dagegen die ehemaligen Lehrer der Studierenden möglicherweise früher keine so qualifizierte Ausbildung genossen hatten? Um diesbezüglich noch vor der anstehenden Onlinebefragung mehr Klarheit zu erhalten, wurden die Interviews anhand des ursprünglichen Fragebogens mit weiteren zehn Klavierlehrern fortgeführt, die derzeit in keinem Bezug zu einer Musikhochschule stehen. Und tatsächlich ergaben sich breiter gefächerte Antworten. Während der Durchführung der Interviews hatte die Verfasserin das Gefühl, dass einige der Befragten sich nicht getraut hatten zuzugeben, wie wenig sie mit der Materie der abstrakten Fingerübungen wirklich vertraut sind.

Die nachfolgende Tabelle zeigt die Ergebnisse des Pre-Tests / der Interviews, reduziert auf die Kernaussagen. Eine größere Bandbreite an möglichen Resultaten, wenn man die soziographischen und methodischen Fragen in Bezug zueinander stellt, wird nach der Online-Umfrage ausgewertet.

Anzahl der befragten Klavierlehrer	20 Personen
davon weiblich	14 Personen
davon männlich	06 Personen
davon unter 35 Jahre	08 Personen
davon zwischen 35 und 50 Jahre	05 Personen
davon über 50 Jahre	07 Personen
davon geben seit weniger als 10 Jahren Klavierunterricht	06 Personen
davon geben seit 10 – 20 Jahren Klavierunterricht	06 Personen
davon geben seit über 20 Jahren Klavierunterricht	08 Personen
Es unterrichten privat	08 Personen
Es unterrichten als freie Mitarbeiter an einer Musikschule oder vergleichbaren Institution	04 Personen
Es unterrichten als Angestellte einer Musikschule oder vergleichbaren Institution	06 Personen
Es unterrichten als Lehrbeauftragte an einer Musikhochschule oder vergleichbaren Institution	01 Person
Es unterrichten als Dozent an einer Musikhochschule oder vergleichbaren Institution	-
Es unterrichten als Professor an einer Musikhochschule oder vergleichbaren Institution	01 Person
Derzeit auch als Pianist öffentlich tätig sind	09 Personen
Derzeit nicht als Pianist öffentlich tätig sind	11 Personen
Die Befragten unterrichten vorrangig Kinder unter 10 Jahren	07 Personen
Die Befragten unterrichten vorrangig Jugendliche zwischen 10 und 18 Jahren	11 Personen
Die Befragten unterrichten vorrangig Schüler über 18 Jahre	02 Personen
Welche Literatur abstrakter Fingerübungen wurde als bekannt angegeben?	Cortot (3x), Brahms (3x), Schaum (2x), Tonleitern allgemein (1x), Kann (3x), Hanon (10x), Burnam (9x), Long (1x), Rieckert (2x), Pischna (1x) – aber: von 3 Personen wurde nichts angegeben!
Reine Technik wird im Unterricht gar nicht verwendet	von 05 Personen
Reine Technik wird im Unterricht selten verwendet	von 08 Personen
Reine Technik wird im Unterricht häufig	von 04 Personen

Anzahl der befragten Klavierlehrer	20 Personen
verwendet	
Reine Technik wird im Unterricht regelmäßig verwendet	von 03 Personen
Die Erfahrungen der Befragten sind, dass sich die Spieltechnik der Schüler mittels Technik deutlich verbessert	bei 06 Personen
Die Erfahrungen der Befragten sind, dass Übungen eine gute Unterstützung für spezielle technische Probleme sind	bei 03 Personen
Die Erfahrungen der Befragten sind, dass Übungen nur wenig spieltechnische Verbesserung bewirken	bei 06 Personen
Die Erfahrungen der Befragten sind, dass Übungen keine Verbesserung bewirken	bei 05 Personen
Eigene abstrakte Übungen werden niemals spontan im Unterricht vom Lehrer erfunden	von 08 Personen
Eigene abstrakte Übungen werden bei Bedarf spontan im Unterricht vom Lehrer erfunden	von 11 Personen
Eigene abstrakte Übungen werden regelmäßig im Unterricht vom Lehrer erfunden	von 01 Person
Die Verwendung abstrakter Technik wird heutzutage als veraltet angesehen	von 09 Personen
Die Verwendung abstrakter Technik wird heutzutage als noch zeitgemäß angesehen	von 11 Personen
Welche Übungen wurden angegeben, um Schüler mit verkrampfter Spieltechnik zu korrigieren?	Eigene Übungen (2x), Bewegungs- und Lockerungsübungen allgemein (4x), keine (14x)
Die Befragten haben während ihrer eigenen Ausbildung solche Fingerübungen nie angewendet	03 Personen
Die Befragten haben während ihrer eigenen Ausbildung solche Fingerübungen bei Bedarf angewendet	13 Personen
Die Befragten haben während ihrer eigenen Ausbildung solche Fingerübungen regelmäßig angewendet	04 Personen

Resultat der Interviews:

Die Ergebnisse wiesen darauf hin, dass die Fragestellungen passend formuliert und die Auswertungen vielversprechend sein würden, auch da die Hypothesen zu großem Teil bestätigt schienen:

- Zu Hypothese 1 (die Anwendung abstrakter Fingerübungen stellt einen wichtigen Beitrag der klaviertechnischen Ausbildung Jugendlicher dar):
Zwar gab knapp die Hälfte der Personen an, sie hielten die Verwendung abstrakter Technik heutzutage für veraltet, aber über 50% der Dozenten hatte die Vermutung bestätigt, dass Technik zeitgemäß bzw. sinnvoll sei!

- Zu Hypothese 2 (ein Großteil der heutigen Klavierdozenten ist sich nicht der Bedeutung abstrakter Technik bewusst bzw. kennt diese kaum):
Immerhin 5 von 20 Dozenten verwenden gar keine Technik (also 25%), und nur 3 von 20 verwenden sie regelmäßig. Mit Ausnahme der Autoren Hanon und Burnam ist technische Literatur nur sehr wenigen bekannt!

- Zu Hypothese 3 (selbst wenn technische Literatur bekannt ist, so wird deren Stellenwert in der Klavierausbildung Jugendlicher dennoch nicht hoch genug eingeschätzt):
Nur 6 von 20 Personen wollen die Erfahrung gemacht haben, dass sich die Spieltechnik der Schüler mittels Technik deutlich verbessert; dagegen steht die Einschätzung von immerhin 5 Dozenten, die aufgrund von Technik gar keine Verbesserung der Spielweise ihrer Schüler erkennen können.

Durch die oben genannten Anpassungen des zuerst entworfenen Interview-Fragebogens hatte sich endgültig folgender Fragebogen für die Online – Umfrage ergeben, die im Mai / Juni 2013 durchgeführt wurde:

I) Anonyme Angaben zu Ihrer Person:

2. Ich bin weiblich / männlich und im Alter von
 unter 35 Jahren / zwischen 35 und 45 Jahren /
 zwischen 35 und 50 Jahren / über 50 Jahren
2. Ich gebe Jugendlichen Klavierunterricht:
 seit weniger als 10 Jahren / seit 10 – 20 Jahren / seit mehr als 20 Jahren
3. In meiner Funktion als Klavierlehrer/in bin ich derzeit vorrangig tätig:
 privat / an einer Musikschule oder vergleichbaren Institution
 an einer Musikhochschule oder vergleichbaren Institution
4. Ich bin derzeit ebenfalls als Pianist / Pianistin öffentlich künstlerisch tätig:
 häufig / gelegentlich / nicht
5. Ich unterrichte Klavierschüler vorrangig in der Altersgruppe von:
 unter 10 Jahren / zwischen 8 und 18 Jahren / über 18 Jahren

II) Klaviermethodische Fragen zu abstrakten Fingerübungen (nicht Etüden!) im Klavierunterricht von Kindern und Jugendlichen:

15. Welche dieser technischen Übungen, erschienen zwischen 1900 und heute, sind Ihnen bekannt?
 Hanon, Der KlavierVirtuose Cortot, Principes rationnels
 Dohnányi, Wichtigste Fingerübungen Baresel, Romantische Klaviertechnik
 Burnam, A dozen a day Long, Le Piano
 Schaum, Fingerkraft Kann, Tägl. Fingerübungen
 Panzer, Strukturiertes Klavierspiel Hall / Harris, Practice makes perfect
 Rieckert, FingerFitnessCenter Sonstiges
2. Verwenden Sie solche Inhalte in Ihrem Unterricht?
Hanon: regelmäßig / häufig / selten / nie
Cortot: regelmäßig / häufig / selten / nie
Dohnányi: regelmäßig / häufig / selten / nie
Baresel: regelmäßig / häufig / selten / nie
Burnam: regelmäßig / häufig / selten / nie
Long: regelmäßig / häufig / selten / nie
Schaum: regelmäßig / häufig / selten / nie
Kann: regelmäßig / häufig / selten / nie
Panzer: regelmäßig / häufig / selten / nie
Hall / Harris: regelmäßig / häufig / selten / nie
Rieckert: regelmäßig / häufig / selten / nie
Sonstiges: regelmäßig / häufig / selten / nie
3. Verbessert sich die Spieltechnik Ihrer Meinung nach durch solche Übungen?
 ja, immer / in häufigen Fällen / in seltenen Fällen / nein, gar nicht

4. Erfinden Sie während einer Unterrichtsstunde spontan eigene abstrakte Fingerübungen für Klavierschüler?
 ja, regelmäßig / in häufigen Fällen / in seltenen Fällen / nein, nie
5. Wie schätzen Sie den Stellenwert abstrakter Übungen heutzutage ein?
 absolut zeitgemäß / eher veraltet
6. Verwenden Sie technische Literatur, um speziell einen Schüler mit verkrampfter Spieltechnik zu korrigieren (wie z.B. die Übungen von Peter Feuchtwanger o.a.)? ja / nein
7. Haben Sie während Ihrer eigenen Ausbildung abstrakte Fingerübungen kennengelernt bzw. angewendet?
 ja, regelmäßig / häufig / selten / nein, nie

Die Fragen wurden in die open source software oFb eingearbeitet und anhand einer Rundmail mit dem Link <http://www.soscisurvey.de/klaviermethodik> an 434 E-mail-Adressen gesendet. Bei einem Großteil der angeschriebenen Adressen handelte es sich um Verwaltungen von Musikschulen, die Mitglied im Landesverband der Musikschulen Baden-Württemberg, Hessen und Rheinland-Pfalz oder Mitglied im Landesverband deutscher Privatmusikschulen Baden-Württemberg, Hessen und Rheinland-Pfalz sind. Der Fragebogen ging zudem auch an die Sekretariate der Konservatorien / Akademien / Berufsfachschulen für Musik (ein Ausbildungssystem, das es in vorrangig in Bayern gibt), des Weiteren an die Sekretariate aller deutschen Musikhochschulen sowie an zahlreiche private Klavierlehrer aus Großstädten, die im Internet mit ihren Diensten werben (z.B. bei „Portal für Klavierunterricht und Musikunterricht“, das Inserate aus fast 50 Städten anbietet). Das kurze Anschreiben war verbunden mit der Bitte um Weiterleitung an die jeweiligen Klavierdozenten, falls es sich beim Empfänger um das Sekretariat einer Institution handelte. Aufgrund dieser Weiterleitung lässt sich die genaue Zahl der angeschriebenen Dozenten nur schätzen und somit auch der Prozentsatz derjenigen, die auf die Umfrage geantwortet haben, nicht ganz genau benennen:

von den insgesamt 434 Adressen sind ca. 300 Institutionen; geht man davon aus, nur die Hälfte der Sekretariate hätten die Umfrage an ihre jeweiligen Dozenten weitergeleitet, wären es ca. 150 Weiterleitungen. Geht man des Weiteren davon aus, dass eine Institution – gleich, ob Musikschule, Akademie, Konservatorium,

Berufsfachschule oder Musikhochschule – durchschnittlich mindestens fünf Klavierfachkräfte hat, so wären ca. 750 Klavierlehrern auf diesem Weg angeschrieben worden. Hinzu kommen ca. 150 Adressen von Privatlehrern, insgesamt also geschätzte 900 angeschriebene Personen.

3. Auswertung der Online - Umfrage

Geantwortet hatten bis zum Juli 2013 293 Personen, d.h. ein geschätzter Rücklauf von ca. 33 %. Laut einschlägiger Literatur (z.B. Renner / Heydasch / Ströhlein, 2012) fallen Rücklaufquoten je nach Rekrutierung und Thema sehr unterschiedlich aus (das kann zwischen 5% und 80% liegen), das SoSci Panel soll jedoch „eine relativ stabile Rücklaufquote von 20 % (weitgehend unabhängig vom Thema)“ haben (<http://forum.onlineforschung.org>). Das bedeutet, dass der Vergleichswert 33 % eine zufriedenstellende Teilnehmerrate darstellt.

Von den 293 Personen hatten jedoch nur 213 den Fragebogen komplett beantwortet, 80 Personen hatten die Beantwortung nach den soziographischen Daten (unter I) abgebrochen (womöglich wurden die methodischen Fragen unter II übersehen, die auf Seite 2 des Fragebogens standen).

Zwischenergebnis; Liste der Antworten, die bis Juli 2013 eingegangen waren:

Zahl der Antworten den	Fragen zur Person		Anzahl	Mögliche Antworten	Prozentsatz
293	1.	Alter	31	unter 35 Jahren	= 10,5 %
			57	Zwischen 35 und 45 Jahren	= 19,45 %
			91	Zwischen 45 und 55 Jahren	= 31,05 %
			59	über 55 Jahren	= 20,13 %
			55	nicht beantwortet	= 18,77 %
293		Geschlecht	138	Weiblich	= 47,09 %
			101	Männlich	= 34,47 %
			54	nicht beantwortet	= 18,43 %
293	2.	Unterrichtserfahrung	27	Weniger als 10 Jahren	= 09,21 %
			62	10 - 20 Jahren	= 21,16 %
			149	mehr als 20 Jahren	= 50,85 %
			55	nicht beantwortet	= 18,77 %
293	3.	Art der Anstellung	23	Privat	= 07,84 %
			170	an Musikschule/ vergl. Inst.	= 58,02 %

			45	an Musikhochschule/ vergl. Inst.	= 15,35 %
			55	nicht beantwortet	= 18,77 %
293	4.	Künstlerische Tätigkeit	69	Häufig	= 23,54 %
			126	Gelegentlich	= 43,00 %
			43	Nie	= 14,67 %
			55	nicht beantwortet	= 18,77 %
293	5.	Altersgruppe Schüler	14	unter 10 Jahren	= 04,77 %
			188	Zwischen 8 und 18 Jahren	= 64,16 %
			37	über 18 Jahren	= 12,62 %
			54	nicht beantwortet	= 18,43 %
Zahl der Antworten	Methodische Fragen		Anzahl	Mögliche Antworten	Prozentsatz
213	1.	Bekanntheitsgrad: Hanon	31	nicht gewählt	= 14,55 %
			182	Ausgewählt	= 85,44 %
213		Bekanntheitsgrad: Dohnányi	129	nicht gewählt	= 60,56 %
			84	Ausgewählt	= 39,43 %
213		Bekanntheitsgrad: Burnam	151	nicht gewählt	= 70,89 %
			62	Ausgewählt	= 29,10 %
213		Bekanntheitsgrad: Schaum	78	nicht gewählt	= 36,61 %
			135	Ausgewählt	= 63,38 %
213		Bekanntheitsgrad: Panzer	204	nicht gewählt	= 95,77 %
			9	Ausgewählt	= 04,22 %
213		Bekanntheitsgrad: Rieckert	198	nicht gewählt	= 92,95 %
			15	Ausgewählt	= 07,42 %
213		Bekanntheitsgrad: Cortot	104	nicht gewählt	= 48,82 %
			109	Ausgewählt	= 51,17 %
213		Bekanntheitsgrad: Baresel	207	nicht gewählt	= 97,18 %
			6	Ausgewählt	= 02,81 %
213		Bekanntheitsgrad: Long	198	nicht gewählt	= 92,95 %
			15	Ausgewählt	= 07,04 %
213		Bekanntheitsgrad: Kann	198	nicht gewählt	= 92,95 %
			15	Ausgewählt	= 07,04 %
213		Bekanntheitsgrad: Hall / Harris	204	nicht gewählt	= 95,77 %
			9	Ausgewählt	= 04,22 %
213		Bekanntheitsgrad: Sonstiges	80	nicht gewählt	= 37,55 %
			133	Ausgewählt	= 62,44 %
213	2.	Anwendung: Hanon	64	Nie	= 30,04%
			72	Selten	= 33,80 %
			33	Häufig	= 15,49 %
			25	Regelmäßig	= 11,73 %
				davon Mittelwert:	= 22,67 %
			19	nicht beantwortet	= 08,92 %
213		Anwendung: Cortot	112	Nie	= 52,58 %
			46	Selten	= 21,59 %
			16	Häufig	= 07,51 %
			5	Regelmäßig	= 02,34 %

			davon Mittelwert	= 21,00 %
		34	nicht beantwortet	= 15,96 %
213	Anwendung: Dohnányi	128	Nie	= 60,09 %
		37	Selten	= 17,37 %
		11	Häufig	= 05,16 %
		5	Regelmäßig	= 02,34 %
			davon Mittelwert	= 21,24 %
		32	nicht beantwortet	= 15,02 %
213	Anwendung: Baresel	167	Nie	= 78,40 %
		4	Selten	= 01,87 %
		0	Häufig	= 00,00 %
		0	Regelmäßig	= 00,00 %
			davon Mittelwert	= 20,53 %
		42	nicht beantwortet	= 19,71 %
213	Anwendung: Burnam	136	Nie	= 63,84 %
		10	Selten	= 04,69 %
		14	Häufig	= 06,57 %
		16	Regelmäßig	= 07,51 %
			davon Mittelwert	= 20,65 %
		37	nicht beantwortet	= 17,37 %
213	Anwendung: Long	161	Nie	= 75,58 %
		7	Selten	= 03,28 %
		2	Häufig	= 00,93 %
		2	Regelmäßig	= 00,93 %
			davon Mittelwert	= 20,18 %
		41	nicht beantwortet	= 19,24 %
213	Anwendung: Schaum	98	Nie	= 46,00 %
		47	Selten	= 22,06 %
		30	Häufig	= 14,08 %
		17	Regelmäßig	= 07,98 %
			davon Mittelwert	= 22,53 %
		21	nicht beantwortet	= 09,85 %
213	Anwendung: Kann	159	Nie	= 74,64 %
		9	Selten	= 04,22 %
		4	Häufig	= 01,87 %
		2	Regelmäßig	= 00,93 %
			davon Mittelwert	= 20,41 %
		39	nicht beantwortet	= 18,30 %
213	Anwendung: Panzer	166	Nie	= 77,93 %
		4	Selten	= 01,87 %
		0	Häufig	= 00,00 %
		1	Regelmäßig	= 00,46 %
			davon Mittelwert	= 20,06 %
		42	nicht beantwortet	= 19,71 %
213	Anwendung: Hall / Harris	167	Nie	= 78,40 %
		3	Selten	= 01,40 %
		1	Häufig	= 00,46 %
		0	Regelmäßig	= 00,00 %

				davon Mittelwert	= 20,06 %
			42	nicht beantwortet	= 19,71 %
213		Anwendung: Rieckert	163	Nie	= 76,52 %
			6	Selten	= 02,81 %
			1	Häufig	= 00,46 %
			0	Regelmäßig	= 00,00 %
				davon Mittelwert	= 19,94 %
			43	nicht beantwortet	= 20,18 %
213		Anwendung: Sonstiges	38	Nie	= 17,84 %
			40	Selten	= 18,77 %
			45	Häufig	= 21,12 %
			65	Regelmäßig	= 30,51 %
				davon Mittelwert	= 22,06 %
			25	nicht beantwortet	= 11,73 %
213	3.	Verbesserung der Spieltechnik durch Verwendung abstrakter Technik?	57	ja, immer	= 26,76 %
			108	in häufigen Fällen	= 50,70 %
			33	in seltenen Fällen	= 15,49 %
			6	nein, gar nicht	= 02,81 %
				davon Mittelwert	= 23,94 %
			9	nicht beantwortet	= 04,22 %
213	4.	Erfinden eigener Übungen	104	ja, regelmäßig	= 48,82 %
			65	in häufigen Fällen	= 30,51 %
			35	in seltenen Fällen	= 16,43 %
			2	nein, nie	= 00,93 %
				davon Mittelwert	= 24,17 %
			7	nicht beantwortet	= 03,28 %
213	5.	Stellenwert heute	147	absolut zeitgemäß	= 69,01 %
			57	eher veraltet	= 26,76 %
			9	nicht beantwortet	= 04,22 %
213	6.	Verkrampfte Spieltechnik	62	Ja	= 29,10 %
			143	Nein	= 67,13 %
			8	nicht beantwortet	= 03,75 %

213	7.	Eigene Verwendung	11	Nie	= 05,16 %
			73	Selten	= 34,27 %
			58	Häufig	= 27,23 %
			63	Regelmäßig	= 29,57 %
				davon Mittelwert	= 24,05 %
			8	nicht beantwortet	= 03,75 %

Bis zum Ende der Frist, solange die Befragten antworten konnten (August 2013), hatte sich die Zahl der Rückläufe aber noch erhöht: es gab nun insgesamt 309 auswertbare Antworten, also geschätzte 34,3 %.

Für die Auswertung wurde das Computerprogramm SPSS verwendet, welches auch ermöglicht, Korrelationen darzustellen, die nachfolgend unter a) bis e) dargestellt werden.

Ergebnisse:

Auswertung von Hypothese 1 (im Fragebogen = Frage 3 der methodischen Fragen, ob sich Spieltechnik durch die Verwendung abstrakter Technik im Unterricht verbessert und damit einen wichtigen Beitrag in der Klavierausbildung Jugendlicher darstellt):

26,76 % sagten ja, immer

50,70 % sagten in häufigen Fällen

(= also zusammen 77,46 % positiv)

nur

15,49 % sagten in seltenen Fällen

02,81 % sagten nur nein, gar nicht

Die Hypothese wird somit durch die Umfrageergebnisse gestützt.

Auswertung von Hypothese 2 (im Fragebogen = Frage 1 der methodischen Fragen über die Kenntnis der genannten technischen Werke):

Hanon kennen 83,5 %

Schaum 62,1%

Cortot 50,05 %

Dohnányi 38,4%

Burnam 28,6 %

Kann 11,6 %

Long 7,01 %

Rieckert 6,7 % ²

Panzer 5,8 %

Hall / Harris 4%

Baresel 2,7 %

²Hier ist zu berücksichtigen, dass evtl. der Name der Autorin als Absenderin des Fragebogens erkannt wurde.

Die Hypothese, dass Dozenten abstrakte technische Literatur heute kaum noch kennen, ist also nur teilweise bestätigt.

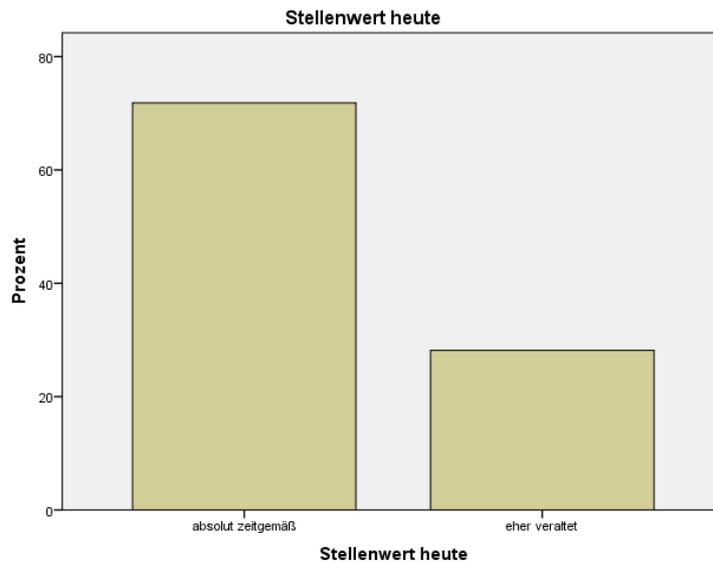
Einerseits sind fünf Autoren einigermaßen bekannt (Hanon, Schaum, Cortot, Dohnányi und Burnam – diese werden bei den Korrelationsberechnungen und den Grafiken auf den Folgeseiten verwendet), drei davon sogar zu mehr als 50 %. Andererseits lässt sich aufgrund der Auswertung der Antworten nicht beurteilen, wie hoch der Intensitätsgrad des „Kennens“ ist, bzw. in wie weit tatsächlich ehrliche Antworten gegeben wurden.

Auswertung von Hypothese 3 (im Fragebogen = Frage 5 zum Stellenwert abstrakter Übungen heutzutage):

69,01 % halten technische Übungen für zeitgemäß,
26,76 % halten sie für veraltet.

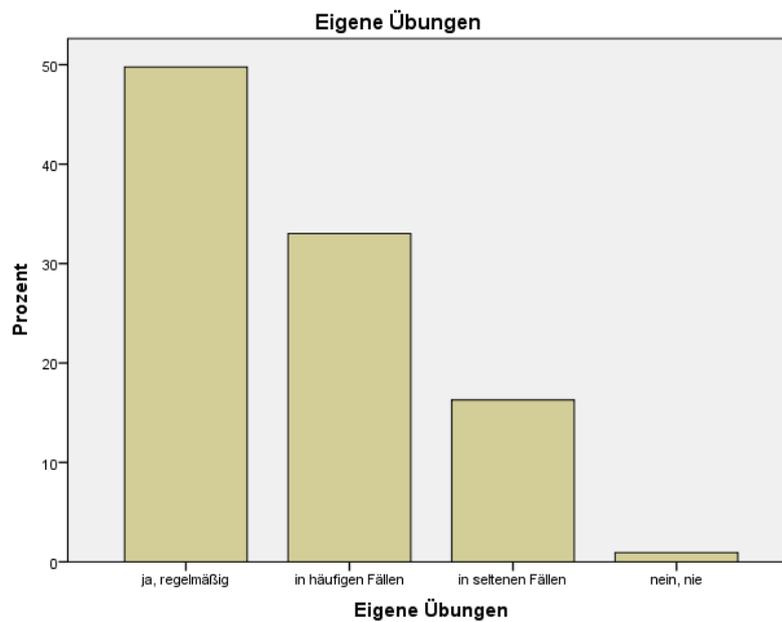
Die Hypothese, der Stellenwert technischer Literatur in der Klavierausbildung Jugendlicher würde nicht hoch genug eingeschätzt, scheint sich aufgrund der Auswertung von Frage Nr.5 also nicht bestätigt zu haben.

Betrachtet man aber die Ergebnisse der zweiten methodischen Frage, wie viele Dozenten die genannte technische Literatur niemals anwenden (z.B. Hanon 30,04 %, Schaum 46 %, Cortot 52,58 %), dann ist es doch verwunderlich, wieso der Stellenwert von Technik von 69,01 % als zeitgemäß angegeben wird.

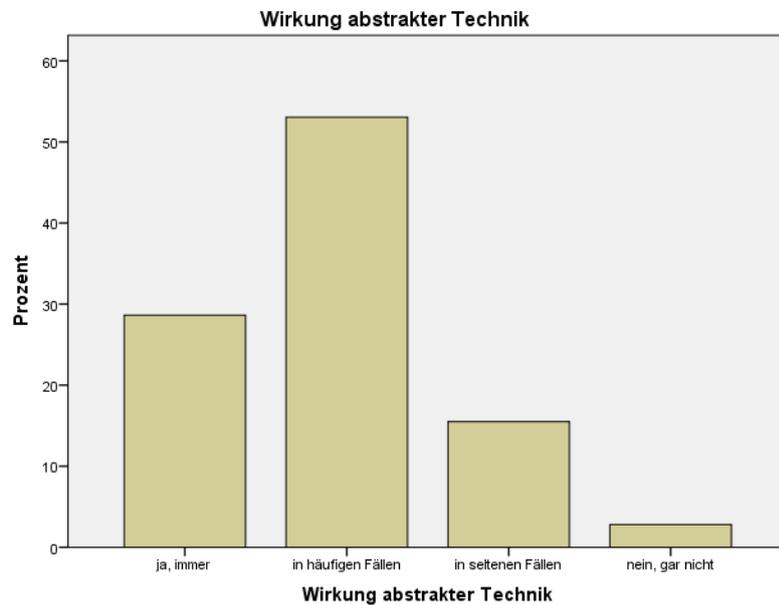


Auch dass einerseits über 77 % der Klavierpädagogen in häufigen oder regelmäßigen Fällen die spieltechnische Verbesserung nach der Anwendung von Technik anerkennen und ca. 69 % den Stellenwert von Technik für absolut zeitgemäß halten, - andererseits aber die Vielfalt vorhandener technischer Literatur nicht sehr bekannt ist, birgt einen gewissen Widerspruch in sich. Offensichtlich gibt es zwischen der allgemeinen Einschätzung der Dozenten von Stellenwert oder auch Bekanntheitsgrad technischer Literatur und deren tatsächlicher Anwendung eine Diskrepanz, deren Gründe hier nicht zu konkretisieren möglich sind. Jedenfalls scheint unter diesen Aspekten Hypothese 3 dann doch teilweise bestätigt zu sein.

48,82 % der Klavierdozenten wenden regelmäßig eigene Übungen im Klavierunterricht mit ihren jugendlichen Schülern an. Dieses Ergebnis könnte lediglich vermuten lassen, dass gerade im Unterricht von Jugendlichen auf die Verwendung „trockener“ gedruckter Noten zugunsten von spontanen, selbst oder zusammen erdachten Fingerübungen häufig verzichtet wird:



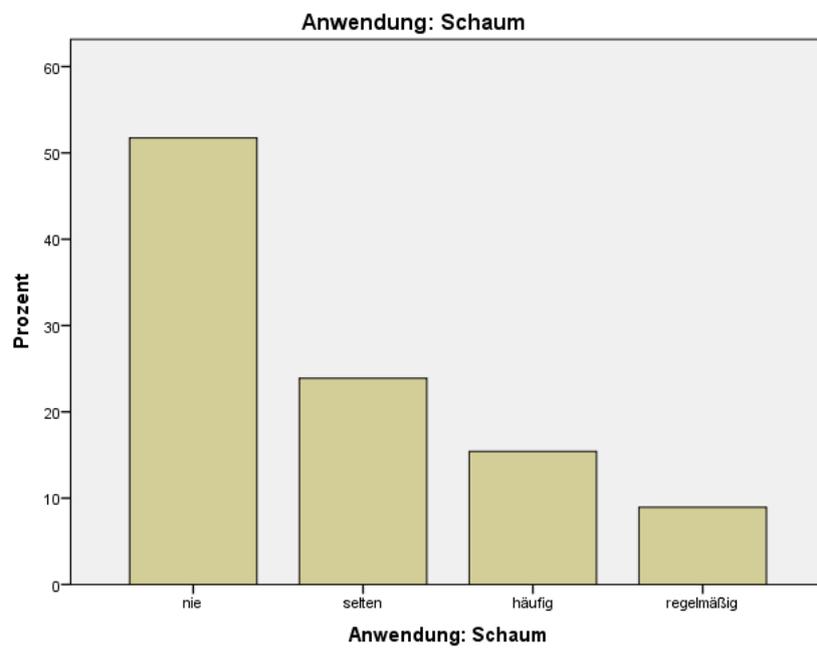
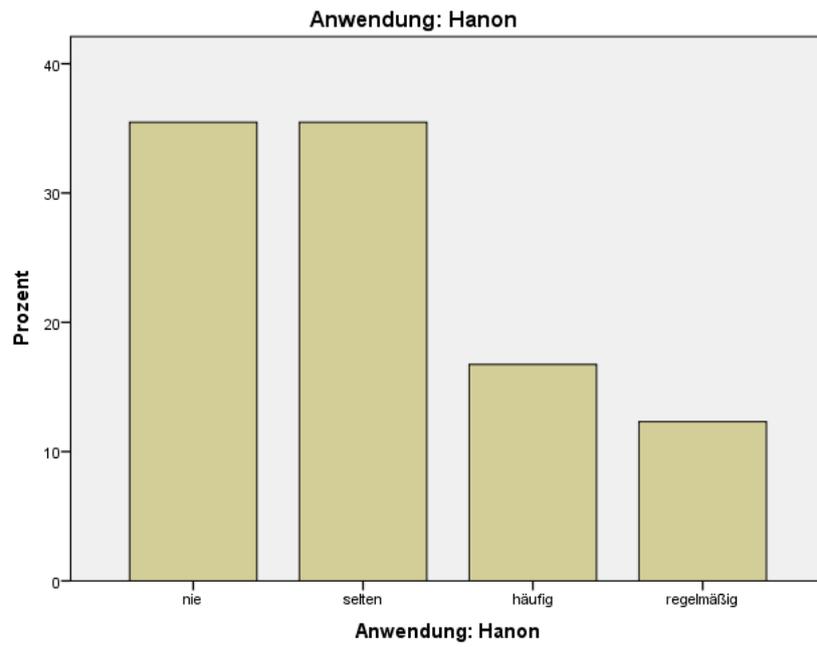
50,70 % der Klavierdozenten erkennen nach der Verwendung technischer Übungen in häufigen Fällen eine Verbesserung der Spieltechnik bei ihren Schülern:

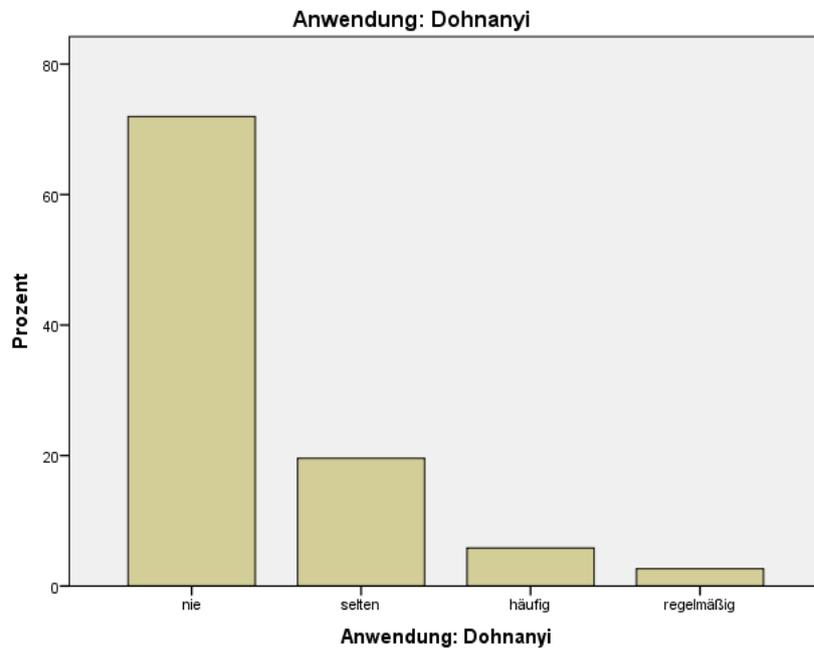
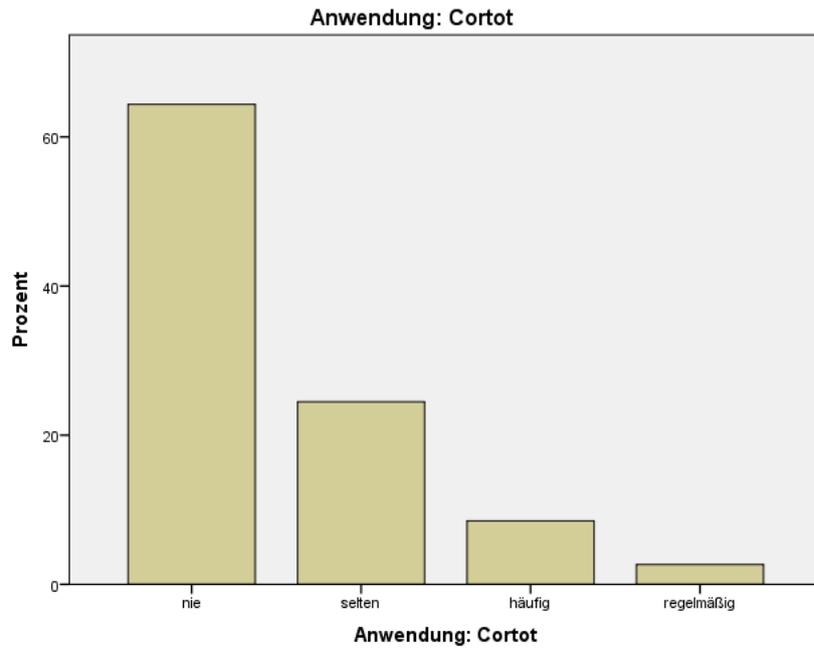


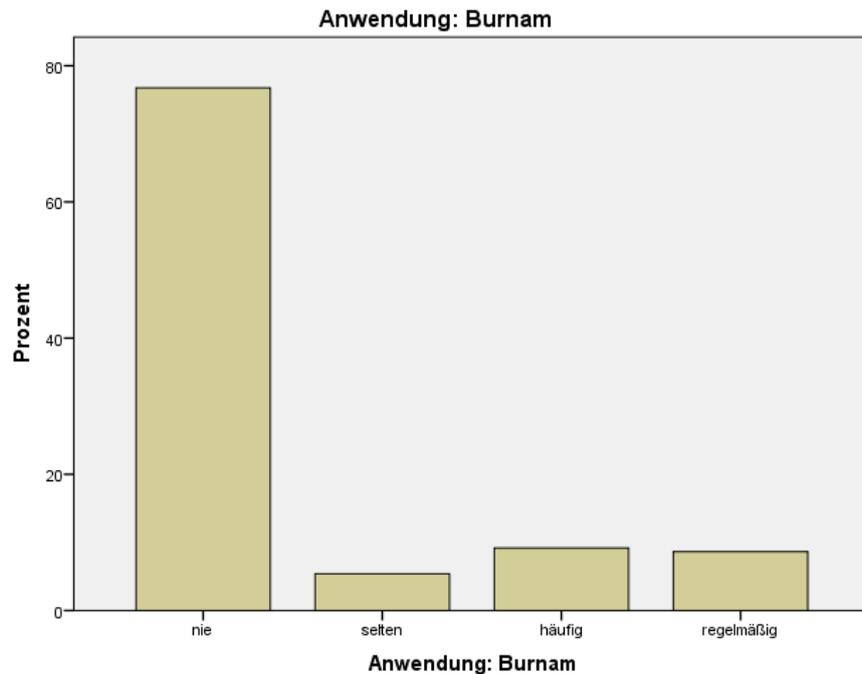
Weitere Auswertungen:

Wie bereits oben kurz erwähnt, wurden für die nachfolgenden Korrelationen a - e (welche die Stärke statistischer Beziehungen zweier variabler Fragestellungen zueinander messen) diejenigen fünf Notenhefte verwendet, welche die bekanntesten sind: Hanon (83,5%), Schaum (62,1%), Cortot (50,0%), Dohnányi (38,4%) und Burnam (28,6%).

Nicht weiter berücksichtigt, da zu wenig verwendet, sind: Kann (11,6 %), Long (07,01 %), Rieckert (06,7 %), Panzer (05,8 %), Hall/ Harris (04,0 %), Baresel (02,7 %) und „sonstige technische Literatur“ (zwar immerhin 61,6 %, jedoch kann es sich dabei vorwiegend nur um Etüden handeln, die ja nicht Thema der Erhebung und daher auch nicht weiter verwertbar sind).







Für die Berechnung der bereits angekündigten Korrelationsberechnungen in Bezug auf fünf weitere Fragestellungen a – e wurde jeweils der Mittelwert der Anwendungshäufigkeiten der einzelnen Autoren verwendet; die Korrelationen werden anhand der Signifikanzberechnungen dargestellt:

Korrelation a)

Gibt es Abhängigkeiten oder Zusammenhänge hinsichtlich der Altersgruppen der Klavierpädagogen und der fünf am häufigsten verwendeten technischen Notenhefte?

Eine Signifikanz bzw. ein schwacher Zusammenhang zeigt sich lediglich beim Notenband von Schaum; bei der übrigen technischen Literatur gibt es keine offensichtlichen Zusammenhänge hinsichtlich der verschiedenen Altersgruppen der Dozenten.

Einfaktorielle ANOVA (Analysis of variance)

Anwendung: Schaum

	Quadratsumme	df	Mittel der Quadrate	F	Signifikanz
Zwischen den Gruppen	13,857	3	4,619	4,884	,003
Innerhalb der Gruppen	186,332	197	,946		
Gesamt	200,189	200			

Chi-Quadrat-Tests

	Wert	Df	Asymptotische Signifikanz (2-seitig)
Chi-Quadrat nach Pearson	19,413 ^a	9	,022
Likelihood-Quotient	22,335	9	,008
Zusammenhang linear-mit-linear	13,119	1	,000
Anzahl der gültigen Fälle	201		

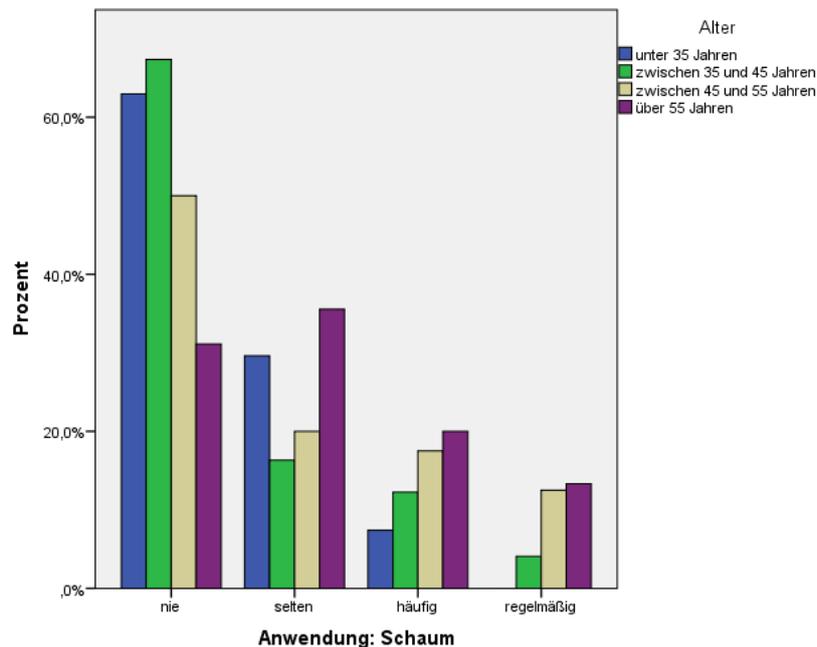
a. 4 Zellen (25,0%) haben eine erwartete Häufigkeit kleiner 5. Die minimale erwartete Häufigkeit ist 2,42.

Symmetrische Maße

	Wert	Näherungsweise Signifikanz
Nominal- bzgl. Nominalmaß	Phi	,311
	Cramer-V	,179
Anzahl der gültigen Fälle	201	

- a. Die Null-Hyphothese wird nicht angenommen.
 b. Unter Annahme der Null-Hyphothese wird der asymptotische Standardfehler verwendet.

Diagramm



„Fingerkraft“ von J.W. Schaum wird von älteren Dozenten mehr genutzt als von jüngeren. Vielleicht könnte man diesen Umstand mit der Tatsache begründen, dass der für Kinder einfach aufbereitete Notenband bereits 1962 erschienen ist und daher eher ältere Dozenten an dessen Verwendung gewöhnt sind.

Korrelation b)

Gibt es Abhängigkeiten oder Zusammenhänge hinsichtlich der eigenen Verwendung abstrakter Technik der Dozenten während ihrer früheren Ausbildung und der fünf am häufigsten verwendeten technischen Notenhefte heutzutage?

Dass insgesamt 93,5 % regelmäßig / häufig / selten Technik geübt und lediglich 6,5 % niemals Technik geübt haben, die später Klavierdozent geworden sind, weist auf die erfolgreiche pädagogische Wirkung von Technik während einer pianistischen Ausbildung hin. Eine Schlussfolgerung ist, dass diese Unterrichtsmethode von den Dozenten nun wiederum der nächsten Generation von Klavierspielern weitergegeben wird; dies bestätigt sich – wie schon erwähnt - allerdings nicht.

Anwendung technischer Übungen bei der eigenen Ausbildung

	Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
nie	14	4,5	6,5	6,5
selten	75	24,3	35,0	41,6
Gültig häufig	61	19,7	28,5	70,1
regelmäßig	64	20,7	29,9	100,0
Gesamt	214	69,3	100,0	
Fehlend	95	30,7		
Gesamt	309	100,0		

Eine Signifikanz zeigt sich bei den Notenbänden von Burnam und Cortot:

Wie bereits erwähnt, verwenden Dozenten, die während ihrer eigenen Ausbildung regelmäßig abstrakte Technik geübt hatten, heutzutage zwischen 50% und 70 % niemals Technik im Unterricht mit Jugendlichen. Dagegen wenden Dozenten, die während ihrer eigenen Ausbildung niemals abstrakte Technik geübt hatten, auch heute in ihrem Unterricht mit Jugendlichen zwischen 80% und 90 % niemals technische Übungen an. Diese Auffälligkeiten zeigten sich nur bei der Verwendung der Werke von Cortot und Burnam. Bei den Werken von Hanon, Schaum und Dohnányi gibt es keine offensichtlichen Zusammenhänge hinsichtlich der früheren eigenen Verwendung technischer Literatur und der jetzigen Anwendung beim Unterrichten von Schülern.

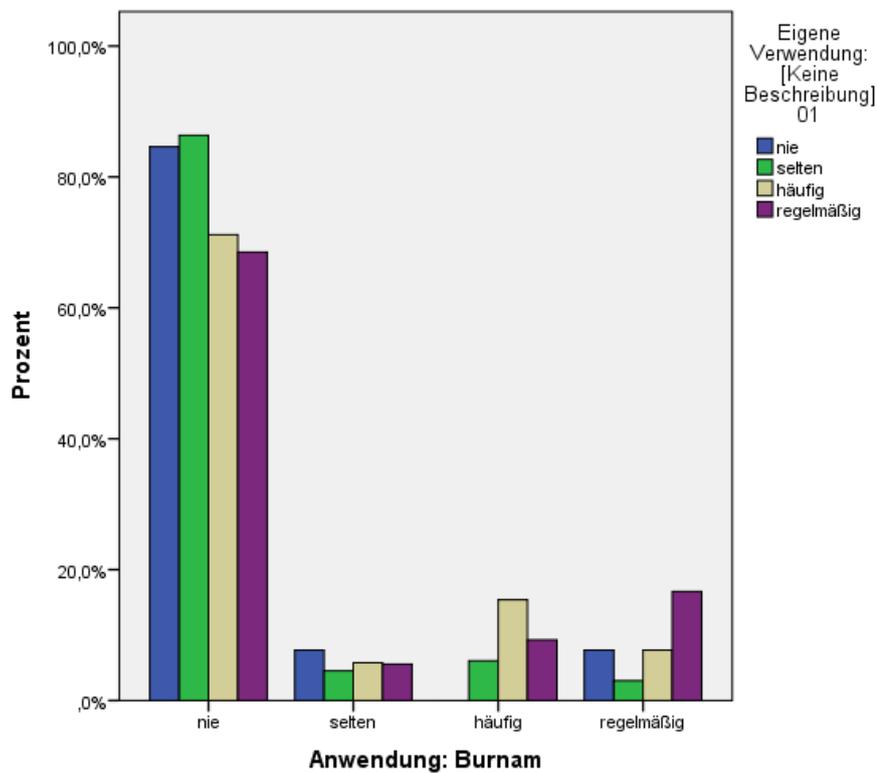
Zu Burnam:

Einfaktorielle ANOVA

Anwendung: Burnam

	Quadratsumme	df	Mittel der Quadrate	F	Signifikanz
Zwischen den Gruppen	7,969	3	2,656	2,857	,038
Innerhalb der Gruppen	168,280	181	,930		
Gesamt	176,249	184			

Diagramm:



Zu Cortot:

Varianzanalyse $F(3, 109)=5,213, p=.002$

Mehrfachvergleiche

Abhängige Variable: Anwendung: Cortot

	(I) Eigene	(J) Eigene	Mittlere Differenz (I-J)	Standardfehler	Signifikanz	95%-Konfidenzintervall	
	Verwendung: [Keine Beschreibung] 01	Verwendung: [Keine Beschreibung] 01				Untergrenze	Obergrenze
Tamhane	Nie	selten	-,343	,112	,022	-,65	-,04
		häufig	-,296	,117	,088	-,62	,03
		regelmäßig	-,723	,149	,000	-1,13	-,32
	Selten	nie	,343	,112	,022	,04	,65
		häufig	,048	,120	,999	-,27	,37
		regelmäßig	-,380	,152	,081	-,79	,03
	Häufig	nie	,296	,117	,088	-,03	,62
		selten	-,048	,120	,999	-,37	,27
		regelmäßig	-,427	,156	,043	-,85	-,01
	regelmäßig	nie	,723	,149	,000	,32	1,13
		selten	,380	,152	,081	-,03	,79
		häufig	,427	,156	,043	,01	,85
Games- Howell	Nie	selten	-,343	,112	,018	-,64	-,05
		häufig	-,296	,117	,070	-,61	,02
		regelmäßig	-,723	,149	,000	-1,12	-,33
	selten	nie	,343	,112	,018	,05	,64
		häufig	,048	,120	,979	-,27	,36
		regelmäßig	-,380	,152	,066	-,78	,02
	häufig	nie	,296	,117	,070	-,02	,61
		selten	-,048	,120	,979	-,36	,27
		regelmäßig	-,427	,156	,036	-,83	-,02
	regelmäßig	nie	,723	,149	,000	,33	1,12
		selten	,380	,152	,066	-,02	,78
		häufig	,427	,156	,036	,02	,83

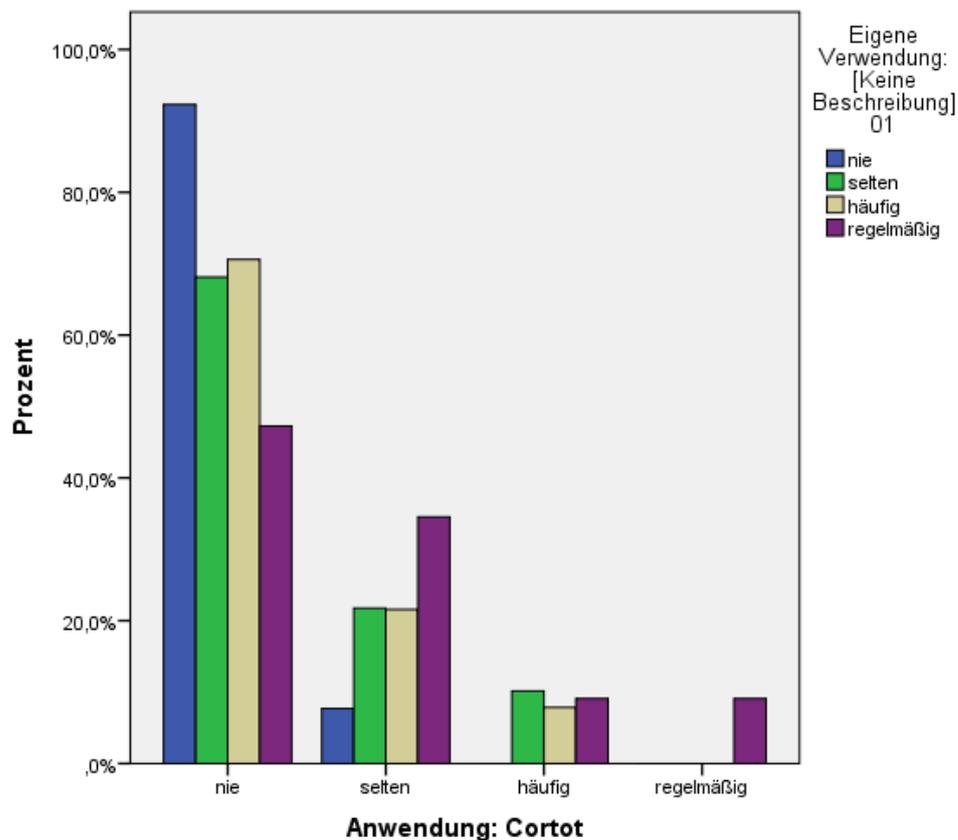
*. Die Differenz der Mittelwerte ist auf dem Niveau 0.05 signifikant.

Einfaktorielle ANOVA

Anwendung: Cortot

	Quadratsumme	df	Mittel der Quadrate	F	Signifikanz
Zwischen den Gruppen	8,538	3	2,846	5,213	,002
Innerhalb der Gruppen	100,456	184	,546		
Gesamt	108,995	187			

Diagramm:



Korrelation c)

Gibt es Abhängigkeiten oder Zusammenhänge hinsichtlich der Unterrichtserfahrung der Dozenten und der fünf am häufigsten verwendeten technischen Literatur?

Bei der Auswertung dieser Fragestellung hat sich keine Signifikanz ergeben bzw. kein offensichtlicher Zusammenhang gezeigt.

Korrelation d)

Gibt es Abhängigkeiten oder Zusammenhänge hinsichtlich der öffentlichen künstlerischen Tätigkeit der Dozenten und der fünf am häufigsten verwendeten technischen Notenhefte?

Auch hier hat sich bei der Auswertung der Fragestellung keine Signifikanz ergeben bzw. kein offensichtlicher Zusammenhang gezeigt.

Korrelation e)

Gibt es Abhängigkeiten oder Zusammenhänge hinsichtlich der Art der Tätigkeit / des Anstellungsverhältnisses der Klavierpädagogen und der fünf am häufigsten verwendeten technischen Notenhefte?

Eine Signifikanz ergab sich bei den Werken von Schaum und Dohnányi. Unten stehende Diagramme ergeben, dass innerhalb der sowieso geringen Anwendung technischer Literatur die Dozenten von Musikhochschulen oder vergleichbaren Institutionen eher zur anspruchsvollen Literatur von Dohnányi tendieren als zu den leichten Noten von Schaum. Dass solche Pädagogen im Verhältnis wenig technische Übungen verwenden, lässt sich vermutlich auch durch die Altersgruppe ihrer Schüler erklären; abgesehen von wenigen Jungstudenten unterrichtet diese Dozentengruppe ausschließlich Studierende, die bereits eine angemessene Spieltechnik erlernt haben. Werden doch einmal technische Übungen verwendet, dann kommen Kind gerechte Hefte wie Schaum und Burnam hierfür nicht in Frage.

Dagegen verwenden Musikschullehrer erwartungsgemäß eher Schaum als Dohnányi. Die meisten Dozenten der Umfrage unterrichten, wie bereits dargestellt, Jugendliche zwischen 8 und 18 Jahren (77,4 %!); in dieser Altersgruppe hat die spieltechnische Ausbildung naturgemäß einen höheren Stellenwert.

Bei der übrigen technischen Literatur gibt es keine offensichtlichen Zusammenhänge hinsichtlich der Tätigkeit / Anstellungsart der Dozenten.

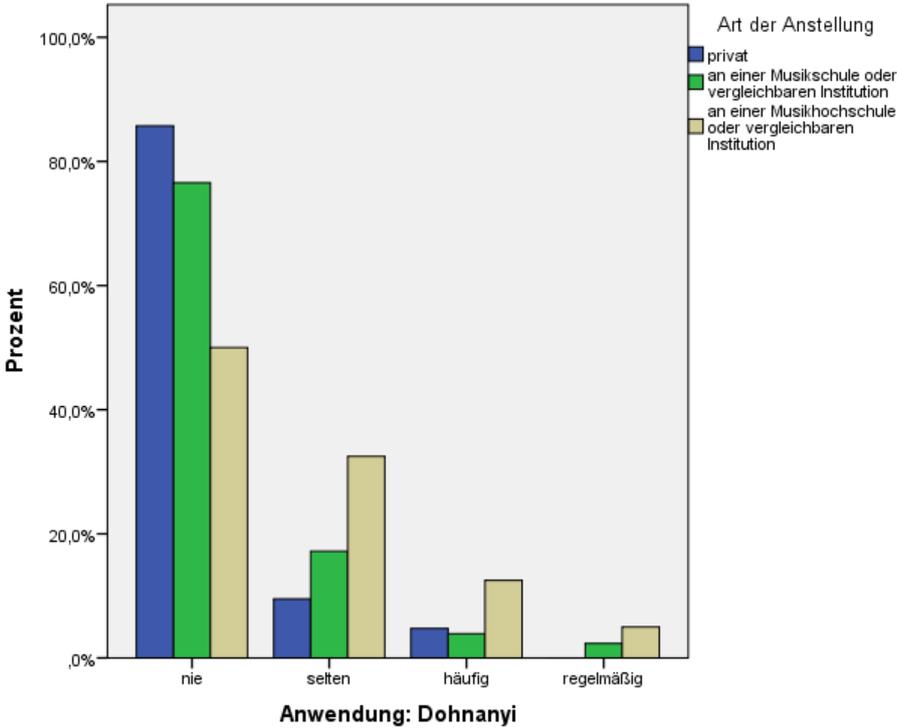
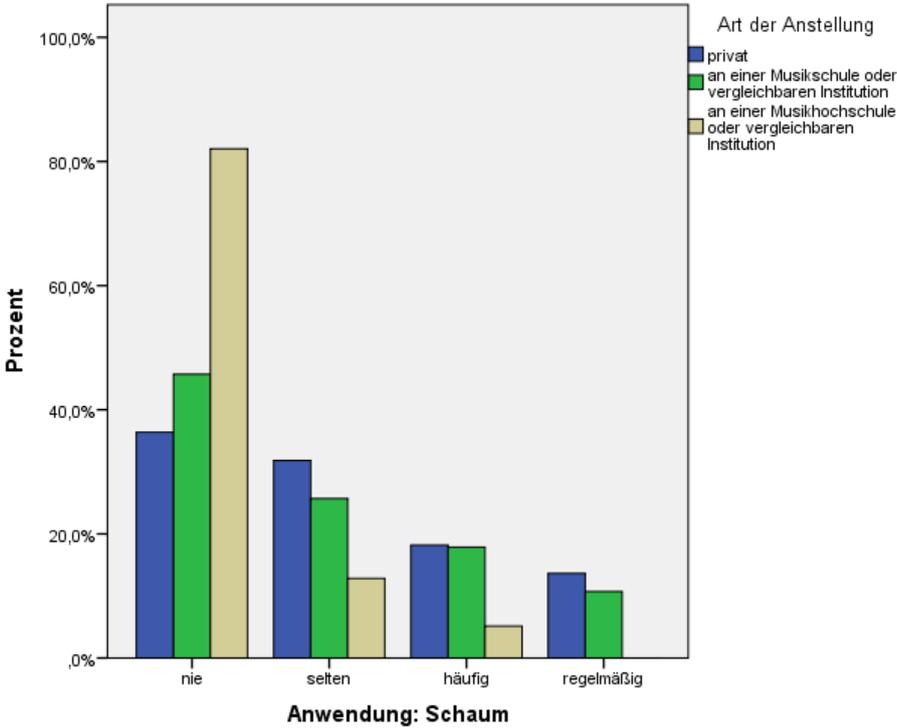
Zunächst Varianzanalyse: $Schaum F(2, 189)=9,203, p=.000$;

$Cortot F(2, 189)=7,787, p=.001$; $Dohnányi F(2, 189)=6,072, p=.003$

ONEWAY deskriptive Statistiken

	N	Mittelwert	Standardabweichung	Standardfehler	95%-Konfidenzintervall für den Mittelwert		Min	Max
					Untergrenze	Obergrenze		
Anwendung Privat	23	1,91	1,083	,226	1,44	2,38	1	4
: Hanon an einer Musikschule oder vergleichbaren Institution	140	2,15	1,017	,086	1,98	2,32	1	4
an einer Musikhochschule oder vergleichbaren Institution	40	1,83	,903	,143	1,54	2,11	1	4
Gesamt	203	2,06	1,008	,071	1,92	2,20	1	4
Anwendung Privat	22	2,09	1,065	,227	1,62	2,56	1	4
: Schaum an einer Musikschule oder vergleichbaren Institution	140	1,94	1,033	,087	1,76	2,11	1	4
an einer Musikhochschule oder vergleichbaren Institution	39	1,23	,536	,086	1,06	1,40	1	3
Gesamt	201	1,82	1,000	,071	1,68	1,96	1	4
Anwendung Privat	22	1,45	1,011	,215	1,01	1,90	1	4
: Burnam an einer Musikschule oder vergleichbaren Institution	125	1,58	1,034	,092	1,39	1,76	1	4
an einer Musikhochschule oder vergleichbaren Institution	38	1,26	,724	,117	1,03	1,50	1	4
Gesamt	185	1,50	,979	,072	1,36	1,64	1	4
Anwendung Privat	22	1,32	,780	,166	,97	1,66	1	4
: Cortot an einer Musikschule oder vergleichbaren Institution	126	1,40	,670	,060	1,28	1,52	1	4
an einer Musikhochschule oder vergleichbaren Institution	40	1,90	,900	,142	1,61	2,19	1	4
Gesamt	188	1,49	,763	,056	1,38	1,60	1	4
Anwendung Privat	21	1,19	,512	,112	,96	1,42	1	3
: Dohnányi an einer Musikschule oder vergleichbaren Institution	128	1,32	,663	,059	1,20	1,44	1	4
an einer Musikhochschule oder vergleichbaren Institution	40	1,73	,877	,139	1,44	2,01	1	4
Gesamt	189	1,39	,718	,052	1,29	1,49	1	4

Diagramme zu Schaumund Dohnányi:



Allgemein traten bei Signifikanzberechnungen von Unterschieds- und Zusammenhangsanalysen nur wenige Auffälligkeiten auf, z.B.:

Dozenten, die früher selbst nie abstrakte Technik trainiert hatten und diese heute zu 80%-90% selbst niemals bei ihren Schülern anwenden, benutzen in den wenigen Ausnahmefällen der Verwendung solcher Literatur dann eher das Kinderheft Burnam als Cortot. Vielleicht weil ein Großteil der Befragten an Jugendmusikschulen unterrichtet?

Besonders fällt auf, dass Dozenten, die während ihrer eigenen Ausbildung regelmäßig abstrakte Technik geübt und mittlerweile ja dieses Hobby zum Beruf gemacht haben, heute zwischen 50% und 70 % niemals Technik im Unterricht von Jugendlichen verwenden!

Es gibt aber auch auffällig logische Ergebnisse, z.B. dass Dozenten, die an Musikhochschulen oder vergleichbaren Institutionen arbeiten und begabte Fortgeschrittene unterrichten, eher die anspruchsvollere Literatur von Dohnányi nutzen, während die Jugendmusikschullehrer erwartungsgemäß eher das einfach gestaltete Heft von Schaum anwenden.

Automatisch tauchen immer differenziertere Fragen auf, die allerdings anhand der hier beschriebenen Umfrage nicht zu klären sind, sondern deren Beantwortung einer weiterführenden Forschungsarbeit vorbehalten bleibt.

4. Interventionsstudie an Schülern mit und ohne technische Zusatzausbildung

Um die These vom Nutzen regelmäßiger fingertechnischer Übungen in den ersten Jahren des Klavierunterrichts zu belegen, könnte man verschiedenste Studien durchführen, z.B. ob international bekannte Pianisten während ihrer eigenen Ausbildung abstrakte Technik trainierten oder was ein Vergleich von abstrakter technischer Ausbildung mit der Ausbildung anhand von Etüden ergibt. Da aber stets die Aspekte der Begabung und des Fleißes eine erhebliche und leider nicht messbare Rolle spielen, erschien eine Studie mit durchschnittlichen Klavierschülern am sinnvollsten zu sein. Somit wurden über den Zeitraum eines Schuljahres verschiedene Schülertypen konsequent mit und konsequent ohne abstrakte technische Übungen unterrichtet. Dabei wurde versucht, Folgendes zu beachten: „Da die Durchführung einer Studie für jeden einzelnen Probanden aus methodischen Gründen möglichst identisch ablaufen muss, ist der Ablauf eines Experiments, aber auch die Durchführung einer längerfristigen Interventionsmaßnahme so weitgehend wie möglich zu standardisieren“ (Renner / Heydasch / Ströhlein, 2012: 32).

Ablauf der Studie:

Vier Studien während des Schuljahres 2010/11 sind im Folgenden aufgelistet. Einen längeren Zeitraum ohne technische Ausbildung schien nicht verantwortbar zu sein, da die wertvolle und begrenzte Zeit des Unterrichts von Jugendlichen wichtiger ist als eine statistische Erhebung. Und dies umso mehr, als – wie die Ergebnisse belegen – gerade die Zeit des Wachstums eine erhebliche Rolle spielt in der Ausbildung der Hand, ihrer Muskulatur und vor allem der Kontrolle über deren Koordination.

Zu Beginn des Schuljahres 2010/11 ergab sich glücklicherweise die Situation, dass sich unter den in Frage kommenden Klavierschülern der Verfasserin an einer Jugendmusikschule jeweils mehrere in Alter, Kenntnisgrad und Talent vergleichbare Schüler einer Schwierigkeitsstufe befanden. Nach genauer Analyse, welche Schüler man aufgrund ihrer momentanen Handgröße, ihres bisherigen technischen Könnens und Repertoires zu passenden Kleingruppen für eine Studie formieren könnte, ergaben sich im September 2010 vier Zweiergruppen. Passende Gruppen mit einer

größeren Anzahl an Probanden gab die Gesamtzahl der nur ca. 20 zur Verfügung stehenden Schüler leider nicht her. Nachfolgende Aufteilung der Kleingruppen war möglich:

1. Studie mit zwei Anfängern
2. Studie mit zwei Kindern, die sich in zwei Jahren Klavierunterricht als geschickt erwiesen und regelmäßige Fortschritte gezeigt hatten
3. Studie mit zwei Kindern, die sich in zwei Jahren Klavierunterricht als nicht geschickt erwiesen und keine regelmäßigen Fortschritte gezeigt hatten
4. Studie mit zwei fortgeschrittenen Jugendlichen, mittleres Niveau

Zu jeder Fallbeschreibung werden die Schüler kurz vorgestellt. Während des Zeitraums der Studien wurden mit den jeweils zu vergleichenden Schülern meist dieselben Werke gearbeitet, um für die Auswertung einen besseren Vergleich ihrer Resultate zu haben. Nur einer von beiden musste zusätzlich und regelmäßig abstrakte Fingerübungen trainieren. Mit dem anderen Kind wurde im Unterricht natürlich auch geübt, jedoch nur an den sich aus dem Notentext ergebenden Problemstellen (ohne Varianten-Übungen) – d.h. hier lag der Focus nicht auf der Spieltechnik, sondern auf dem korrekten Einstudieren eines Musikstückes.

Der Grad des Fortschritts wurde während des Vorspielens der jeweils neu erlernten Werke im Unterricht gemessen an folgenden Kriterien: Spielsicherheit, angemessenes Tempo, korrekte Textwiedergabe, Anschlagkultur bzw. Klangschönheit – nicht an der musikalischen Gestaltung oder der Interpretation.

1.) Studie mit zwei Anfängern

Beschreibung der Schüler:

Die Schüler Tristan und Emma begannen gleichzeitig zur Einschulung in die 1. Klasse auch mit dem Klavierunterricht. Im September 2010 ergab sich nach drei Wochen des Kennenlernens der Eindruck, dass sie in vielen Aspekten ähnliche Voraussetzungen mit sich brachten: gleiche Motivation, gleiche soziale Voraussetzungen (kein allzu musikalisches Elternhaus, aber ein Klavier zu Hause), beide intelligent und wissbegierig; die Größe der Hände war geeignet aber weich, beide waren zuvor in der Musikalischen Früherziehung, Emma war allerdings etwas

schüchterner als Tristan. Beide Schüler erhielten nun wöchentlich 30 Minuten Klavierunterricht.

	<i>Übungen, noch ohne Noten</i>	<i>Tristan</i>	<i>Emma</i>
Oktober	Aktive Bewegungen aus dem Fingergrundgelenk in jeweils einer Hand	X	
November	Dehnübungen in beiden Händen zur Binnen- und Außenspreizung	X	
Dezember	Aktive Bewegungen aus dem Fingergrundgelenk in beiden Händen, parallel und gegenläufig für die Koordination	X	
Januar	Anschlagsübungen zur Differenzierung von staccato, legato, portato, auch mit unterschiedlicher Dynamik	X	
Februar	Daumenuntersatzübungen wie im FFC, 1c für die Beweglichkeit des Daumens; Aufmerksamkeit auf eine runde Handstellung gerichtet	X	
März	Tonleitern in C-, G-Dur und in a-, e-moll	X	X
April	Handgelenksdrehungen bei gleichzeitigem Festhalten eines Gegenstandes, der das Abstandsgefühl einer Terz und einer Sexte fördert (siehe Kaptiel II)	X	
Mai	Übungen zur Kräftigung/ Stabilität des 5. Fingers wie im FFC (Anlage), 1b	X	
Juni	Dreiklänge in Dur und Moll	X	X
Juli	Vorbereitung zur Teilnahme an gemeinsamer Musizierstunde; Beurteilung der erlangten Fähigkeiten:		

Resultat bei dem Anfänger, der zusätzlich Technik üben musste (Tristan), nach dem Unterrichtsjahr:

Er erweist sich insgesamt als geschickter. Neue Stückchen fallen ihm leicht, werden daher schneller ausgearbeitet und können ausdrucksvoller gespielt werden. Er hat ein Gespür dafür bekommen, welche unterschiedlichen Aspekte in einem Musikstückchen stecken können, was ihn reizt und motiviert. Dadurch hat er Spaß. Seine Fingerkoordination ist zufriedenstellend, die Stabilität seiner Finger hat sich gebessert, nur das Fingerendgelenk der Mittelfinger knickt noch häufig ein. Den regelmäßigen Fingerübungen begegnet er nicht mit Abneigung, da er von Anfang an daran gewöhnt ist. Sie ergänzen die Vielfalt des Lehrinhalts einer Klavierstunde, dürfen prozentual eben nur nicht zu viel Zeit der Unterrichtsstunde in Anspruch nehmen.

Resultat bei der Anfängerin, die keine Technik üben musste (Emma), nach dem Unterrichtsjahr:

sie hat zwar dank der Auswahl Kind gerechter Spielstückchen Freude am Klavierspiel, jedoch fallen ihr bestimmte Herausforderungen schwer, was nicht zur Motivation beiträgt: so z.B. polyphone Stückchen im Fünftonraum, die eine gewisse Unabhängigkeit der Finger beider Hände abverlangen. Auch sind ihr Anschlagnuancen wie z.B. genaue Phrasierung (Bogenenden) und differenzierte Dynamik nicht sehr bewusst. Stücke außerhalb des Fünftonraums, die einen leicht erschwerten Fingersatz mit sich bringen, findet sie oft unangenehm, da sich die Hand strecken muss und schnell steif wird. Ihre Fingerhaltung ist platt, die Fingerendgelenke instabil, was ihr ein unbequemes Spielgefühl verursacht. Es ist unbedingt an der Zeit, technische Grundübungen nachzuholen. Ergebnis insgesamt: die Anwendung technischer Übungen unterstützt offensichtlich eine gute Handstellung, koordinative Fähigkeiten und Geschicklichkeit.

2. Studie mit zwei Kindern, die sich in zwei Jahren Klavierunterricht als geschickt erwiesen und regelmäßige Fortschritte gezeigt hatten:

Beschreibung der Schüler:

Die Schüler Nils und Sebastian sind beide neun Jahre alt und natürlich noch mitten im Wachstum. Die Stabilität ihrer Hände kann mittlerweile auch in einem größeren Intervallbereich gestärkt bzw. trainiert werden (Assoziation = Handrücken als Brücke: bei größeren Intervallbereichen bzw. gespreizter Hand ist die Brücke länger und daher mehr einsturzgefährdet.) Speziell die Kräftigung des Daumengrundgelenks ist hier von großer Bedeutung. Da die Schüler bereits kleine anspruchsvolle Spielstücke bewältigen, gewinnt die Koordination innerhalb einer Hand an Bedeutung. Mit einher geht die Vergrößerung des genutzten Tonraums, daher auch großräumigere Bewegungen (von Handgelenks- zu großen Armbewegungen).

Beide Schüler besitzen eine gute Motorik, sind sportliche Kinder, haben also eine gute Koordination. Ebenso bringen sie bereits eine zufriedenstellende Bewegungskontrolle und Beobachtungsgabe für Bewegungsabläufe mit und nehmen Rhythmusgefühl schnell auf.

Nils ist für sein Alter sehr aufgeweckt und probiert von selbst gern Neues aus. Er ist zielorientiert und an Musik interessiert.

Sebastian ist manuell sehr talentiert und führt aus, was ihm gesagt wird. Er ist noch etwas unselbstständiger als Nils, hat aber dafür mehr Unterstützung durch einen Klavier spielenden Elternteil. Beide spielen sehr gerne zusammen Werke für vier Hände.

	<i>Technische Übungen aus dem FFC</i>	<i>Nils</i>	<i>Sebastian</i>
Oktober	Stabilität des 5. Fingers auf den Tasten, weiter als nur im Fünftonraum; Stabilitätsübungen des 1. Fingers ohne Tasten	X	
November	Fesselübungen	X	
Dezember	Koordination, Abwechseln	X	
Januar	Handgelenks- und große Armbewegungen	X	
Februar	Pedalübungen	X	X
März	Tonleitern bis zu drei Vorzeichen	X	X
April	Akkordgriffe und Umkehrungen in Figuren	X	
Mai	Übergreifen	X	
Juni	Schüttelbewegungen	X	
Juli	Vorbereitung zur Teilnahme an gemeinsamer Musizierstunde; Beurteilung der erlernten Fähigkeiten		

Nach dem Jahr ist an der Ausführung der Klavierstücke ein deutlicher Unterschied zu bemerken.

Resultat bei dem Schüler, der zusätzlich technische Übungen bekam (Nils), nach dem Unterrichtsjahr:

Er beherrscht die Stücke souveräner, d.h. er kann sie in flüssigem Tempo öfter fehlerfrei darbieten als Sebastian. Dies liegt sicher daran, dass er gelernt hat, technischen Schwierigkeiten bewusst entgegen zu arbeiten / Lösungsansätze durch Bewegungskontrolle zu finden. Nils' Selbstständigkeit wurde also durch die technischen Übungen zusätzlich unterstützt.

Resultat bei dem Schüler, der keine Technik absolvierte (Sebastian), nach dem Unterrichtsjahr:

Er überwindet dieselben Problemstellen zwar geschickt durch instinktive Reaktionen (z.B. Ausweichbewegungen, non legato-Spiel), doch man bemerkt, dass diese Methode für nachfolgende, schwierigere Stücke nicht ideal ist und ihm aufgrund mangelnder technischer Führung Grenzen aufzeigen werden.

Ergebnis insgesamt: es wurde deutlich, dass die Anwendung abstrakter Übungen die technische Ausbildung und Kontrolle der Fingerfertigkeit, Handstellung und Koordination positiv unterstützt.

3. Studie mit zwei Kindern, die sich in zwei Jahren Klavierunterricht als nicht geschickt erwiesen und keine regelmäßigen Fortschritte gezeigt hatten:

Beschreibung der Schüler:

Die Schüler Nadine und Robert sind beide um die zehn Jahre alt und erhalten ebenfalls seit etwa zwei Jahren Klavierunterricht. Gegenüber den Schülern aus der zweiten Studie muss man bei ihnen allerdings ständig auf grundsätzliche musikalische Schwächen eingehen, die sicherlich darauf beruhen, dass die Elternhäuser keine musikalischen Rahmenbedingungen bieten.

Beide Kinder weisen insgesamt eine eher schlechte Motorik auf, sind auffallend bequem eingestellte Schülertypen, und besitzen bisher eine schlechte Koordination. Immerhin haben sie Spaß an der Klangerzeugung, können aber nur wenige Tipps aus dem Unterricht umsetzen, um selbst korrekt den Notentext zu erlernen. Das schlechte Rhythmusgefühl von Robert ist möglicherweise mit seiner nachgewiesenen Rechenschwäche zu begründen. Dies macht er jedoch wett durch ein gutes akustisches Gedächtnis.

Im Unterricht Vorgespieltes kann er sogar relativ leicht nachahmen. Ohne diese Vorgabe jedoch ist er ziemlich hilflos.

Nadine hat weder ein gutes Rhythmusgefühl noch ein gutes Gehör. Ihre Fehler kann sie nicht bestimmten Gründen zuordnen, hat auch keine musikalische Zielvorstellung.

	<i>Technische Übungen aus dem FFC</i>	<i>Robert</i>	<i>Nadine</i>
Oktober	Stabilität des 5. Fingers auf den Tasten, weiter als im Fünftonraum; Stabilitätsübungen des 1. Fingers ohne Tasten	X	
November	Fesselübungen	X	
Dezember	Koordinationstraining; Abwechseln	X	
Januar	Handgelenks- und große Armbewegungen	X	
Februar	Pedalübungen	X	X

März	Tonleitern bis zu drei Vorzeichen	X	
April	Akkordgriffe und Umkehrungen in Figuren	X	
Mai	Übergreifen (bei Nadine wegen des Stückes)	X	X
Juni	Schüttelbewegungen	X	
Juli	<i>Vorbereitung zur Teilnahme an gemeinsamer Musizierstunde; Beurteilung der erlernten Fähigkeiten</i>	X	

Resultat bei dem Schüler, der zusätzlich technische Übungen trainieren musste (Robert), nach dem Unterrichtsjahr:

durch die zusätzliche technische Arbeit hat sich bei ihm das Reaktionsvermögen in verschiedener Hinsicht deutlich verbessert; sein Rhythmusgefühl ist zwar nach wie vor schnell zu erschüttern, doch seine Koordination in einer Hand und im Zusammenspiel beider Hände weist gute Fortschritte auf. Dadurch kann er nun Stückchen eines anderen Schwierigkeitsgrades spielen, was ihn natürlich motiviert.

Resultat bei der Schülerin, die keine Technik übte (Nadine), nach dem Unterrichtsjahr:

die breitgefächerte Problematik hat sich bei ihr leider verschlechtert; sie bemerkt zunehmend, dass ihr Tun am Instrument unbefriedigend ist. Sowohl fehlende Treffsicherheit als auch Rhythmik lässt sie mehr stocken als spielen, wodurch auch die Auswahl der Stückchen gering bleibt. Im April stellte sich die Situation sogar derart kritisch dar, dass sogar an einen Abbruch dieser Studie gedacht wurde, da diese Unterrichtsart (ohne zusätzliche technische Übungen) bei dieser Schülerin längerfristig fast nicht zu verantworten schien. Doch in Anbetracht der sowieso geringen Anzahl an Probanden wurde der Versuch bis Juli aufrecht erhalten.

Ergebnis insgesamt: vor allem bei weniger talentierten Klavierschülern kann zusätzliche Technik im Unterricht den spieltechnischen Lernfortschritt deutlich unterstützen.

Vergleich der Ergebnisse von Studie 2 und Studie 3:

Bei begabteren Kindern tritt der Unterschied zwischen denen, die zusätzlich technisch arbeiten und denen, die nicht technisch arbeiten, insgesamt nicht so deutlich hervor wie bei den durchschnittlichen Schülern. Hier ist Technik ganz offensichtlich unerlässlich für den Erfolg, bei den Begabten immerhin eine notwendige Ergänzung!

4. Studie mit zwei fortgeschrittenen Jugendlichen, mittleres Niveau

Beschreibung der Schüler:

Die Schüler Florian und Franziska sind beide 16 – jährig und spielen etwa seit acht Jahren Klavier. Sie sind durchschnittlich begabt und üben je nach Gefallen am Musikstück mal mehr, mal weniger. Sie haben einen ähnlichen sozialen Hintergrund – ein förderndes Elternhaus, jedoch ohne klassisch – musikalische Vorkenntnisse. Franziska hat mehr Gefallen an romantischer Literatur und Unterhaltungsmusik; sie kann zwar beim Durchspielen eines Stückes über die meisten Fehler ohne Stagnieren hinweg spielen, doch ihre Treffsicherheit ist aufgrund des ungenauen Abstandsgefühls für die Tastatur schlecht. Immerhin hat sie ein verlässliches metrisches Gefühl, wodurch sie ihre Stücke auf eine für sie befriedigende Art bewältigen kann.

Florian hat mehr Gefallen an Klassik und Romantik. Auch er kann problemlos über Fehler hinweg spielen, produziert jedoch aufgrund einer oft angespannten Technik schnell einen harten Anschlag bzw. Klang. Er hat erkannt, dass er in seinem Alter vernünftig üben sollte, andernfalls würde ihn der weitere Unterricht nicht wesentlich weiter bringen.

	<i>Übungen, die aufgrund der individuellen technischen Mängel und aufgrund der Anforderungen der Werke anstanden, teils aus dem FFC, teils aus Hanon:</i>	<i>Florian</i>	<i>Franziska</i>
Oktober	Übungen mit Entspannungs-Stopps zum bewussten Lockerlassen der Hand- und Armmuskulatur	X	
November	Verschiedene Möglichkeiten, wie man Läufe üben kann (mit anderer Phrasierung, anderem Rhythmus, ungewohnten Akzenten, Einteilung des Laufs in kleine Abschnitte, Üben von hinten her aufgebaut, Üben mit Stopps usw.)	X	X
Dezember	Handgelenksdrehungen, auch anhand von Übungen aus den Bänden von Cortot und Brahms	X	
Januar	Trainieren der Oberstimme, also Stabilität bei gleichzeitigem Legato der äußeren Finger der rechten Hand	X	
Februar	Große Armbewegungen, die seitliches Führen des Unterarmes mit Vorgreifen der neuen Position verbinden, um einen schönen Anschlag/ Klang zu erreichen	X	
März	Sprünge üben (d.h. Vorgreifen, auch blind üben, eine Oktave weiter als nötig springen, evtl. die dazugehörige Oktave greifen usw.)	X	
April	Üben ohne Pedal zur Kontrolle des Anschlags (z.B. Fingerlegato)	X	
Mai	Trillerübungen	X	X
Juni	Repetitionen für die Schnelligkeit des Anschlags	X	
Juli	Vorbereitung zur Teilnahme an gemeinsamer Musizierstunde; Beurteilung der erlernten Fähigkeiten		

Resultat bei der Schülerin, die keine zusätzliche Technik übte (Franziska), nach dem Unterrichtsjahr:

sie ist unmotiviert, da sie das Üben als beschwerlichen Zeitaufwand empfindet; es ist fraglich, wie lange sie so noch weiter Klavier spielen wird. Im vergangenen Jahr war sie nur durch die Auswahl von Pop-Bearbeitungen für das Spiel zu begeistern, die sie nach wie vor auf die gleiche Art und Weise angeht. Die Teilnahme an einem Projekt, bearbeitete Songs zusammen mit Schlagzeug-, Kontrabass- und Gesangsschülern aufzuführen, hat sie zwar kurzfristig begeistert, aber die Notwendigkeit, bei Proben und Aufführung den Takt durchhalten zu müssen, empfand sie eher als Stress. Die Werkauswahl wird zunehmend schwieriger aufgrund ihrer technisch eingeschränkten Möglichkeiten bei gleichzeitig musikalisch eingegrenzten Vorstellungen.

Resultat bei dem Schüler, der technische Übungen aufbekam (Florian), nach dem Unterrichtsjahr:

sein Anschlagsgefühl ist zwar noch nicht optimal, da er oft zu schnell spielt und dann sein Spiel nicht ausreichend kontrollieren kann; jedoch ist sein Interesse an Klaviermusik deutlich gewachsen, da ihm mittlerweile die Stücke noch mehr gefallen. Seine verbesserte Technik hat ihm quasi ein Tor geöffnet zu mehr musikalischen Möglichkeiten; er strebt plötzlich nach Perfektion. Im Internet hört er sich Aufnahmen verschiedenster Klavierliteratur an und bringt dann von sich aus Literatur mit in den Unterricht, die er gerne erarbeiten möchte (allerdings überschätzt er dabei seine Möglichkeiten teilweise deutlich). Er spielt nun in der Jugendgruppe seiner Kirche mit, wofür er zusätzlichen Theorieunterricht benötigt, um Lieder ausharmonisieren zu können. Sein Spiel und sein Umgang mit Musik hat aufgrund seiner verbesserten technischen Voraussetzungen eine andere Dimension bekommen.

Ergebnis insgesamt: die fördernden Eigenschaften technischer Übungen können sich indirekt sogar auf eine vielfältigere Literatúrauswahl, auf den musikalischen Horizont und die Musizierfreude auswirken.

Nach Darstellung der Fallstudien mit Kindern und Jugendlichen im Klavierunterricht an einer Jugendmusikschule soll noch kurz von zwei Studierenden berichtet werden, deren klaviertechnische Entwicklung über die ganze Studienzeit ihres Schulmusikstudiums (Künstlerisches Lehramt für das Gymnasium, Sommersemester 2009/10 bis WS 2013/14) festgehalten wurde. Diese Erfahrungen runden das Bild ab, da es sich bei den Studierenden um selbstständige junge Erwachsene handelt, die aus dem Wachstumsalter heraus sind und sich Gedanken zur Musik und zu ihrem Klavierspiel auf einem ganz anderen Niveau machen.

In oben genanntem Zeitraum studierten S. und M. (die Namen sollen anonym bleiben), beides keine Ausnahmetalente, aber doch zwei Persönlichkeiten, wie sie unterschiedlicher kaum sein können:

1. S., Schulmusikstudium mit Hauptfach Klavier: sie ist ein asketischer Typ, dünn, schlanke Finger mit nur wenig Binnenspreizung; alles wirkte ständig etwas angespannt, man vermisste natürliche Bewegungen allgemein in ihrer Gestik, sie klagte schnell über Rückenschmerzen und ihre Sehnen hielten nicht viel Belastung aus. Spieltechnisch waren einige Mängel zu beheben.

- Vorgehensweise im Unterricht: zunächst wurde darauf geachtet, sie tiefer ans Instrument zu setzen. Durch ihren verhältnismäßigen hohen Sitz, bei dem sie einen vermeintlich guten Überblick über die Tastatur zu haben glaubte, beugte sie ständig ein wenig den Rücken und konnte vor allem kein Gefühl dafür entwickeln, die Handgelenke auch während des Spiels nach Möglichkeit entspannt hängen zu lassen. Das Üben regelmäßiger abstrakter Technik war notwendig, schon weil es die Zeit gar nicht erlaubte, zu jedem technischen Problem einige separate Etüden zu erlernen – und weil man abstrakte technische Übungen wesentlich zielgerichteter trainieren kann. Dehnübungen für die Binnenspreizung rundeten die technischen Übungen ab. (Auch wenn das Erreichen einer größeren Fingerbeweglichkeit durch Dehnübungen nicht bewiesen ist, könnten sie zumindest das Körpergefühl für die Reichweite von geschmeidigen Spreizbewegungen fördern! (z.B. aus „Deutsche Zeitschrift für Sportmedizin“, Ausgabe Nr.3/ 2011 zum Thema Streching im Leistungssport: „...bezüglich weiterer Wirkungen von Dehnübungen z.B. auf Beweglichkeit, Muskeltonus sowie Maximal- und Schnellkraft ist die Datenlage

uneinheitlich...“)). Bei der Studentin S. war es insbesondere wichtig, mit ihr für das tägliche Üben einen Plan zu entwickeln, der gezielte Erholungspausen für die schwache Muskulatur vorsah. Übte sie zu lange auf dieselbe Weise, hatte sie umgehend mit Sehnenproblemen zu kämpfen. Am meisten und insbesondere langfristig half ihr, konsequent während des Übens Entspannungs-Stopps einzubauen, also kurz anzuhalten, die Hände aber in der Spielposition zu belassen und gleichzeitig den Spielapparat soweit als möglich sinken zu lassen, die Schwere und die Entspannung der Arme und Finger bewusst zu spüren und anschließend aus dieser Position weiterzuspielen.

- Resultat: es dauerte einige Semester, bis sich Erfolge einstellten, da ihr die spieltechnische Umstellung zunächst Mühe machte und sie anfangs noch nicht überzeugt war. Als sie jedoch bemerkte, dass ihr physisches Problem nachließ, übte sie mit Begeisterung auf die neue Weise und konnte sich während des Klavierspiels viel wohler fühlen. Dadurch gewann allmählich auch ihre persönliche Gestik und ihr musikalisches Ausdrucksvermögen an Überzeugungskraft.

2. M., Schulmusikstudium mit Hauptfach Orgel und Nebenfach Klavier: er brachte die typischen Fähigkeiten eines guten Orgelspielers mit in den Klavierunterricht, d.h. er bewältigt manuell sogar vom Blatt anspruchsvolle Stücke, hat eine gute Koordination aber einen unangenehm harten Anschlag und auch keinen Klangsinn für die möglichen Nuancen des Klavierklanges. Da es beim Orgelspiel nicht auf Anschlagdifferenzierungen ankommt, war seine Handhaltung fest und unflexibel, der Bau seiner Hand aber prinzipiell gut geeignet. Er selbst ist ein gemütlicher, wohlwollender Typ, den so schnell nichts aus der Ruhe bringen kann.

- Vorgehensweise im Unterricht: da er bereits viele positive technische Aspekte für ein verlässliches Spiel vorwies, wurden gezielt Übungen und Literatur unter dem Aspekt ausgesucht, seine für ein schönes Klavierspiel noch fehlenden Fähigkeiten zu trainieren. Also hauptsächlich romantische Literatur und dazu technische Übungen, die den Anschlagssinn fördern wie z.B. Kreisübungen, Arm- und Schüttelbewegungen, Handgelenksbeweglichkeit und vor allem Entspannungs-Stopps.

- Resultat: leider hatten die Maßnahmen bei M. nur begrenzten Erfolg, da er sie lediglich unter Zwang im Klavierunterricht durchführte und seine sonstige Zeit seinem Hauptinstrument Orgel widmete (teilweise nachvollziehbar). Es war für ihn nicht von besonderer Wichtigkeit, sein Klavierspiel zu verbessern, da er ja zumindest auf dem Klavier durchspielen konnte, was er benötigte. Dadurch verfiel er nach den Klavierstunden umgehend wieder in die gewohnten Bewegungsmuster; schade eigentlich, denn er hätte die Fähigkeiten für ein wesentlich besseres Klavierspiel sehr wohl gehabt.

Ergebnis insgesamt: die Hypothese, dass abstrakte Technik in der Klavierausbildung von Jugendlichen sinnvoll ist, hat sich bestätigt!

Das Üben zusätzlicher abstrakter Technik neben dem Üben der Spielliteratur hat für jeden Schülertyp positive Auswirkung. Die Art der Übungen sollte entsprechend der jeweiligen technischen Mängel des Schülers und der jeweiligen technischen Herausforderung der Literatur gezielt ausgewählt werden.

5. Finger-Fitness-Center „FFC Piano Technik“

Der nachfolgende Notenband „FFC Piano Technik“ der Autorin stellt quasi die Quintessenz der Erkenntnisse aus den Kapiteln II und VI dar, auch wenn er bereits früher als diese Abhandlung veröffentlicht wurde. Es wurde dargestellt, dass die bisher auf dem Markt vorhandene Auswahl an Kind gerecht aufbereiteter technischer Literatur – gemeint sind nicht Etüden(!) – leider sehr begrenzt ist und inhaltlich nicht alle definierbaren Übungsarten enthält. Von fachlich-inhaltlichen oder systematischen Aspekten einmal abgesehen, müssen nicht selten englischsprachige Ausgaben in Kauf genommen werden, die ein Kind noch gar nicht verstehen kann. Ein unbefriedigender Zustand. Vor dieser Ausgangssituation entstand die Idee, Kind gerechtes technisches Unterrichtsmaterial derart zusammen zu stellen, dass alle angesprochenen Aspekte erfüllt werden könnten. Dieses Argument stand im Vordergrund - nicht das Vorhaben, die quantitativ oder qualitativ besten Übungsarten zu kreieren.

Der „FFC Piano Technik“ bietet viel Lernstoff – jeweils einige grundlegende Trainingseinheiten zu allen definierbaren Übungsarten, die den jungen Klavierspieler über lange Zeit begleiten sollen:

- logisch und übersichtlich gruppierte Fingerübungen
- jugendlich ansprechend aufgrund sportlicher moderner Begrifflichkeit und einiger Fingerskizzen
- teilweise kurze Erläuterungen zu Bewegungen / Haltungen / Übearten, wo nötig
- nur hier vorhanden: Übungen mit Entspannungs-Stopps (Stopps zum bewussten Lockerfühlen und Hängenlassen des Handgelenks (diese bewusste Übeart mit Stopps wurde bislang nirgends als Übung niedergeschrieben!)
- zusätzlich freie Notenlinien am Ende jedes Kapitels, um im Unterricht oder als Hausaufgabeneigene Ideen für weitere Übungen/ Trainingseinheiten notieren zu können

Die Übungen sind möglichst rudimentär dargestellt. Über eine längere Strecke ausgeschrieben, wären sie a) für Kinderaugen abschreckend, b) gar nicht notwendig, da der Spieler den Ablauf schnell kennt und seine Aufmerksamkeit vielmehr auf Handstellung oder Körpergefühl richten soll.

Für viele Übungen im 5-Finger-Raum wurde die D-Dur-Lage gewählt (also die Tasten D, E, Fis, G, A), da diese Position/ Handhaltung bequemer und natürlicher als nur auf den weißen Tasten. Zudem sollten die Kinder bereits von Anfang an genauso schwarze Tasten wie auch weiße verwenden, um nicht (wie bei älteren Methoden) Angst vor der scheinbar komplizierteren Notation zu haben. Genau aus diesem Grunde erschien die Position der Chopin'schen Übungen (die Tasten E, Fis, Gis, Ais, C) als für Kinder zu schwierig bzw. ungeeignet.

Die sportliche Beschreibung der Fingerübungen wie z.B. „Zuwerfen“ oder „Hürdenlauf“ sollen absichtlich Assoziationen zu Sportbewegungen hervorrufen, da sich jedes Kind solche vorstellen und sich mit ihnen identifizieren kann.

Die Übungen sollen dem jugendlichen Spieler 1. zum Trainieren der Übersichtlichkeit und Greifsicherheit auf der Tastatur, 2. zur Entwicklung der richtigen Spielfunktionen dienen, ohne dabei eine bestimmte Unterrichtsmethode als die einzig wahre zu bevorzugen.

Nicht zuletzt durch seine Übersicht über sämtliche definierbaren Trainingseinheiten möchte der FFC auch Klavierlehrern eine Hilfestellung bei der technischen Ausbildung ihrer Klavierschüler bieten oder eine technische Ergänzung im Klavierunterricht sein, die jeder Pädagoge beliebig nach seiner eigenen Methode erweitern könnte.

Auf den folgenden 36 Seiten ist das komplette Werk „Finger – Fitness - Center“ abgedruckt, das beim Verlag „Edition 49“ erschienen ist:

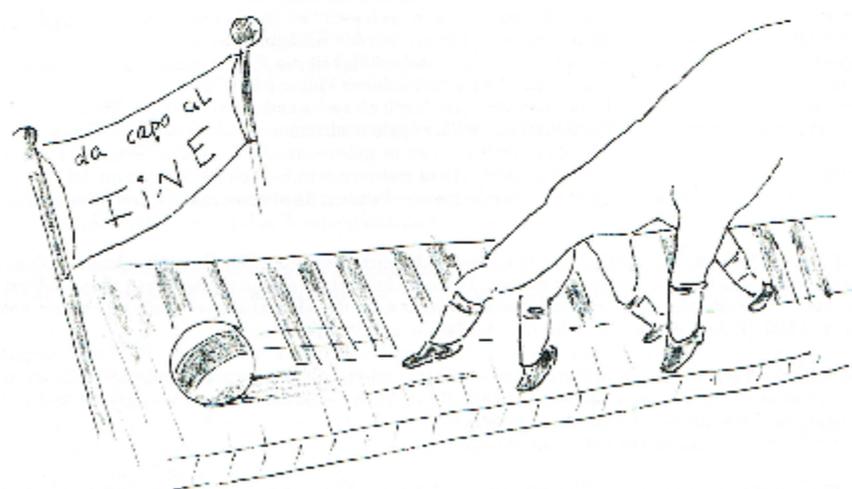
FINGER – FITNESS – CENTER

FFC Piano Technik

Grundlegende Trainingseinheiten leicht gemacht!

-ab dem 2. Jahr am Klavier-

von
Eva-Maria Rieckert



Hallo Spieler / Spielerin des „FFC PianoTechnik“.

Du willst Klavier spielen, und an einigen Stellen versagen die Finger?

Ist doch logisch! Denn ganz untrainiert würdest Du ja auch schlapp machen, wölstest Du beim Marathon- oder Hürdenlauf mitlaufen.

Für jeden Sport gibt es ein spezielles Training, egal ob man für Fußball Trippeln, für Tennis Aufschläge oder für Skifahren Skigymnastik übt. Auch Deine Finger brauchen regelmäßigen Sport, so einfach ist das.

Statt Etüden üben zu müssen, mach lieber ein gezieltes Fingertraining!

Cooles Training bedeutet: sportlich werden, dehnen, Geschicklichkeit versuchen, Tempo steigern – aber auch „Bewegungen mit Köpfchen“.

Alles klar? Dann kannst Du loslegen hier im FINGER - FITNESS - CENTER.

Und immer daran denken, ein gutes Training besteht regelmäßig aus 3 Phasen:

1. WARM UP:	ohne Klavier	Schultern hängen lassen, Arme locker schütteln, Finger in alle Richtungen strecken und dehnen
2. HAUPTTRAINING:	am Klavier	zwei oder drei Übungen des „FFC PianoTechnik“
3. COOL DOWN:	ohne Klavier	Hände, Arme und Schultern ausschütteln

Wähle beim Haupttraining möglichst unterschiedliche Übungseinheiten aus den verschiedenen Kapiteln aus.

Hier noch ein paar Erklärungen, falls Du nicht alle technischen Begriffe kennst:

Akkord	=	Drei oder mehr Töne, in 1 Hand gespielt
Arpeggio	=	Aufeinanderfolge von Tönen, z.B. aufgesplittete Dreiklangsfigur
Artikulation	=	ein klarer Tastenanschlag, der keine Töne ineinander vermischt
Chromatik	=	eine Tonleiter, bei der man alle schwarzen und weißen Tasten spielt
Daumenuntersatz	=	bei runder Handstellung bewegt sich der Daumen unter dem 2./3./4. Finger hindurch, ohne dass sich der Arm hebt.
Doppelgriffe	=	Spiel zweier Töne in 1 Hand; Erörtern eines Abstandsgefühls
Fesselübungen	=	1 oder 2 Finger bleiben „gefesselt“ an der Taste, die anderen spielen
Gebrochene Oktaven	=	die 2 Töne einer Oktave werden nacheinander gespielt
Gelaufigkeit	=	Schnelligkeit und Gleichmäßigkeit des Fingerspiels
Koordination	=	Unabhängigkeit verschiedener Finger oder Hände
Repetitionen	=	Tonwiederholungen durch abwechselndes Spiel versch. Finger
Schüttelbewegung	=	Kombination von Handgelenkadrehung und Fingerspiel
Triller	=	schnelles Wechseln zweier nebeneinander liegender Töne
Oberstimme	=	spielt die rechte Hand mehrere Stimmen gleichzeitig, dann ist meist die obere Stimme wichtiger; diese muss stärker hörbar sein.

„Musik ist leidenschaftlich und sportiv. Technik ermöglicht, sich frei in der Musik ausdrücken zu können und auch den schwierigsten Werken gerecht zu werden. Diese Technikschele ist ein einzigartiges Kompendium – von einer erfahrenen Klavierpädagogin zusammengestellt. Damit auch die Kleinen schnell große Pianisten werden.“
Prof. Hartmut Höll (Rektor der Musikhochschule Karlsruhe und Pianist)

„Eva-Maria Rieckert hat mit diesem Technikband ein „Tor“ erzielt. Die Übungen können junge Schüler zu einer soliden Technik führen und viele Probleme beheben. Diese Methode ist hervorragend aufgebaut und hat mich gänzlich überzeugt. Ich kann sie wärmstens empfehlen.“
Prof. Dr. h.c. Fany Solter (Rektorin a.D. und Pianistin)

„Der Finger-Fitness-Center bringt die Klaviertechnik auf den Punkt mit den Pluspunkten kluger Aufbau, gesunde Mischung zwischen Anstrengung und Entspannung. Überlässlich für kleine und auch große Klavierspieler!“
Prof. Sontraud Speide (Pianistin)

TRAININGSEINHEITEN:

1. Fünf – Finger – Training	4
a) Geläufigkeit / die Leichtigkeit des Spiels	4
b) Stärkung des 6. Fingers / runde Hand	6
c) Daumenuntersatz	8
d) Handgelenksbeweglichkeit	11
2. Typisch pianistische Doppelgriffe	12
a) Terzen	12
b) Basics für Akkorde	13
c) Training der Oberstimme	14
d) Oktaven	15
3. Fesselübungen	16
4. Versetzen / Repetitionen	18
5. Läufe mit bewussten Entspannungs-Stops	20
6. Ergänzungstraining	22
a) Zuwerfen / Abwechseln	22
b) Übergreifen / Hürdenlauf	34
7. Pedalübungen	35
8. Parallelspiel	36
a) Läufe	26
b) Koordinations – Training	28
c) Chromatik	30
9. Spiel mit Dreiklängen / Arpeggien	31
10. Schüttelbewegungen	33
11. Vorschläge / Triller	34
12. Armbewegungen	35
13. Sprünge	36

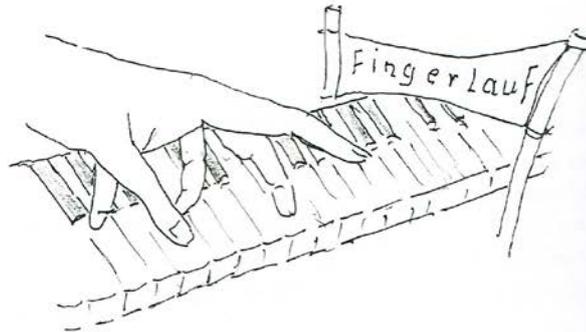
- Für die **Treffsicherheit** ist das **Vorausschauen** (= zu der entsprechenden Taste vor dem Spielen hinschauen) sinnvoll.

- Für einen schönen **Klanganschlag** ist das **Vorgreifen** (= die entsprechende Taste vor dem Spielen greifen / ertasten) nötig, sofern das Tempo nicht zu schnell ist.

- Für das **Gesunderhalten der Spielmuskulatur** ist das **Lockersein zwischen den Tönen** grundsätzlich wichtig. Das sollte man sich bewusst langsam angewöhnen, damit es zum Reflex wird.

Eva-Maria Rieckert absolvierte ihr Studium an der Musikhochschule Karlsruhe und am Tschaukowsky-Konservatorium Moskau. Sie ist Preisträgerin mehrerer internationaler Klavierwettbewerbe. Aufgrund ihrer nun 20-jährigen Unterrichts Erfahrung an der Musik- und Kunstschule Westl. Enzkreis e.V. sowie ihrer fast ebenso langen Tätigkeit als Dozentin für Klavier und Methodik an der Musikhochschule Karlsruhe empfand sie das Erschaffen eines fundierten technischen Werks für junge Klavierspieler und junge Klavierlehrer als dringend notwendig.

Illustriert wurden die Trainingseinheiten von Hans Rieckert.



1.) Fünf-Finger-Training

a) Geläufigkeit

Spiele links 1 Oktavlage tiefer als notiert: bequemere Position.

1

da capo

2

da capo

"Die Leichtigkeit des Spiels" erreichst Du durch Varianten - Training wie z.B.
Rhythmus-Varianten: sie passen zu Nr. 1, 3, 4

statt:



trainiere:



3

RH
LH

RH
LH

da capo

4

RH
LH

RH
LH

da capo

Weitere Varianten sind z.B. Akzent-Varianten:
Sie passen zu jeder Nr.

steht: trainiere:

Und Phrasierungs-Varianten können sein:

steht: trainiere:

Eigene Ideen für weitere Trainingseinheiten?

5



1b.) Stärkung des 5. Fingers / runde Hand

Stelle Dir vor, Du hast während des Spielens einen kleinen Ball in der Hand, damit deine Handstellung nicht zu flach wird.

1

↑ = dieser Finger macht Krafttraining; er stemmt sich hoch

Und links spiegelbildlich:

2



3

Und links spiegelbildlich:

4

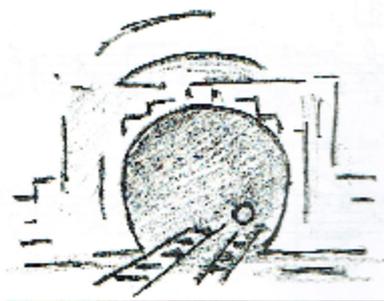
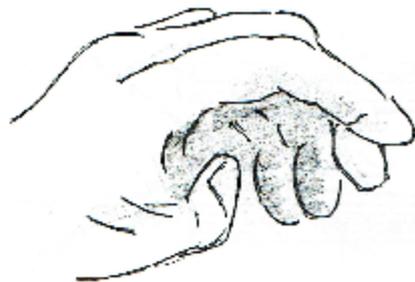
Und links:

5

Und links:

Eigene Ideen für weitere Trainingseinheiten?

6



1c) Daumenuntersatz

Stelle Dir vor, Deine Hand ist wie ein Tunnel, in den der Daumen hinein laufen kann.

1

Spiele getrennt oder auch zusammen.

2

RH $\frac{4}{8}$

Spiele links 1 Oktave tiefer als notiert: bequemere Position.

3

RH $\frac{4}{8}$

LH $\frac{4}{8}$

4

Und links spiegelbildlich:

5

RH 1 2 1 2 1 2 1 2

1. II 1 2 1 2 1 2 1 2

da capo

6

Und links:

7

4 1 4 1 4 1

2 2 2 2 2 2

beginne mit 2 1 2 1

Und links spiegelbildlich:

2 1 2 1 2 1

3 3 3 3 3 3

4 1 1 1 1 1

8

1 2 3 2 3 1 1 2 3 2 3 1 1

da capo

Und links:

1 2 3 2 3 1 1 2 3 2 3 1 1

da capo



Die Finger sollen aktiv laufen, so wie kleine Beine.

Tonleitern sind für den Daumenuntersatz dann bequem, wenn der 4. und 3. Finger auf einer schwarzen Taste spielen dürfen! Hier die Tonleiter - Beispiele mit jeweils 2 Versätzen:

B-Dur

9

Trainiere sowohl getrennt als auch im Zusammenspiel; erst im Trainingstempo, dann allmählich im Sprint.

D-Dur

10



Eigene Ideen für weitere Trainingseinheiten?

1d) Handgelenksbeweglichkeit

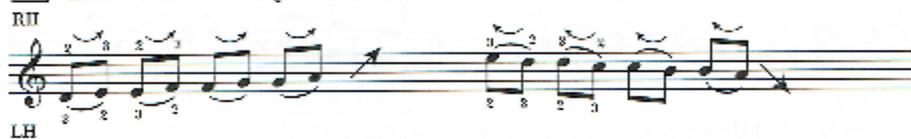
 = versuche, Dein Handgelenk locker in die dargestellte Richtung mit zu bewegen.

1 Spiele links 1 Oktavlage tiefer: bequemere Position.

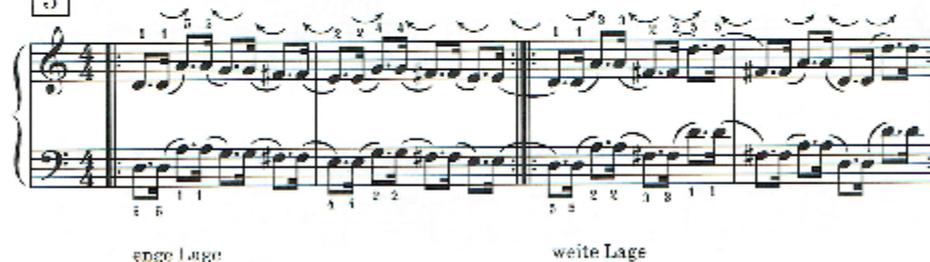


Nun auch beide Hände parallel!

2 Links wieder 1 Oktavlage tiefer als notiert.

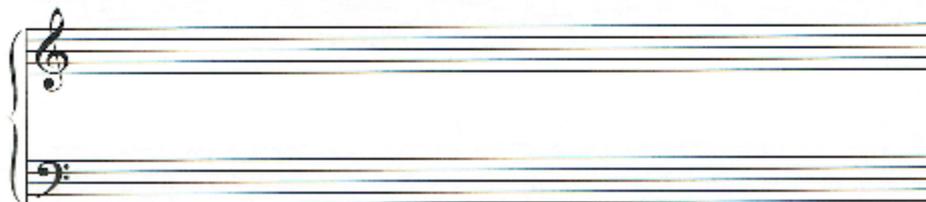


3



enge Lage weite Lage

Eigene Ideen für weitere Trainingseinheiten?





2.) Typisch pianistische Doppelgriffe

a) Terzen

Wir beginnen mit 2fach - Kombinationen:

1

Spielt links 1 Oktave tiefer als notiert: bequemere Position.

2

Bei schwarzen Tasten kann eine andere Fingerverteilung bequemer sein.

Und links:

3

Und nun 3fach - Kombinationen:

4

Zum Schluss 4fach - Kombinationen:

5

6

Eigene Ideen für weitere Trainingseinheiten?

7

2b) Basics für Akkorde

Trainiere diese Einheiten auch in anderen Tonarten / Positionen.
Und wie immer: links 1 Oktave tiefer.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

3

RH
LH

Und gleich weiter: Spiele links 1 Oktave tiefer als notiert: bequemere Position.

Eigene Ideen für weitere Trainingseinheiten?

4

2c) Training der Oberstimme

Eine kräftig klingende Oberstimme bei Akkorden benötigt man fast nur in der rechten Hand, da hier meist die Melodie ist.

1

2

f p f p f p

f p

Eigene Ideen für weitere Trainingseinheiten?



2d) Oktaven

Gewöhne Dich daran, schwarze Oktaven möglichst mit $\dot{4}$ zu spielen.
Hier kann man gut mit Varianten trainieren: siehe bei 1a)

Spieler erst getrennt, dann zusammen

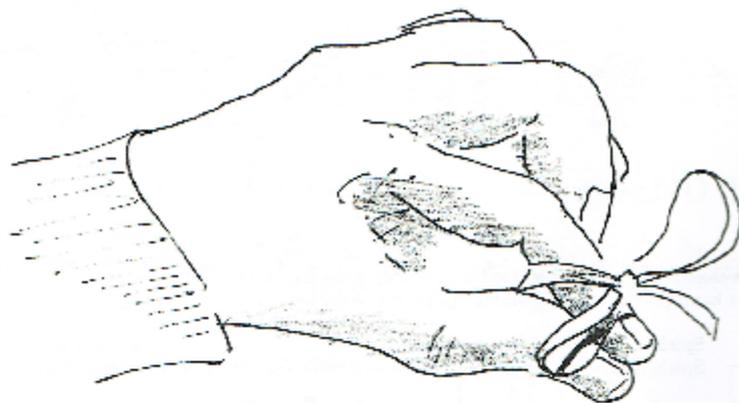
Spieler auch einmal nur die Daumen und stelle Dir die Abstände zum 5. Finger vor.

1

2 Sowohl parallel:

als auch spiegelbildlich:

3 Eigene Ideen für weitere Trainingseinheiten?



3.) Fesselübungen

Erst einmal bleibt 1 Finger an eine Taste gefesselt.
Wir wählen eine bequeme Position: 8. Finger auf einer schwarzen Taste

1

Spiele links 1 Oktavlage tiefer als notiert:
bequemere Position

Jetzt ändert sich der gefesselte Finger:

2

3

4

5

Nun bleiben 2 Finger an eine Taste gefesselt:

6

7

Eigene Ideen für weitere Trainingseinheiten?

8



4.) Repetitionen / Versetzen

Trainiere erst einmal einfache Tonwiederholungen mit verschiedenen Fingerkombinationen.
Spiele auch mit beiden Händen parallel oder spiegelbildlich.

1

RH 2 1 2 1 3 2 1 8 2 1

LH 2 1 2 1 3 2 1 8 2 1

RH 4 3 2 1 1 3 2 1

LH 4 3 2 1 1 3 2 1

Spiele rechts 1 Oktave höher als notiert: bequemere Position.

2

RH 5 6 7

LH 5 6 7

Zu Nr.2: Versuche, während des Spielens mit dem Handgelenk vorwärts zu rotieren.

3

RH 4 5 3 4 5 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

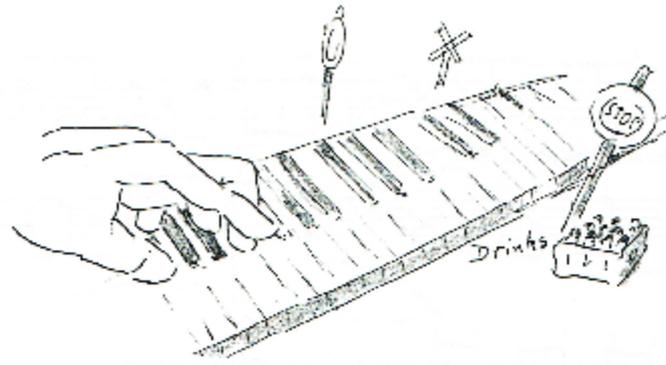
LH 4 5 3 4 5 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

Nun repetiere / versetze Doppelgriffe;

4

RH 1 5 4 3 1 5 4 3 1 5 4 3 1 5 4 3 1

LH 1 5 4 3 1 5 4 3 1 5 4 3 1 5 4 3 1



5.) Figuren mit bewussten Entspannungs - Stops

Wie schon auf der Übersicht der Trainingseinheiten beschrieben, sollte man sich das Lockerlassen des Handgelenks bewusst angewöhnen. Dies klappt am besten bei langen Noten. Hier unsere Stopstellen: ☺
Man kann sie in den unterschiedlichsten Figuren trainieren.

Im Fünf-Finger-Bereich:

1

2

Bei Verzerrungen:

3

4 Bei Tonleitern:

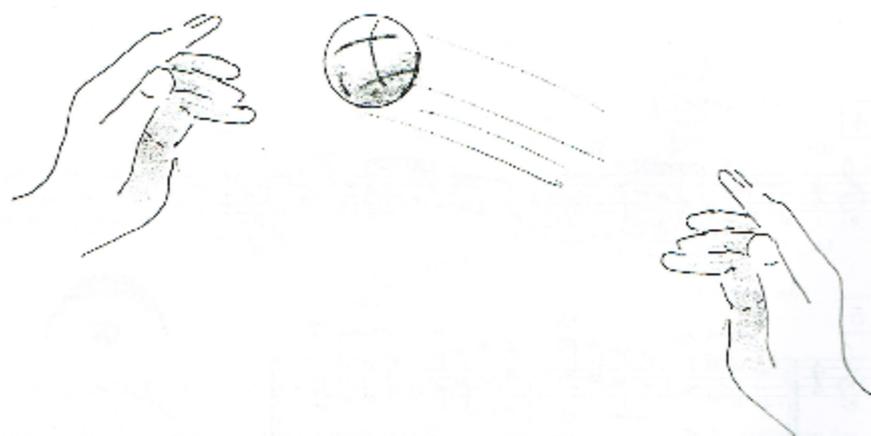
Spielen links 1 Oktavlage tiefer als notiert: bequemere Position.

5 Bei Oktaven:



7 Bei Repetitionen:

8 Eigene Ideen für weitere Trainingseinheiten?



6.) Ergänzungs - Training:

a) Abwechseln / Zuwerfen

1) Beginne auch mit der rechten Hand bei Nr. 1,2,5,6,7,8,9!

1

2

3

Links steil, rechts flach

Links flach, rechts steil

4

5

6 *da capo*

RH

LH

7

8

9

10 Eigene Ideen für weitere Trainingseinheiten?

6b) Übergreifen / Hürdenlauf

Beim Übergreifen ist es wichtig, das Ziel im Auge zu haben, also:
Voraussehen und rechtzeitig die alte Position loslassen!



1

 Musical notation for exercise 1. It consists of two measures. The right hand (RH) plays a sequence of chords: C major (5 3 2), F major (5 3 2), G major (5 3 2), and C major (5 3 2). The left hand (LH) plays single notes: C2, F2, G2, and C2. Arrows indicate the direction of the notes.

Einzelton = steile Hand, Akkord = flache Hand

2

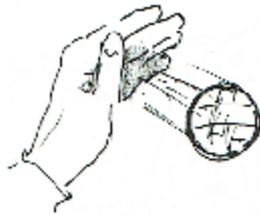
 Musical notation for exercise 2. It consists of two measures. The right hand (RH) plays a sequence of chords: C major (1 3 5), F major (1 3 5), G major (1 3 5), and C major (1 3 5). The left hand (LH) plays single notes: C2, F2, G2, and C2. Arrows indicate the direction of the notes.

3

 Musical notation for exercise 3. It consists of two measures. The right hand (RH) plays a sequence of chords: C major (1 3 5), F major (1 3 5), G major (1 3 5), and C major (1 3 5). The left hand (LH) plays single notes: C2, F2, G2, and C2. Arrows indicate the direction of the notes.

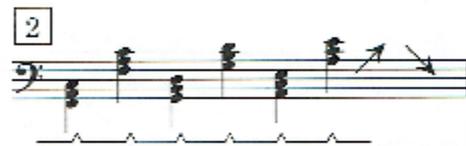
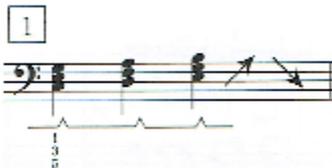
4 Eigene Ideen für weitere Trainingseinheiten?

Blank musical notation for exercise 4, consisting of two empty staves for the right and left hands.



7.) Pedalübungen

Beim Pedalwechsel! A "schnappt" das Pedal nach dem neuen Klang wie ein Raubtier nach einer Beute.
 Beginne erst zu spielen, wenn das Pedal getreten ist! Meistens richtet sich das Pedal nach der linken Hand.



Jetzt schnappt das Pedal / Raubtier nach dem 5. Finger:

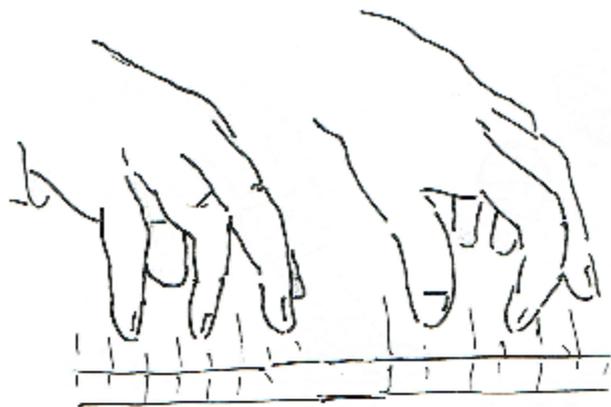


Nun kombinieren wir auch einmal das Pedal mit der rechten Hand:



7) Eigene Ideen für weitere Trainingseinheiten?





8.) Parallelspiel

Dies bedeutet, mit beiden Händen in die gleiche Richtung zu spielen. Da es schwieriger ist als spiegelbildlich zu spielen, bedarf es besonderer Trainingseinheiten.

a) Läufe

1

2

Achte auf exaktes Zusammenspiel und erschwere diese Trainingseinheit durch Varianten wie z.B. bei 1a).

Rhythmus-Varianten:

Akzent-Varianten:

Phrasierungs-Varianten:

3

4

Bequeme Orientierung:
3. Finger stets auf Fis.

5

Trainiere einmal die Oktaven im Terz - Abwand - Dezimen.

6

da capo

7 Eigene Ideen für weitere Trainingseinheiten?

7 Nun koordiniere 2 : 8 Töne:

8 Jetzt sogar 3 : 4 Töne:

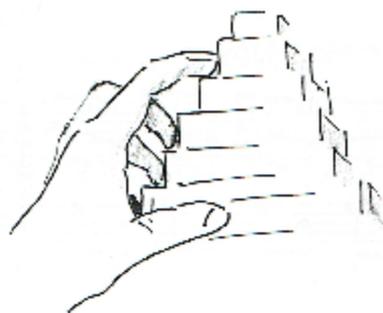
Nun koordiniere weiterhin rhythmisch selbständige Hände:
Varianten = rechts die Viertel, links die Sechszentel

9

oder auch:

10

Eigene Ideen für weitere Trainingseinheiten?



8c) Chromatik

Spieler die chromatischen Tonleitern erst getrennt, dann zusammen.
Erst mit den Fingern 1/2/3, später auch mit 3/4/5.

1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

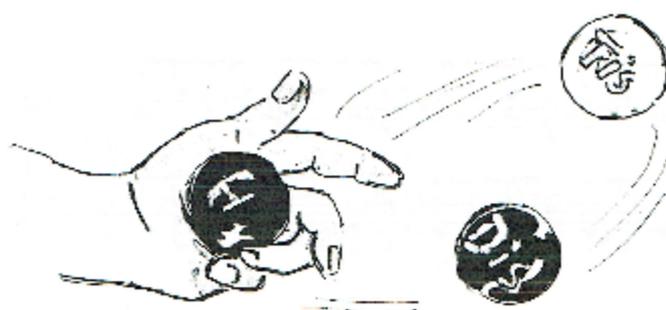
111 Trainiere folgende Varianten: Tempo steigern

111 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

2 Top-Special-Training: chromatische kleine Terzen. -- Rutschen

2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

3 Eigene Ideen für weitere Trainingseinheiten?



9.) Spiel mit Dreiklängen / Arpeggien

Die Klänge wechseln, aber 1 Ton bleibt stets gleich!

1

RH
LH

RH
LH

Spieler links wieder 1 Oktave tiefer als notiert: bequemere Position.

Gleiche Töne behalten die gleichen Finger!

2

RH
LH

da capo

3

RH
LH

Geht das auch im Sprint?

4

5 Anhaltspunkt: der 1. Finger ist stets beim D!

6

Und nun versetzt: oder so:

7 Eigene Ideen für weitere Trainingseinheiten?



10.) Schüttelbewegungen

Kombiniere stets Fingeraktivität mit Handgelenkedrehungen.

1

Spieler links 1 Oktave tiefer als notiert: bequemere Position.

2

3

4

Links wieder tiefer.

5 Eigene Ideen für weitere Trainingseinheiten?



11.) Vorschläge / Triller

1

RH

2

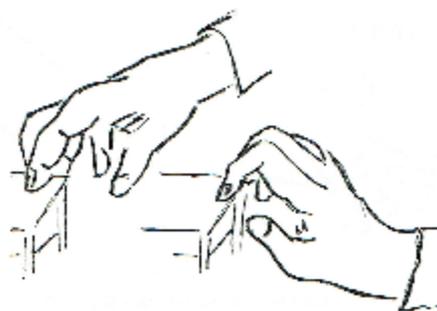
Spiele links 1 Oktave tiefer als notiert: bequemere Position.

Und nun immer mehr Vorschlagströne:

Am bequemsten trillert man mit den Fingern 1/3, 2/3, 2/4 oder 3/5. Trainiere rechts. Behalte die Töne bei, aber wechsele die Finger und passe die Armposition an:

3

4 Eigene Ideen für weitere Trainingseinheiten?



12.) Armbewegungen

1 Spiele jeweils getrennt:

1

2

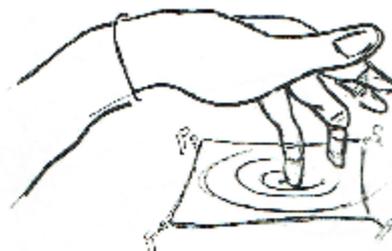
oder:

3

oder:

4 Eigene Ideen für weitere Trainingseinheiten?

13.) Sprünge



Bei Sprüngen ist wieder das Voraussehen und Vorgeifen wichtig. Für ein sicheres Abstandsgefühl soll der Oberkörper ruhig bleiben, nur die Arme bewegen sich. Trainiere auch einmal blind!
 Trainiere Nr. 1 erst getrennt, dann zusammen, mal nur mit Daumen, mal 1 Oktavlage weiter auseinander als notiert.

1

2. Finger = "Zeigefinger", also zeige zum Ton hin.

2

3

RH

LH

4

RH

LH

5 Eigene Ideen für weitere Trainingseinheiten?

VII. Résumé

Abstrakte Technik im Klavierunterricht – ja oder nein?

Im Gespräch unter Klavierdozenten hört man nicht selten, dass abstrakte Technik als übertriebener Selbstzweck abgetan wird. Dies wurde durch die Antworten der Interviews und der Online – Umfrage deutlich. Die in dieser Arbeit angeführten Aspekte bzw. Argumente bestätigen jedoch Sinn und Zweckmäßigkeit abstrakter Fingerübungen unter Einbeziehung bewusster Entspannungs-Stopps auch in der heutigen Klavierausbildung Jugendlicher zum Aufbau einer fundierten und natürlichen Spielweise.

Der geschichtliche Überblick abstrakter klaviertechnischer Übungen in Kapitel III verdeutlicht, wie viele altbekannte erfahrene Pianisten/ Klavierdozenten uns technische Übungen überliefert oder sie in Büchern über das Klavierspiel angepriesen haben. Dies hätten sie nicht niedergeschrieben, wenn sie nicht vom Erfolg derselben überzeugt gewesen wären. `Ausdruck und Technik gehören zusammen` oder `technische Sicherheit ist die Grundlage zur künstlerischen Freiheit` sind bekannte Standpunkte von Heinrich Neuhaus (*Die Kunst des Klavierspiels, 1981: VII ff.*). „Es wird viel zu wenig beachtet, dass ein Verwachsensein mit der Tastatur... dem Kopf... so sichere und genaue Nervenbefehle an die Finger ermöglicht, dass... Steifheit und Ungeschick unseres Körpers von vornherein ausgeschaltet bleiben...“ sind weniger bekannte aber nicht weniger richtige Worte von Walther Howard (*Zur systematisch-künstlerischen Erziehung, 1930: 12*). Ebenso: „Die an sich guten Mittel wurden nur falsch verwendet“ (*ebd.: 3*) und „Musik kann und muß an technischen Übungen erlernt werden“ (*ebd.: 5*) sowie „Technik ist die Voraussetzung für künstlerisches Gestalten,...“ (*a.a.O.*).

Die Vielfalt pianistischer Bewegungsabläufe und ihre individuellen Schwierigkeiten, dargestellt in Kapitel II, wird einem jugendlichen Klavierschüler ohne konkrete Hinweise und Reflexion im Unterricht nicht derart bewusst, dass er von alleine spieltechnische Probleme lösen kann. Insbesondere das frühzeitige Vorausschauen auf Noten oder Tastatur und das für den schönen Anschlag nötige Vorausgreifen wird kaum ein Schüler ohne Unterricht leisten, es sei denn, er ist hochbegabt. Abstrakte Technik bildet das Fundament der angewandten Technik, die ein Schüler

mit zunehmendem Können dann sehr wohl selbst im Spiel einsetzen kann. Die in Kapitel VI, 3. beschriebene Interventionsstudie an Klavierschülern beweist, dass sich mit einer fundierten Technik plötzlich mehr musikalische Wege eröffnen können; so kann der Spieler schneller Stücke erlernen oder auch besser vom Blatt spielen, was ihm selbstverständlich mehr Freude oder gar Erfüllung bereiten wird.

Die in Kapitel V angeführten anatomischen Aspekte, die für das Üben mit Entspannungs-Stopps sprechen, wird ein Klavierschüler im jugendlichen Alter überhaupt nicht von alleine berücksichtigen. Selbst wenn er sich für Mittel und Wege interessiert, die ihn zu einer guten Klaviertechnik führen, so denkt er naturgemäß an aktiv auszuführende Bewegungen und nicht an aktive Entspannungsmomente. Es bedarf daher nicht nur der Hinweise eines Lehrers, sondern vor allem der optischen Kontrolle der Spielweise durch einen Erfahrenen (ich spreche bewusst von Optik, da es hier ausschließlich um die Kontrolle der Technik und nicht der musikalischen Gestaltung geht). Die wenigsten Menschen bemerken nämlich während des Ausübens einer motorischen Tätigkeit ihre Verkrampfungen, erst wenn diese zu Spielbehinderungen oder gar zu Schmerzen führen. Die Studien an Schülern aus Kapitel VI belegen dies.

Ergänzend sei noch erwähnt, dass je nach Talent und Zielsetzung eines Schülers der Klavierlehrer verschiedenartige Kompromisse eingehen kann, gerade um finger- oder haltungstechnische Anspannungen zu vermeiden, - sei es z.B. durch die Wahl eines „unorthodoxen“ Fingersatzes, der zwar nicht der historischen Aufführungspraxis entspricht, aber für die Kinderhand bequemer liegt, - sei es durch das Vereinfachen schwieriger Stellen, die ein Jugendlicher noch nicht greifen kann, das Stück aber zu gerne spielen möchte.

Auch wenn der Stellenwert abstrakter Technik in der Ausbildung Jugendlicher heute noch von 69,01 % der Klavierpädagogen als zeitgemäß angesehen wird, wenden doch die meisten von ihnen diese methodische Strategie leider nicht an. Daher ist es wünschenswert, dass diese Arbeit das Bewusstsein für den Nutzen abstrakter Technik insbesondere unter den jüngeren Klavierpädagogen ein wenig fördern kann. Die Studie konnte natürlich nicht aufzeigen, wie die pianistische Ausbildung verlaufen würde, wenn an Stelle abstrakter Fingerübungen im Unterricht ausschließlich Etüden oder auch beides angewendet würden. Ungeklärt bleibt, welche technischen Übungen bei welchem Spielproblem angewendet werden könnten. Es wäre

wünschenswert, solche offenen Fragen zu erforschen. Jedoch sollten derlei Auswahlkriterien schlussendlich jedem Dozenten selbst überlassen bleiben. Ebenfalls nicht besprochen ist, welche Übungen derselben Kategorie effektiver sind als andere – eine schwer oder vielleicht sogar nicht zu beantwortende Frage, da sowohl die Übeart (der Weg der Ausbildung) als auch die künstlerisch-technische Spielweise (das Ziel der Ausbildung) von verschiedenen Pädagogen / Pianisten stets unterschiedlich bewertet wird.

VIII. Quellen und Hinweise

a. Literaturverzeichnis

- Associated Board of the Royal Schools of Music (2011). *Scales and Arpeggios*. Norfolk: ABRSM caligraving
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1981⁵). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1. Auflage 1753)
- Baresel, Alfred (1933). *Romantische Klaviertechnik*. Frankfurt: W. Zimmermann
- Bastien, James (1982). *Intermediate Technic*. San Diego / California: Neil Kjos
- Batel, Günther (1986). *Handbuch der Tasteninstrumente und ihrer Musik*. Braunschweig: K.H. Mösele
- Brahms, Johannes (1991). *51 Esercizi*. Mailand: Ricordi
- Brée, Malvine (1903³). *Die Grundlage der Methode Leschetitzky*. Mainz: Schott
- Breithaupt, Rudolph (1921⁵). *Die natürliche Klaviertechnik*. Leipzig: Kahnt (1. Auflage 1909)
- Breithaupt, Rudolph (1909). *Die natürliche Klaviertechnik II*. Leipzig: Kahnt
- Burgmüller, Friedrich (1987). *25 leichte Etüden op.100*. Leipzig: Peters (1. Auflage 1860)
- Burnam, Edna-Mae (1996). *A Dozen A Day*. Florence / KY / USA: Willis Music Company
- Caland, Elisabeth (2006). *Armbewegungen beim Künstlerischen Klavierspiel*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag GmbH (1. Ausgabe 1919)
- Cortot, Alfred (1982). *Principes rationnels de la technique pianistique*. Paris: Edition Salabert (1. Auflage 1928)
- Dichler, Dr. Josef (1948). *Der Weg zum künstlerischen Klavierspiel*. Wien: Doblinger
- Dohnányi, Ernő v. (1950). *Die wichtigsten Fingerübungen*. Budapest: Editio Musica (1. Auflage 1929)
- Feuchtwanger, Peter (2004). *Klavierübungen*. Bad Berleburg: Schlabach-Druck
- Frenkel, Beate / Randerath, Astrid (2015). *Die KinderKrankMacher*. Freiburg: Herder
- Flesch, Carl (1929). *Die Kunst des Violinspiels I*. Berlin: Ries & Erler
- Gát, József (1978³). *Die Technik des Klavierspiels*. Kassel: Bärenreiter (1. Auflage 1964)
- Gellrich, Martin (1992). *Üben mit Lis(z)t*. Frauenfeld: Waldgut
- Hall, Pauline / Harris, Paul (1994). *Practice makes perfect*. Oxford: University Press
- Hanon, Charles Louis (1975). *Der Klavier Virtuose*. Leipzig: Peters (1. Auflage 1900)
- Harnischmacher, Christian (1996). *Analyse des instrumentalen Übens bei Kindern*. In: Neue Musik Zeitung 07/96, S.15

- Heilbut, Peter (1993). *Klavier spielen*. Mainz: Schott
- Hirzel-Langenhan, Anna (1964). *Greifen und Begreifen*. Kassel: Bärenreiter
- Howard, Walther (1930). *Zur systematisch-künstlerischen Erziehung*. Berlin: Verlag für Kultur und Kunst
- Hummerl, Johann Nepomuk (1989). *Anweisung zum Pianoforte – Spiel*. Wien: Haslinger
Reprotechnischer Nachdruck (1. Auflage 1828)
- Kann, Hans (1965). *Tägliche Fingerübungen für Pianisten*. Wien: Universal-Edition
- Ketelhut / Strang / Holzweg (2011). *Einfluss des sozialen Einzugsgebiets auf die Motorische Leistungsfähigkeit*. In: Deutsche Zeitschrift für Sportmedizin 02/11, S. 47
- Klöppel, Renate (1997). *Die Kunst des Musizierens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Krentzlin, Richard (1920). *Die Tonleiter*. Berlin / Lichterfelde: Robert Lienau
- Kullak, Adolph (1905⁴). *Die Ästhetik des Klavierspiels*. Leipzig: Kahnt (1. Auflage 1860)
- Liszt, Franz (1871). *Technische Studien für Klavier I – III*. Budapest: Edition Musica
- Loeschhorn, Carl A. (1870). *Die Klavier Technik*. Leipzig: Peters
- Long, Marguerite (1957). *Le Piano*. Paris: Edition Salabert
- Märkl, Josef (1999). *Violintechnik intensiv I und III*. Mainz: Schott
- Marek, Ceslaw (1939). *Lehre des Klavierspiels*. Freiburg/Zürich: Atlantis
- Martienssen, Carl (1987²). *Schöpferischer Klavierunterricht*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1. Auflage 1957)
- Mantel, Gerhard (2005). *Intonation: Gestaltungsspielräume für Streicher*. Mainz: Schott
- Mingotti, Anton (1956). *Wie übt man Sevciks Meisterwerke*. London: Bosworth & Co
- Neuhaus, Heinrich (1981). *Die Kunst des Klavierspiels*. Köln: Edition Gehrig (1. Auflage 1967)
- Nößler, Denis (2009). *Wenn Musikern das Ende der Karriere droht*. In: ÄrzteZeitung 04/09, S. 13
- Panzer, Siegbert (1989). *Strukturiertes Klavierspiel*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen
- Pischna, Josef (1993). *60 Exercises*. Offenbach: Steingraber (1. Auflage 1890)
- Renner, Karl-Heinz / Heydasch, Timo / Ströhlein, Gerhard (2012). *Forschungsmethoden der Psychologie*. Wiesbaden: Springer VS
- Rieckert, Eva-Maria (2009). *Finger-Fitness-Center FFC Piano Technik*. Karlsruhe: Edition 49
- Schaum, John Wesley (1962). *Fingerkraft*. Köln: Bosworth-Edition
- Schneider / Schmitt / Zalewski / Gantz (2011). *Aktuelle Daten zu Streching im Leistungssport*. In: Deutsche Zeitschrift für Sportmedizin, S. 75
- Slavin-Davidenkoff, Irene (1970). *Das Problem der Tonbildung auf dem Klavier*. Karlsruhe: Otto Berenz

- Squire, Larry / Kandel, Eric (1999). *Gedächtnis*. Berlin: Spektrum
- Spitzer, Manfred (2012). *Lernen*. Berlin: Springer Spektrum
- Türk, Daniel Gottlob (1997, Faksimile der 1. Auflage 1789). *Clavierschule*. Kassel: Bärenreiter
- Türk, Daniel Gottlob (1940). *Handstücke / Anfängerstücke für Klavier*. Mainz: Schott (1. Auflage 1792)
- UG (NN) (2004). *Was tut sich im Gehirn, wenn Virtuosen und Hobbymusiker spielen?*
In: *ÄrzteZeitung* 01/04, S. 24
- Wagenhäuser, Wolfgang (1997). *Spielen wie Horowitz*. Trossingen /Berlin: Edition Omega, W.Layer
- Wagner, Christoph (2005). *Hand und Instrument*. Wiesbaden / Leipzig: Breitkopf & Härtel
- Wege, Brigitte vom / Wessel, Mechthild (2009). *Das große Ideenbuch Kinderförderung*. Freiburg: Herder
- Whalley, Dr. med. Angelika (1997). *Körperwelten*. Heidelberg: Institut für Plastination
- Wiedemann, Herbert (1985). *Klavierspiel und das rechte Gehirn*. Regensburg: Gustav Bosse
- Wolf, Erich (1963). *Der Klavierunterricht*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel
- WN (NN) (2006). *Musikinstrument ungünstig gehalten*. In: *Medical Tribune* 11/06, S. 7
- Valentin, Erich / Gebhardt, Wilhelm / Vetter, Hans Joachim (1970). *Handbuch des Musikunterrichts*. Regensburg: Gustav Bosse
- Zerres, Stefanie (2011). *Die Hand*. In: *Ortho press* 02/11, S. 12

b. Internetseiten

Adresse:	aufgerufen am:
www.klassik-stiftung.de	27.12.2012
www.heise.de/tp/artikel/30/30559/1.html	29.12.2012
http://www.gerhard-herrgott.de	20.07.2013
http://www.ulrikehuehn-klavier.de	20.07.2013
http://www.klavierunterricht-in-berlin.com	21.07.2013
http://www.dietmar-seibert.de	21.07.2013
http://de.wikipedia.org/wiki/Alfred_Baresel	30.12.2012
www.springermedizin.de/schlauer-dank-musik/376846.html	18.02.2013
www.springermedizin.de/mmw-fortschritte-der-medicin/165300.html	18.02.2013
http://www.soscisurvey.de/klaviermethodik	Mai bis August 2013
http://www.hemetsberger-piano.com/die-entwicklung-des-klavierspiels-historischer-rueckblick	04.12.2014

c. Medizinische Gespräche mit Fachärzten

- Bestelmeyer, Dr. med. Dieter, Sportmedizin (Karlsruhe),
im November 2012, Februar, Juni, September und Dezember 2013
- Holstein, Prof. Dr. med. Norbert, HNO und Musikermedizin (Karlsruhe),
im November 2012, Januar 2013 und Juni 2013
- Rieser, Prof. Dr. med. Bernhard, Orthopädie (Pforzheim),
im Februar und Dezember 2013

d. Erläuterung der Abkürzungen

- ebd. ebenda: Autor und Buch / Noten entsprechen der zuvor angegebenen Quelle
- a.a.O. am angegebenen Ort: Autor, Buch und Seitenangabe entsprechen der zuvor angegebenen Quelle

IX. Tabellarische Auswertungen zu Kapitel VI, 2.

Nachfolgend sind Daten aufgelistet, die mit Hilfe des Programms „SPSS“ auf der Grundlage der Ergebnisse der Online – Umfrage berechnet wurden. Für die Umfrage selbst wurde die open source software oFb verwendet (link: <http://www.soscisurvey.de/klaviermethodik>).

Ergebnisse von Korrelationen, bei denen sich Signifikanzen ergeben oder Zusammenhänge gezeigt haben und die nicht innerhalb des Textes aufgeführt wurden, sind im Folgenden zu finden. Nicht signifikante Auswertungen sind nicht aufgeführt.

-Die fünf bekanntesten Notenhefte:

Bekanntheitsgrad: Hanon, Der Klavier Virtuose (83,5%)

	Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
nicht gewählt	37	12,0	16,5	16,5
Gültig ausgewählt	187	60,5	83,5	100,0
Gesamt	224	72,5	100,0	
Fehlend	85	27,5		
Gesamt	309	100,0		

Bekanntheitsgrad: Schaum, Fingerkraft (62,1%)

	Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
nicht gewählt	85	27,5	37,9	37,9
Gültig ausgewählt	139	45,0	62,1	100,0
Gesamt	224	72,5	100,0	
Fehlend	85	27,5		
Gesamt	309	100,0		

Bekanntheitsgrad: Cortot, Principesrationnels (50,0%)

	Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
nicht gewählt	112	36,2	50,0	50,0
Gültig ausgewählt	112	36,2	50,0	100,0
Gesamt	224	72,5	100,0	
Fehlend	85	27,5		
Gesamt	309	100,0		

Bekanntheitsgrad: Dohnányi, Wichtigste Fingerübungen (38,4%)

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	nicht gewählt	138	44,7	61,6	61,6
	ausgewählt	86	27,8	38,4	100,0
	Gesamt	224	72,5	100,0	
Fehlend		85	27,5		
Gesamt		309	100,0		

Bekanntheitsgrad: Burnam, A dozen a day (28,6%)

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	nicht gewählt	160	51,8	71,4	71,4
	ausgewählt	64	20,7	28,6	100,0
	Gesamt	224	72,5	100,0	
Fehlend		85	27,5		
Gesamt		309	100,0		

-Zu Korrelation a) Varianzanalyse, Homogenitätstest und Kreuztabelle zu Schaum:

Varianzanalyse $F(3, 201)=4,884, p=.003$

ONEWAY deskriptive Statistiken

Anwendung: Schaum

	N	Mittelwert	Standardabweichung	Standardfehler	95%-Konfidenzintervall für den Mittelwert		Minimum	Maximum
					Untergrenze	Obergrenze		
unter 35 Jahren	27	1,44	,641	,123	1,19	1,70	1	3
zwischen 35 und 45 Jahren	49	1,53	,868	,124	1,28	1,78	1	4
zwischen 45 und 55 Jahren	80	1,93	1,088	,122	1,68	2,17	1	4
über 55 Jahren	45	2,16	1,021	,152	1,85	2,46	1	4
Gesamt	201	1,82	1,000	,071	1,68	1,96	1	4

Test der Homogenität der Varianzen

Anwendung: Schaum

Levene-Statistik	df1	df2	Signifikanz
3,937	3	197	,009

Kreuztabelle

Kreuztabelle

Anzahl

		Anwendung: Schaum				Gesamt
		Nie	selten	Häufig	Regelmäßig	
Alter	unter 35 Jahren	17	8	2	0	27
	zwischen 35 und 45 Jahren	33	8	6	2	49
	zwischen 45 und 55 Jahren	40	16	14	10	80
	über 55 Jahren	14	16	9	6	45
Gesamt		104	48	31	18	201

-Zu Korrelation b) Varianzanalyse und Homogenitätstests zu Burnam und Cortot

Varianzanalyse $F(3, 177)=2,857, p=.038$

Mehrfachvergleiche

Abhängige Variable: Anwendung: Burnam

	(I) Eigene	(J) Eigene	Mittlere Differenz (I-J)	Standardfehler	Signifikanz	95%-Konfidenzintervall	
	Verwendung: [Keine Beschreibung] 01	Verwendung: [Keine Beschreibung] 01				Untergrenze	Obergrenze
Tamhane	Nie	selten	,050	,253	1,000	-,71	,81
		häufig	-,288	,276	,889	-1,09	,51
		regelmäßig	-,433	,287	,606	-1,25	,39
	Selten	nie	-,050	,253	1,000	-,81	,71
		häufig	-,339	,166	,236	-,78	,11
		regelmäßig	-,483	,183	,059	-,98	,01
	Häufig	nie	,288	,276	,889	-,51	1,09
		selten	,339	,166	,236	-,11	,78
		regelmäßig	-,145	,214	,985	-,72	,43
	regelmäßig	nie	,433	,287	,606	-,39	1,25
		selten	,483	,183	,059	-,01	,98
		häufig	,145	,214	,985	-,43	,72
Games-Howell	Nie	selten	,050	,253	,997	-,68	,78
		häufig	-,288	,276	,725	-1,06	,48
		regelmäßig	-,433	,287	,447	-1,22	,36
	selten	nie	-,050	,253	,997	-,78	,68
		häufig	-,339	,166	,180	-,77	,10
		regelmäßig	-,483	,183	,048	-,96	,00
häufig	nie	,288	,276	,725	-,48	1,06	

	selten	,339	,166	,180	-,10	,77
	regelmäßig	-,145	,214	,906	-,70	,41
	nie	,433	,287	,447	-,36	1,22
regelmäßig	selten	,483	,183	,048	,00	,96
	häufig	,145	,214	,906	-,41	,70

*. Die Differenz der Mittelwerte ist auf dem Niveau 0.05 signifikant.

-Zu Korrelation e) Homogenitätstests und Anova (Analysis of variance)

Test der Homogenität der Varianzen

	Levene-Statistik	Df1	df2	Signifikanz
Anwendung: Hanon	,916	2	200	,402
Anwendung: Schaum	11,930	2	198	,000
Anwendung: Burnam	5,912	2	182	,003
Anwendung: Cortot	1,275	2	185	,282
Anwendung: Dohnányi	6,476	2	186	,002

Test der Homogenität der Varianzen

Anwendung: Cortot

Levene-Statistik	df1	df2	Signifikanz
8,346	3	184	,000

infaktorielle ANOVA

		Quadratsumme	df	Mittel der Quadrate	F	Signifikanz
Anwendung: Hanon	Zwischen den Gruppen	3,840	2	1,920	1,906	,151
	Innerhalb der Gruppen	201,451	200	1,007		
	Gesamt	205,291	202			
Anwendung: Schaum	Zwischen den Gruppen	17,026	2	8,513	9,203	,000
	Innerhalb der Gruppen	183,163	198	,925		
	Gesamt	200,189	200			
Anwendung: Burnam	Zwischen den Gruppen	2,898	2	1,449	1,521	,221
	Innerhalb der Gruppen	173,351	182	,952		
	Gesamt	176,249	184			
Anwendung: Cortot	Zwischen den Gruppen	8,463	2	4,232	7,787	,001
	Innerhalb der Gruppen	100,531	185	,543		
	Gesamt	108,995	187			
Anwendung: Dohnányi	Zwischen den Gruppen	5,946	2	2,973	6,072	,003
	Innerhalb der Gruppen	91,080	186	,490		
	Gesamt	97,026	188			

Aspekte abstrakter

FINGERTECHNIK

in der heutigen

Klavierausbildung Jugendlicher

Von der Pädagogischen Hochschule Freiburg
zur Erlangung des Grades
einer Doktorin der Erziehungswissenschaften (Dr. paed.)
genehmigte Dissertation

von

Eva-Maria Rieckert

geb. in Pforzheim, wohnhaft in Karlsruhe

Promotionsfach:	Musikpädagogik
Erstgutachter:	Prof. Dr. Georg Brunner, Pädagogische Hochschule Freiburg
Zweitgutachterin:	Prof. Dr.h.c. Fany Solter, Hochschule für Musik Karlsruhe
Tag der mündlichen Prüfung:	08.10.2014



Die in Pforzheim geborene Pianistin **Eva-Maria Rieckert** studierte nach dem Abitur an der Hochschule für Musik Karlsruhe (bei Fany Solter, Werner Genuit und Dinorah Varsi) sowie am Tschaikowsky-Konservatorium Moskau (bei Lew Vlassenko und Mikhail Pletnev).

Sie wurde gefördert von der Studienstiftung des Deutschen Volkes, dem DAAD, der Kunststiftung Baden-Württemberg u.a. und ist Preisträgerin mehrerer internationaler Wettbewerbe zwischen 1987 und 1994: Europäischer Musikwettbewerb/ Brüssel, Claude Kahn/ Paris, Citta di Stresa/ Italien, Maria Canals/ Barcelona, Mendelssohn-Wettbewerb/ Berlin und Bundespräsidentenpreis.

Nach etlichen Jahren mit Konzertauftritten - solistisch sowie mit Orchester - in mehreren Ländern Europas und in Südamerika sowie einigen CD-Einspielungen konzentrierte sie sich auf die Lehrtätigkeit: 1992 als Lehrbeauftragte für Klavier an der Hochschule für Musik Freiburg und seit 1994 als Dozentin für Klavier und Klavier-Methodik an der Hochschule für Musik Karlsruhe. Zusätzlich unterrichtet sie auch Kinder und Jugendliche an einer Musikschule, nicht zuletzt um ihre Erfahrungen um die Klavierausbildung junger Klavierspieler angehenden Klavierlehrern weitergeben zu können. 2009 erschien ihre Klaviertechnik für Jugendliche, der Finger-Fitness-Center „FFC Piano Technik“.

„**Aspekte abstrakter Fingertechnik**“ richtet sich vorrangig an junge Klavierlehrer und möchte die Bedeutung regelmäßiger abstrakter Fingertechnik in der Klavierausbildung Jugendlicher hervorheben. Mit dieser Arbeit möchte die Verfasserin beweisen, dass reine Technik sinnvoll, spannend und vielseitig ist. Sie ist auch zu verstehen als ein Kommentar zu den praktischen technischen Fingerübungen von Eva-Maria Rieckert, dem Finger-Fitness-Center „FFC Piano Technik“.