Manfred Schmitz

Jazz Parnaß

111 Etüden, Stücke und Studien für Klavier

Band 1

VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

Vorwort

Manfred Schmitz, Pianist, Komponist, Lehrer an der Hochschule für Musik »Franz Liszt« Weimar, legt mit dieser Veröffentlichung erstmals ein umfangreiches Studienmaterial vor, das nicht nur der klaviertechnischen Ausbildung und der Einführung in jazzmusikalische Spezifika dient, sondern auch mit gezielten Hinweisen Einblick in kompositorische und improvisatorische Praktiken gewährt. Mit vielfältigen musikalischen Mitteln versucht der Autor, den Lernenden Anregungen zum sinnvollen Üben und bewußten Interpretieren zu geben. Deshalb stehen neben allgemeinen Bemerkungen zur Methodik, zur Improvisation, zum Einsatz der linken Hand im Anhang Anmerkungen zu jeder Komposition. Je gründlicher diese Hinweise beachtet und verarbeitet werden, desto rascher wird sich der Erfolg einstellen. Außerdem ergeben sich Denkanstöße zu eigener schöpferischer Produktivität.
Schmitz' Etüden und Spielstücke sind keine »trockenen« Fingerübungen oder methodischen Konstruktionen, vielmehr lassen sie immer wieder praxisnahe Musikantität, Einfallsreichtum und ein Gespür für Klangsinn erkennen. Sie erfüllen nicht nur einen bestimmten Studienzweck, sondern eignen sich auch in der Mehrzahl als Vortragsstücke – sei es bei Konzerten, sei es bei Prüfungen.
Die vorliegende mehrbändige Ausgabe wendet sich hauptsächlich an den in der Ausbildung befindlichen Tanzmusiker, aber auch an interessierte Amateur- und Berufsmusiker. Darüber hinaus bereichert das Spielmaterial den traditionellen Klavierunterricht.

Der Verlag

Hinweise zum Üben und zum Erarbeiten der vorliegenden Stücke

Wenn wir uns erst einmal vor Augen halten, was das Üben überhaupt darstellt, was es bezwecken soll, so wird uns klar, daß hierbei vom Erarbeiten des ersten Tones an im gesamten musikalisch-technischen Bereich im weitesten Sinne peinlichste Genauigkeit zu walten hat. Da den Musikern der »leichten« Muse von der Praxis her das Improvisieren und Abwandeln vorgegebenen Notenmaterials zu eigen ist (fill in), scheint es vielen von ihnen sehr schwer zu fallen, eine genaue Wiedergabe dessen zu bieten, was notiert ist. Deshalb wollen wir uns zunächst der rein technischen Reproduktion eines Stückes widmen.

Üben ist das Programmieren eines neuen Textes. Das heißt, unser Wissensspeicher »Gehirn« muß mit fehlerlosen Daten des Textes gespeichert werden – und das ein jedes Mal! Wenn es ein neuer Text ist, muß man sich von Anfang an Zeit nehmen, um Töne, Fingersatz, Artikulation, Rhythmus, Metrum, Dynamik, Stilistik und Tempo ohne »Angstmomente« genau zu berücksichtigen.

Das sind im großen und ganzen die wichtigsten Dinge, denen man sich beim Erarbeiten zu widmen hat. Im folgenden nun noch etwas eingehender erläutert: Zu den Tönen rechnen wir die Tongruppen, die Akkorde, die Stimmführung und dergleichen. Löse dies alles aus dem vorgeschriebenen Tempo und Rhythmus heraus und greife die Töne mit dem entsprechenden Fingersatz, der handgerecht sein muß und eine grifftechnische »Bremse« im weiteren Verlauf des Spiels ausschließt. Töne und Fingersatz müssen vom Anfangsstadium des Übens an mit viel Zeit und Sorgfalt bedacht werden, weil sich in ihnen schon die Tücken des »Steckenbleibens« und »Stockens« verbergen. Denn letztendlich muß man sich beim musikalischen Vortrag eines Stückes auf das Tonmaterial, was man sich selbst programmiert hat, verlassen können. Dann ist nämlich ein Ton-für-Ton-Denken nicht mehr möglich, das läßt das Endtempo nicht zu; es wird nur noch in Tonkomplexen gedacht!

Erkenne das Tonmaterial. Verfolge und ergründe das melodische Anliegen: Werden Spannungen auf- oder abgebaut, werden im Verlauf des Stückes durch leichte Abwandlungen des Motivs kleine musikalische Besonderheiten geschaffen usw. Übe dich durch gewissenhafte Textanalyse in einer Art von Textpsychologie, denn nur aus der dadurch erkannten Haltung heraus wirst du musikalisch überzeugen und somit »sprechend« spielen.

Die Artikulation bedarf eines kritischen Abwägens in bezug auf Tonlängen und Lautstärke. Hierbei kann im Arbeitsprozeß das Prinzip des konträren Übens Verwendung finden, z. B. Staccato-Stellen im Legato oder Tenuto-Akkorde im Staccato spielen.

Der Rhythmus ist in Verbindung mit dem Metrum und seinen Betonungen ein wesentlicher Punkt, um rein anschlagstechnisch das Stück perfekt zu gestalten. Man verlasse sich nicht auf das Takttreten mit dem Fuß, sondern zähle laut und deutlich und führe dadurch bewußt das eigene Spiel, das ist wesentlich aktiver. Setze die Dynamik jedesmal in vorgegebener Folge ein; prüfe, ob sie dem textlichen Inhalt (Spannung – Entspannung – Kontrast usw.) entspricht. Auch hier kann das Prinzip des konträren Übens Anwendung finden: Forte-Stellen im Piano und umgekehrt. Die Stilistik ist schon durch gute Artikulation vorzubereiten, so daß nun die eigene Musikalität beigemischt werden kann.

Das Tempo kann dem Übenden viele Fallen stellen. Um ihnen erfolgreich zu begegnen, ist ein Training im Drei-Stufen-Programm ratsam: Probiere, wie schnell das Endtempo sein soll. Handelt es sich hierbei z. B. um ein Stück, das viele metrische Vierergruppen (z. B. Sechzehntel) hat, wie es oft bei Etüden der Fall ist, so nimm hiervon exakt das halbe Tempo (Achtel) und davon wiederum das halbe Tempo (Viertel). Spielt man die Sechzehntel-Gruppe in Viertelwerten, so kann die Konzentration auf jeden einzelnen Ton gerichtet werden. Die Temposteigerung auf Achtel gestattet wohl nur noch das Beachten des ersten und übernächsten Tones. Die weitere Temposteigerung auf die ursprünglichen Sechzehntelwerte läßt im günstigsten Falle das bewußte Erfassen des jeweils ersten Tones der Vierergruppe zu.

Ich glaube, anhand dieses Beispiels wird jedem einleuchten, wie wichtig das Ton-für-Ton-Speichern im Gehirn ist. Je sorgfältiger jeder Ton eingangs bedacht wird, desto sicherer wird jede einzelne Stelle später im komplexen Denken parat sein. Anfangs erscheint natürlich der Zeitaufwand sehr groß. Die unbedingte Sicherheit, die man aber dadurch erlangt, ist der Lohn für die Mühe. Man wird auf der Basis einer derart gefestigten spieltechnischen Sicherheit eine neue Qualität künstlerischer Freiheit erlangen, in der individuelle musikalische Fähigkeiten besser zum Tragen kommen. Bedenke den tiefen Sinn des Ausspruchs: »Wer langsam übt, kommt schnell zum Ziel.«

Das Vortragstempo der vorliegenden Spielstücke soll grundsätzlich nicht schneller sein als angegeben. Im Verlauf des Übungsprozesses kann es trainingshalber schneller genommen werden, aber das auch nur aus dem Grunde, um völlig über dem langsameren Endtempo zu stehen, damit nicht Angstbeklemmungen dem Musizieren abträglich werden.

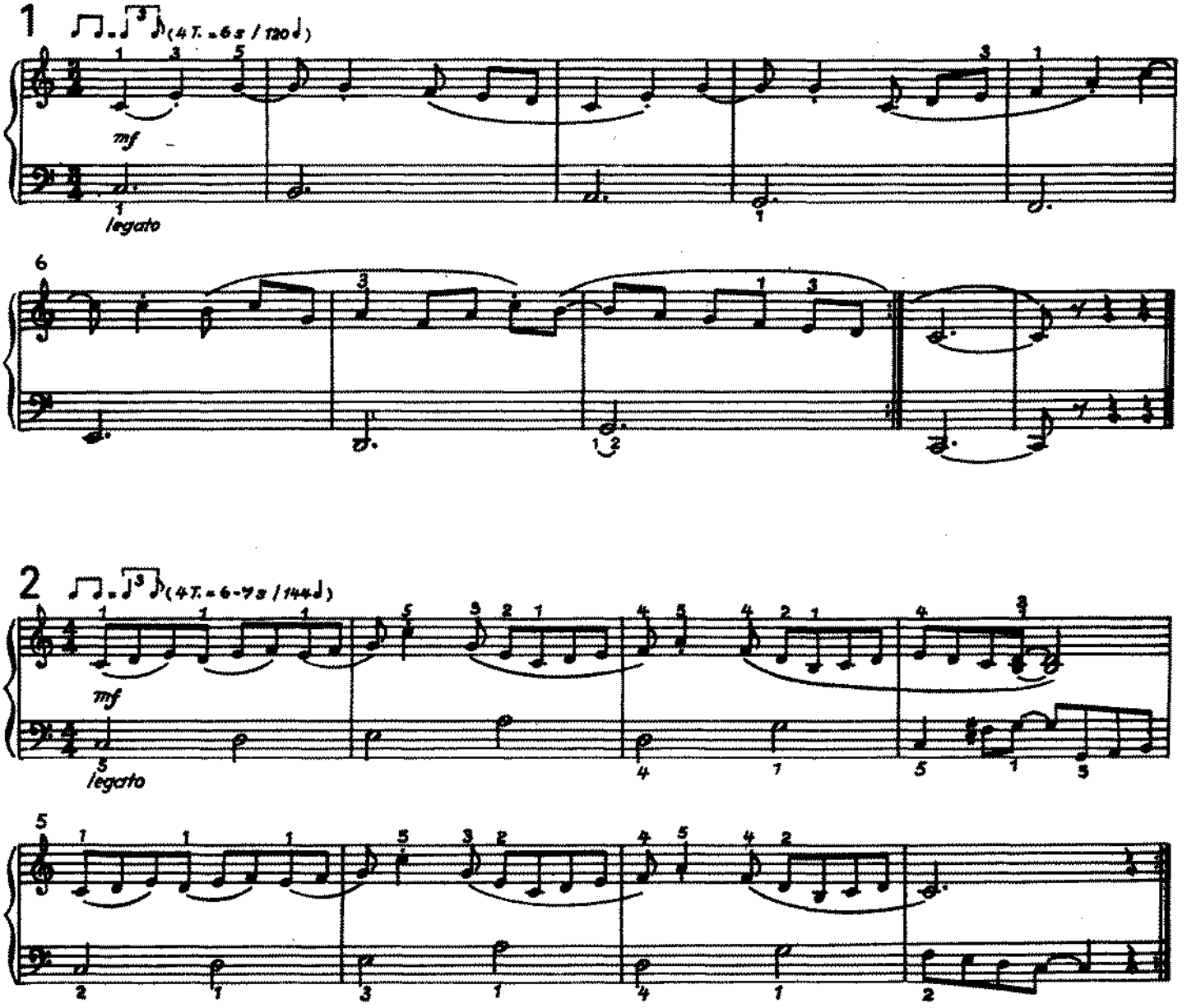
Die Baßlinien in der linken Hand werden in einem akzentuierten Legato ausgeführt. Was bedeutet das: Auf dem Klavier wollen wir der Hörgewohnheit des instrumentalen Basses (Kontrabaß, Baßgitarre) so nahe wie möglich kommen. Das setzt eine grundsätzliche Analyse der Tongebung bei diesen Instrumenten voraus. Die Tonfolge auf solch einem Instrument (bei analogen Stellen unserer Stücke) geschieht im Legato, in einer durchgängigen Linie, deren Tonansätze durch das Anreißen der Saite (mit Finger oder Plektrum) einen Akzent erhalten. Diese Art der Tonerzeugung wirkt natürlich wesentlich intensiver als der normale Anschlagsimpuls bei der Tonerzeugung des Legatos auf dem Klavier. Das Legato verbindet man daher mit einem Akzent auf jedem Ton, der durch einen leichten, aber bewußt schnellen Ruck aus dem Handgelenk (über den Finger in den Tastengrund) hervorgerufen wird. Diese Spielweise wirkt sofort aktiver und gewinnt auffallend an »drive«.

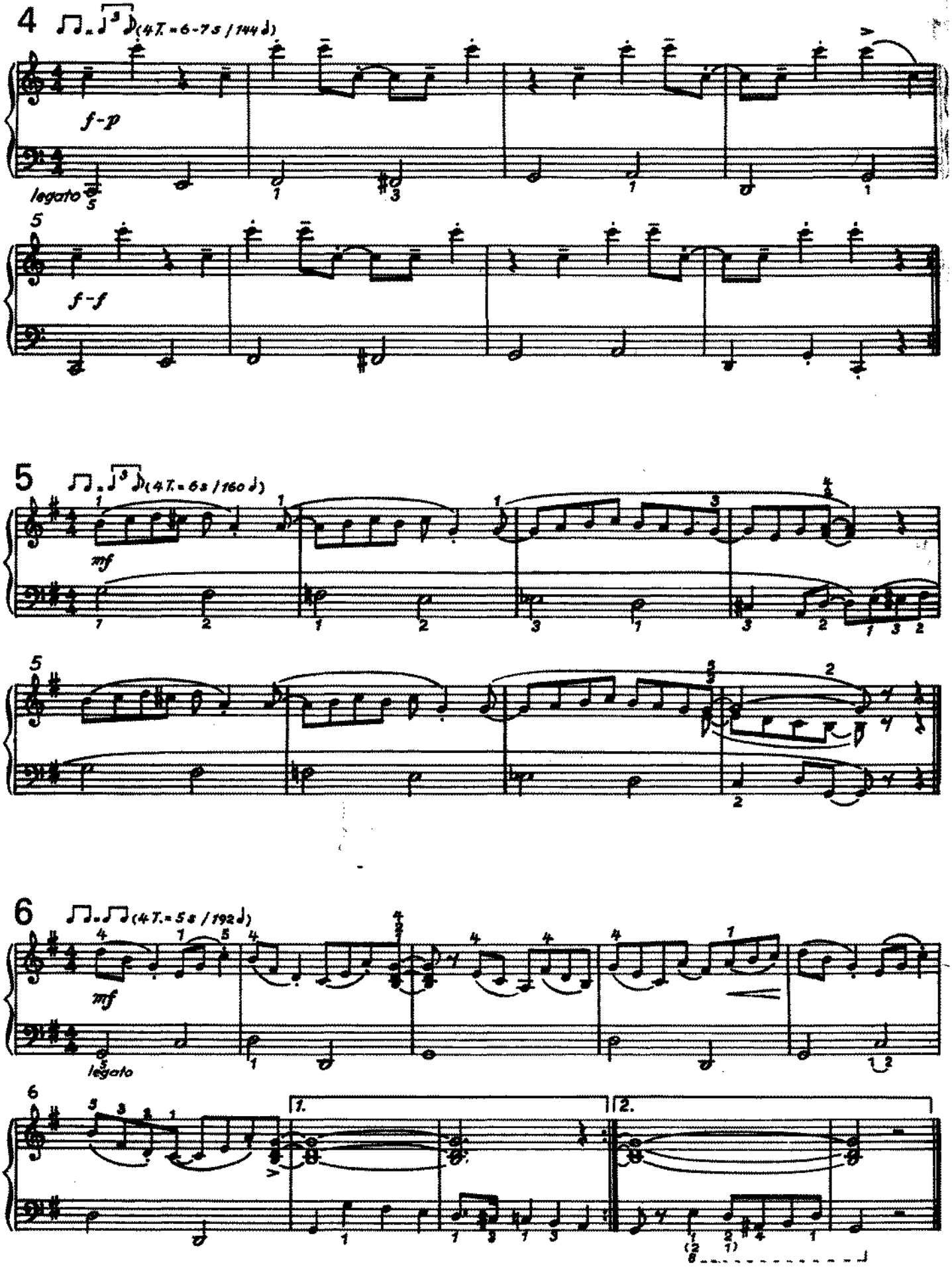
Die Baßtöne im akzentuierten Legato markieren das Metrum. Da sehr häufig der Spieler gleichzeitig mit der linken Hand die betonte Taktzeit und mit der rechten Hand die stilistisch vorgezogene Taktzeit in einer Person bewußt auszuführen hat (was sonst im Ensemble auf verschiedene Instrumentalisten aufgeteilt ist), gerät er in ein Spannungsfeld, was ihn geradezu zwingt, musikalisch aktiv zu sein.

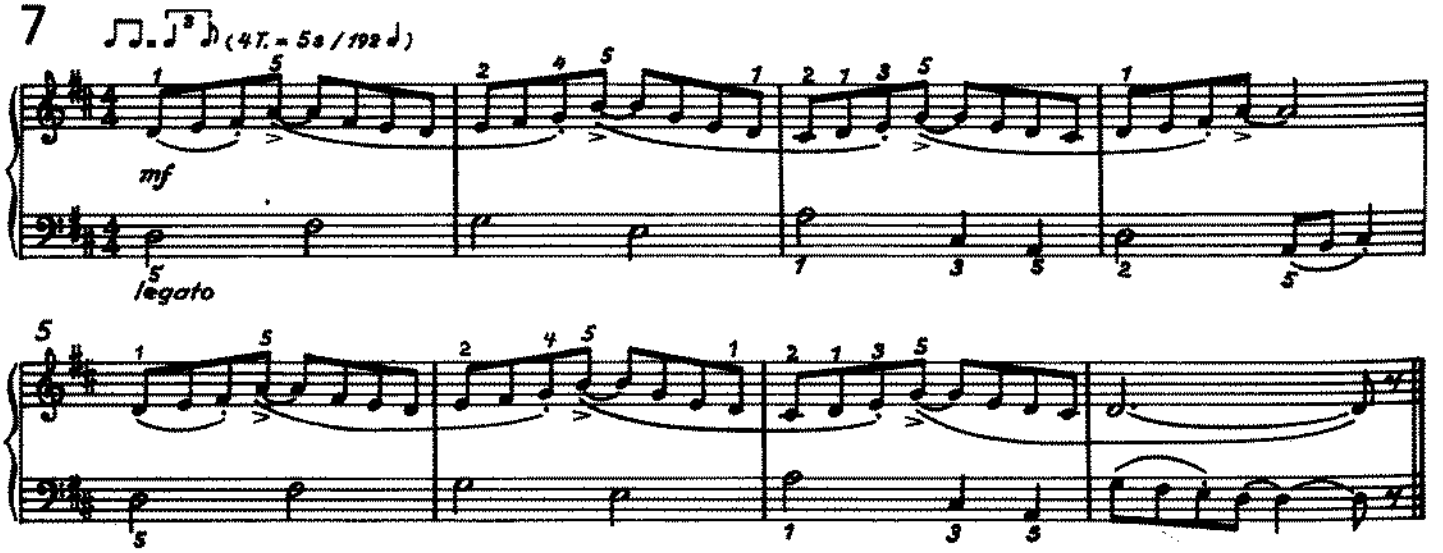
Spiele anschlagsmäßig das Klavier so, wie es seinem natürlichen Klang entspricht. Hacke nicht mit übermäßiger Kraft auf ihm herum, um dem härteren Klang eines elektronisch verstärkten Instruments nahe zu kommen, den du vielleicht durch das Musizieren in einer Gruppe gewöhnt bist. Spielst du auch Orgel, so mußt du dich sehr bemühen, anschlagstechnisch variabel zu sein. Denn auf dem Klavier wird die Lautstärke manuell erzeugt, bei der Orgel erfolgt die dynamische Regelung mittels eines durch den Fuß zu bedienenden Schwellers.

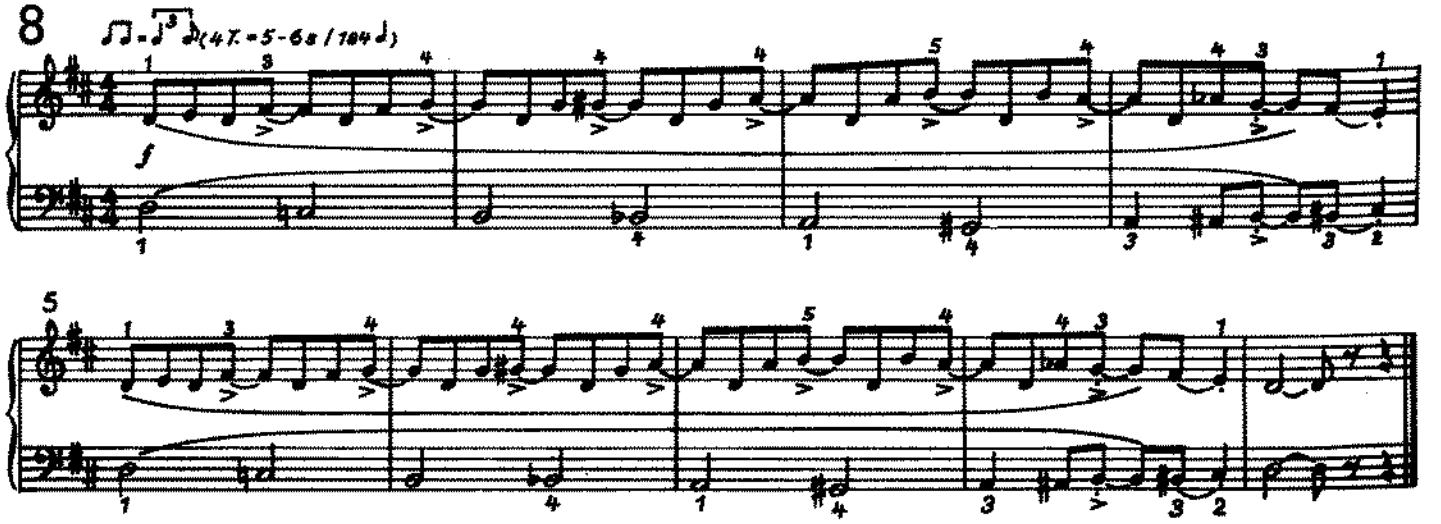
Nimm abschließend noch einige Merksätze mit auf den Weg:

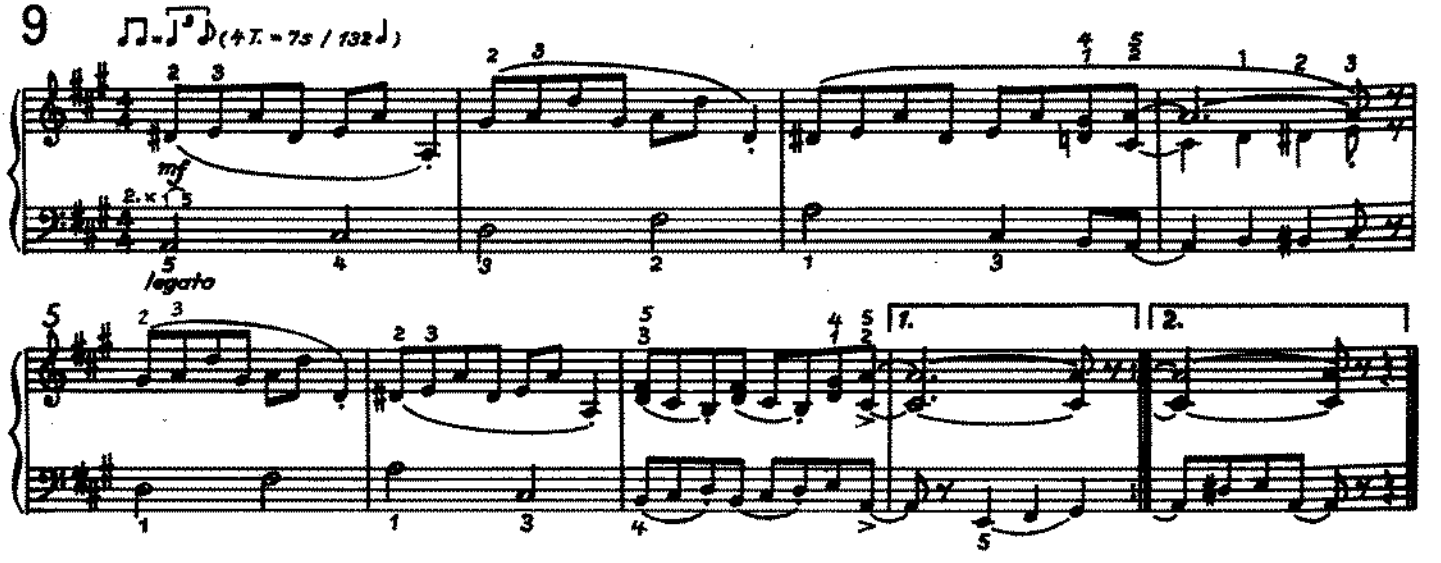
- Spiele langsam und zähle laut. Lasse von vornherein nie einen Fehler zu, denn Fehler »verbessern« ist wesentlich bequemer als Fehler vermeiden!
- Spiele das gesamte Stück in jedem Stadium nur so schnell, daß die schwerste Stelle ohne zu stocken und ohne Verkrampfungen und Darüberpfuschen gebracht werden kann.
- Soll eine Stelle wiederholt werden, tue es nicht sofort, sondern überlege erst, worin der Fehler bestand; danach wiederhole diese Stelle mit dem Ziel der Verbesserung.
- Nicht die zeitliche Ausdehnung der Übungsstunden führt zu einem guten Ergebnis, sondern die Konzentration, das Wollen, die Intensität. Verteile deshalb das zu erarbeitende Pensum auf mehrere kurze Übungsabschnitte von etwa 20 Minuten. Übe stets mit dem Kopf!

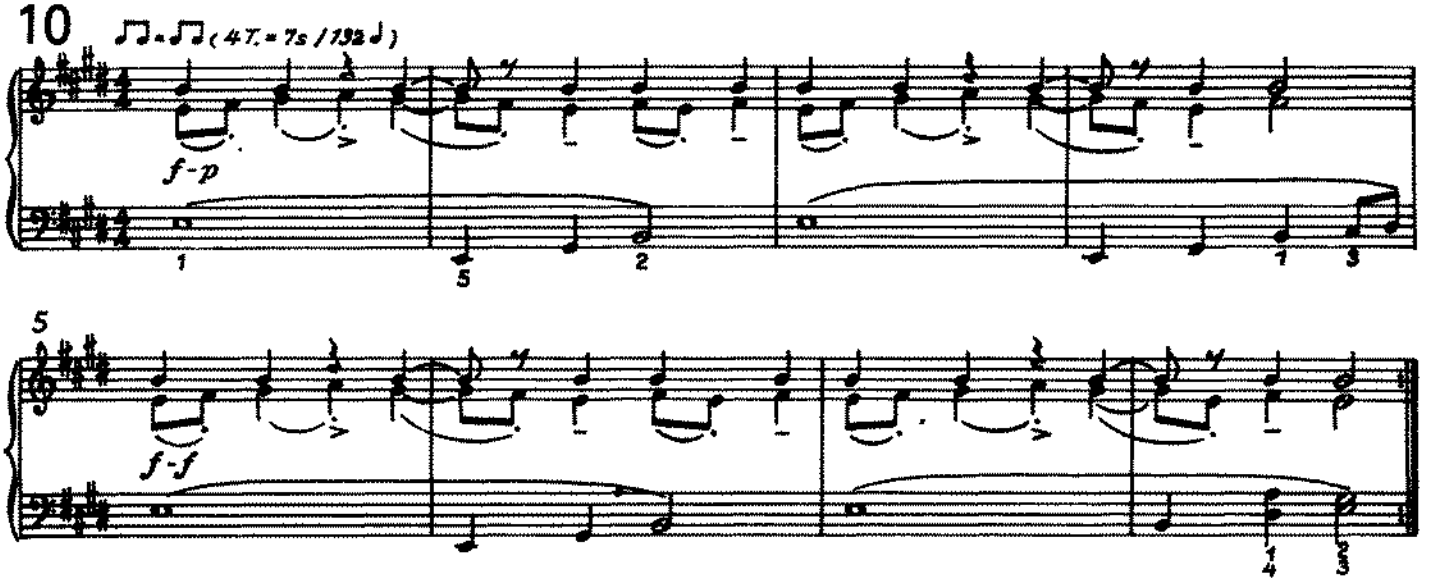

1
(4 T. = 6 s / 120 ♩)
mf
legato
6
2
(4 T. = 6-7 s / 144 ♩)
mf
legato
5
3
(4 T. = 6 s / 160 ♩)
mf - mp
legato
mf - f
6
1.
2.

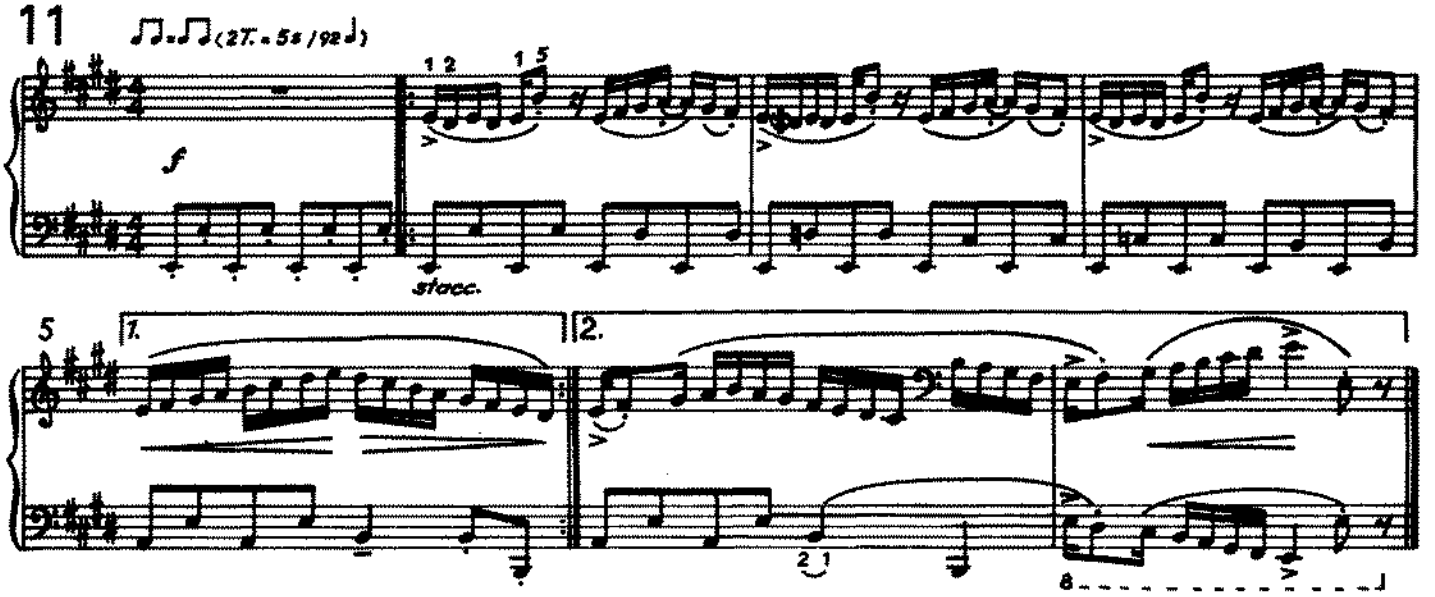

4
(4T. = 6-7 s / 144 ♩)
f-p
legato
5
f-f
5
(4T. = 6 s / 160 ♩)
mf
5
6
(4T. = 5 s / 192 ♩)
mf
legato
6
1.
2.

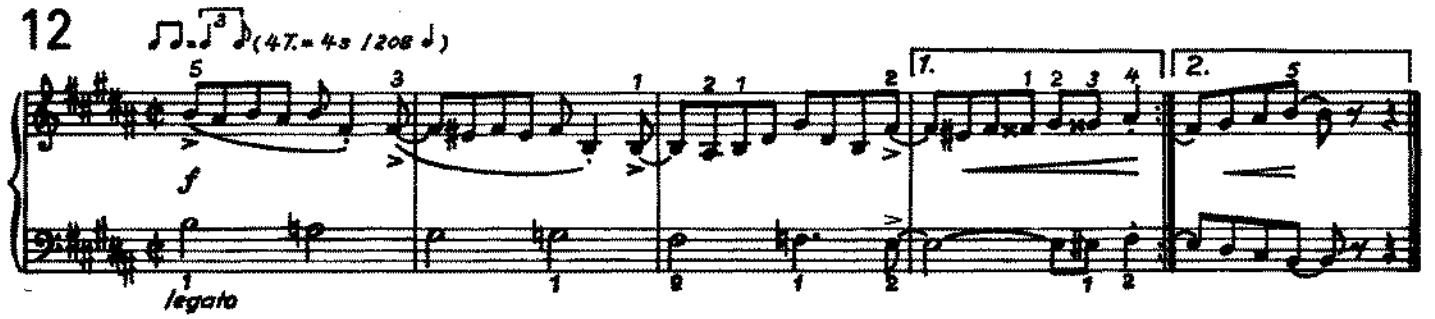

7
(4T. = 5s / 192 ♩)
mf
legato


8
(4T. = 5-6s / 184 ♩)
f

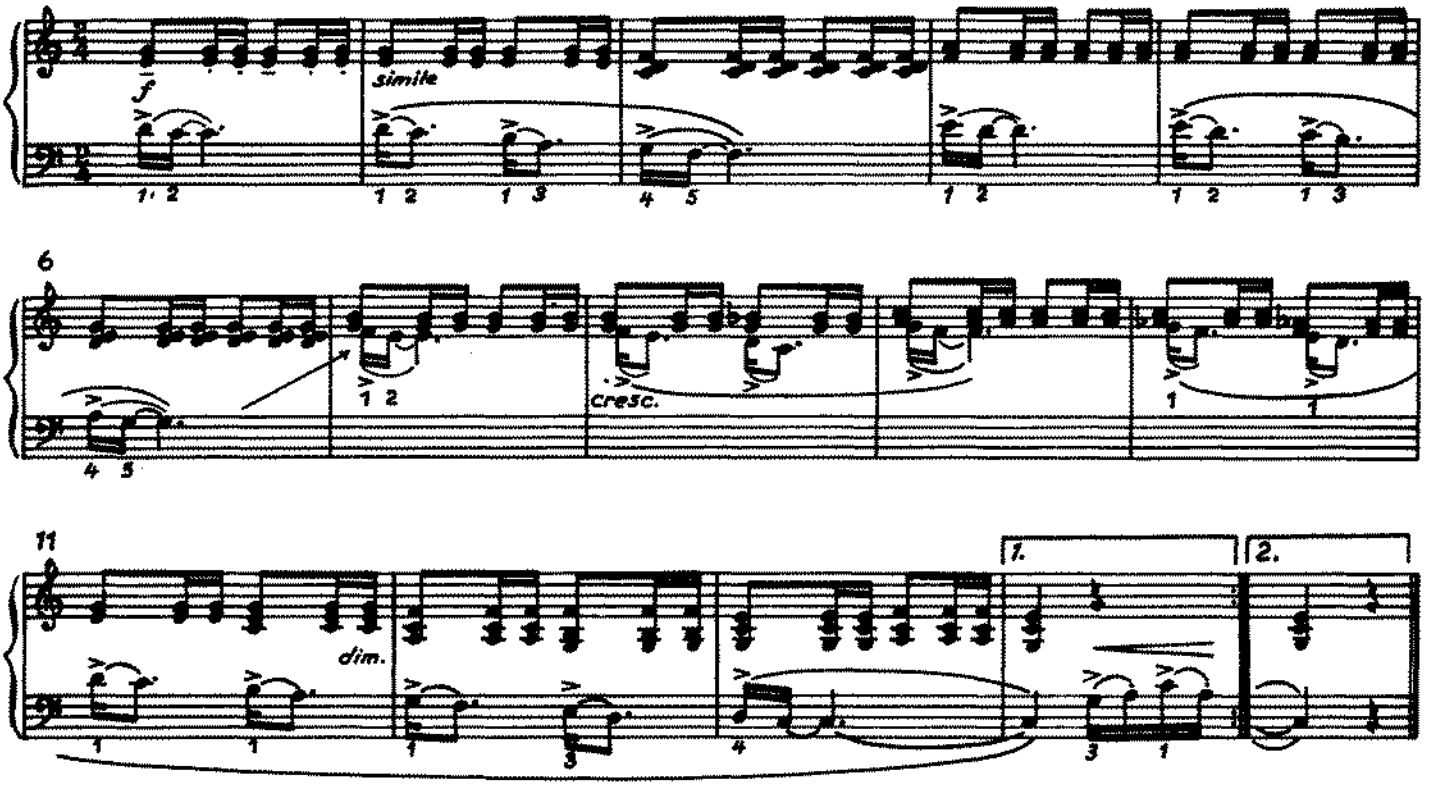

9
(4T. = 7s / 132 ♩)
mf
legato
1.
2.


10
(4T. = 7s / 192 ♩)
f-p
5
f-f

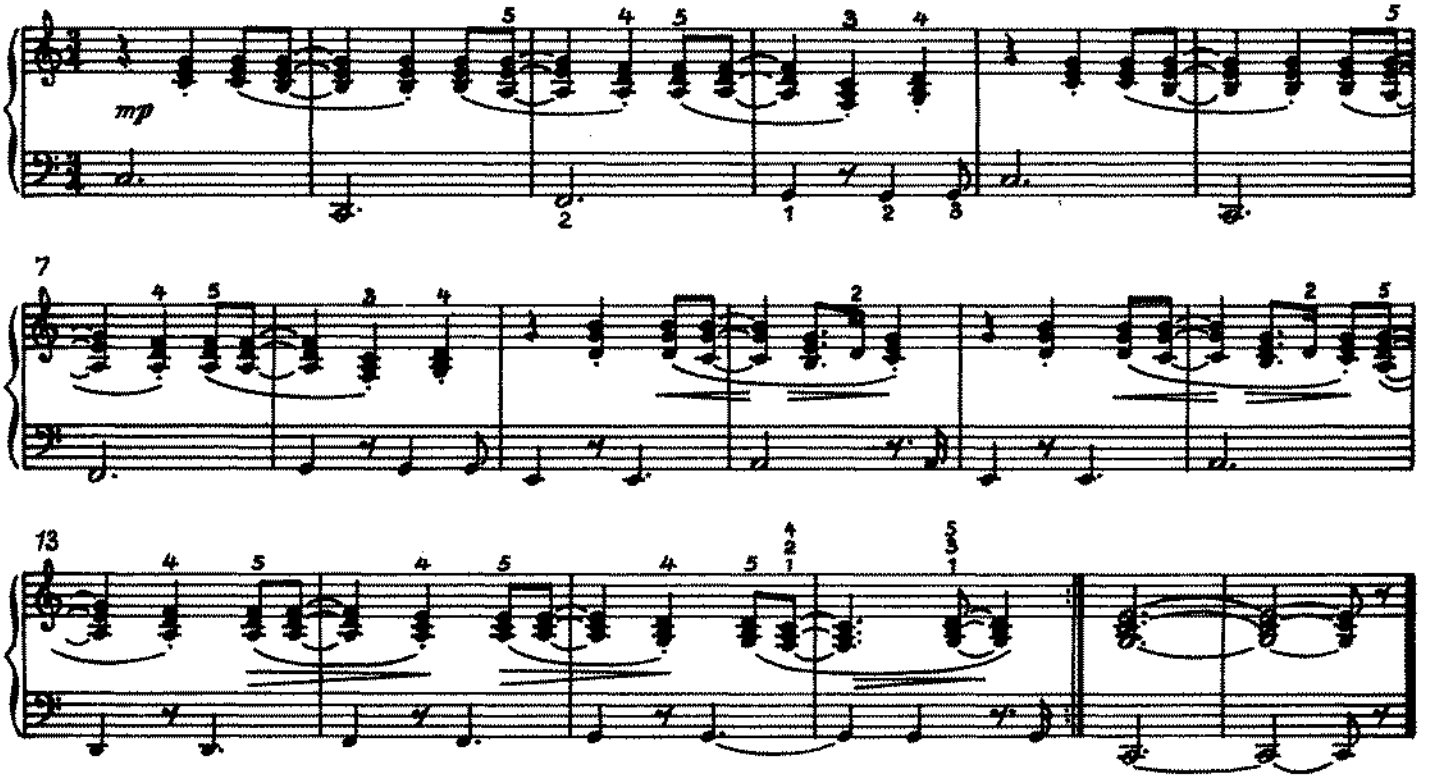

11
(2T. = 5s / 92 ♩)
f
stacc.
5
1.
2.

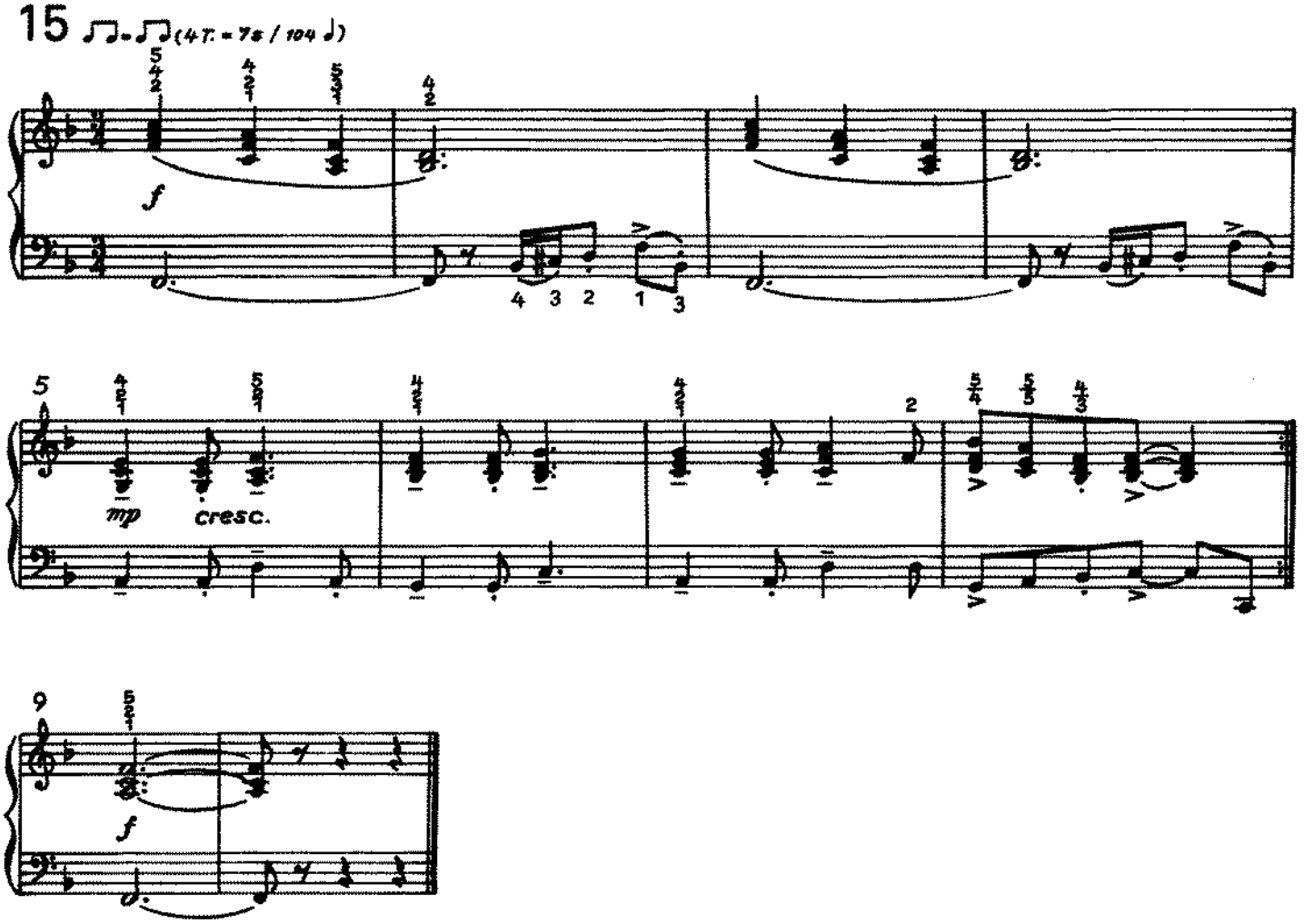

12
(4T. = 4s / 208 ♩)
f
legato
1.
2.

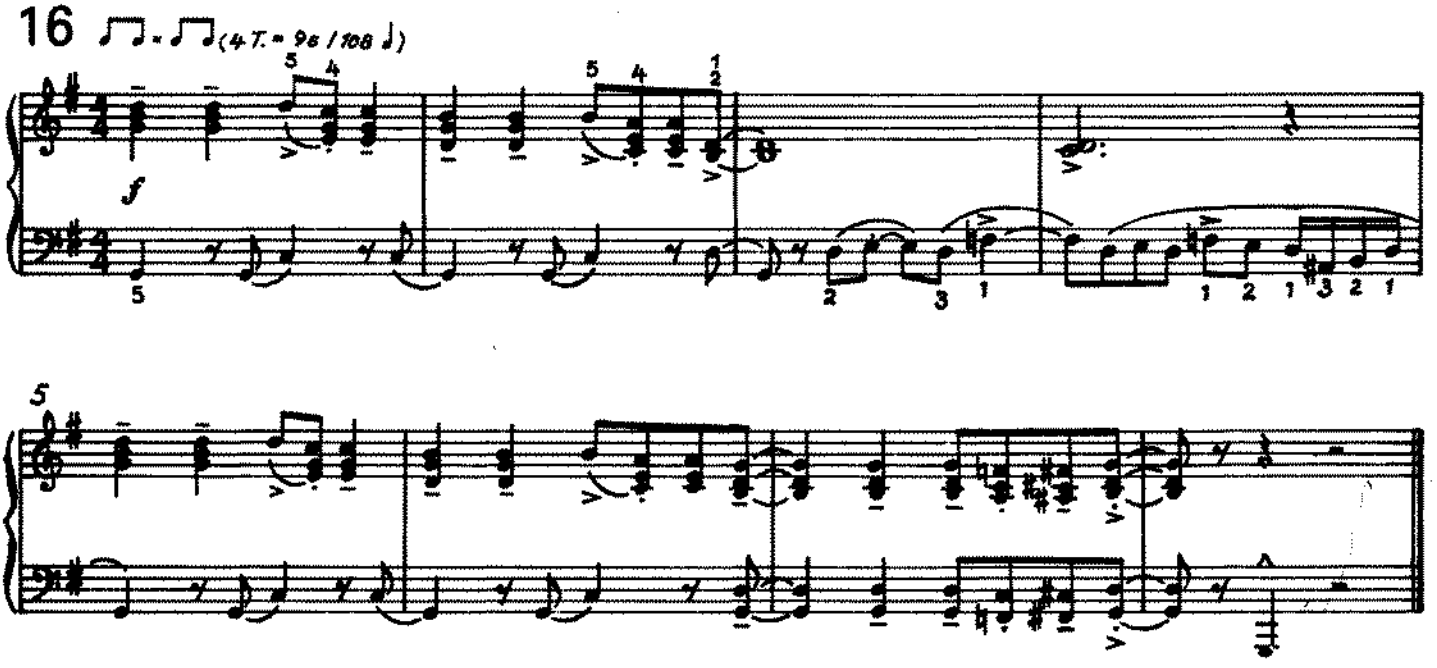
13 (4 T. = 5s / 192 ♪)

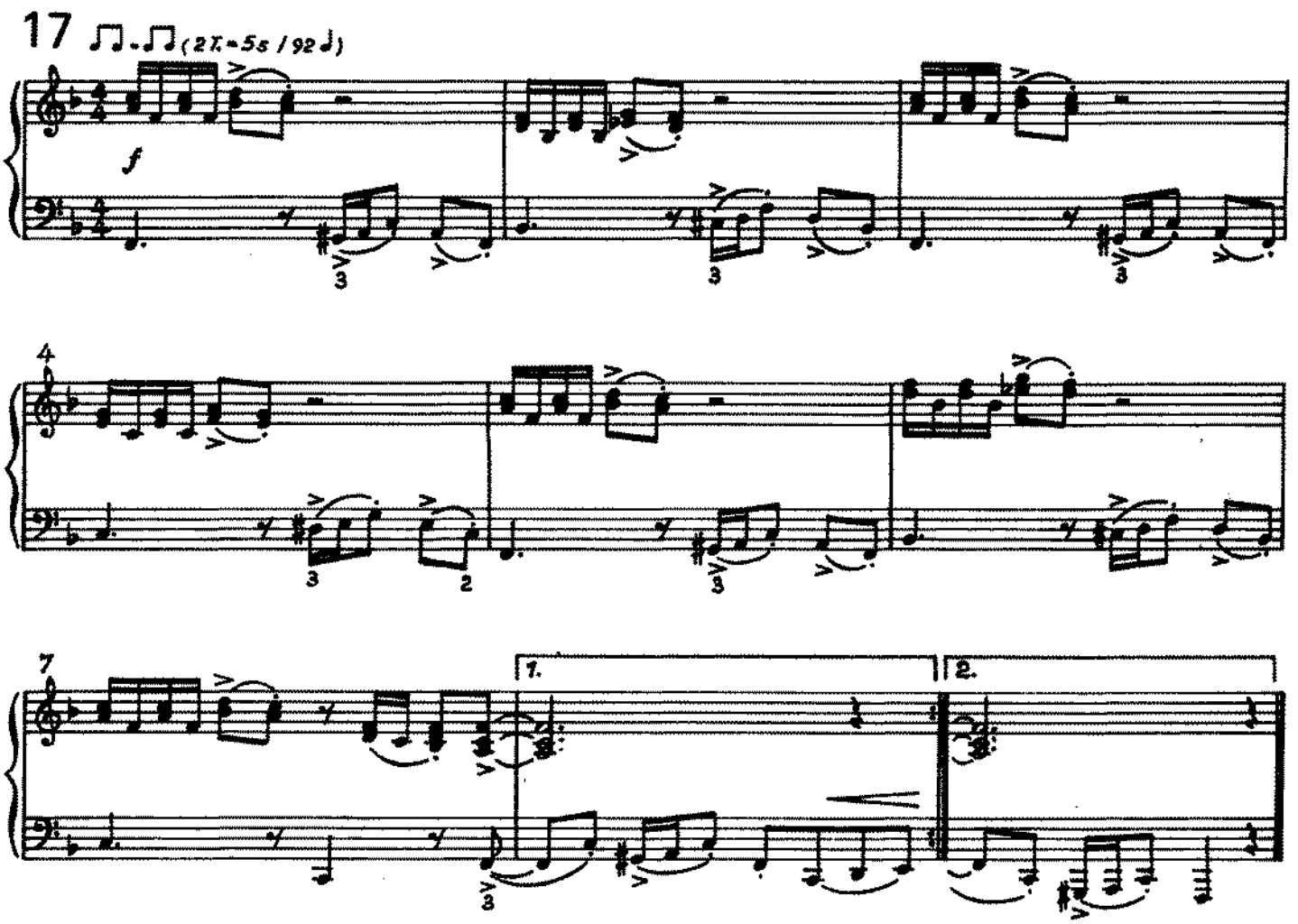


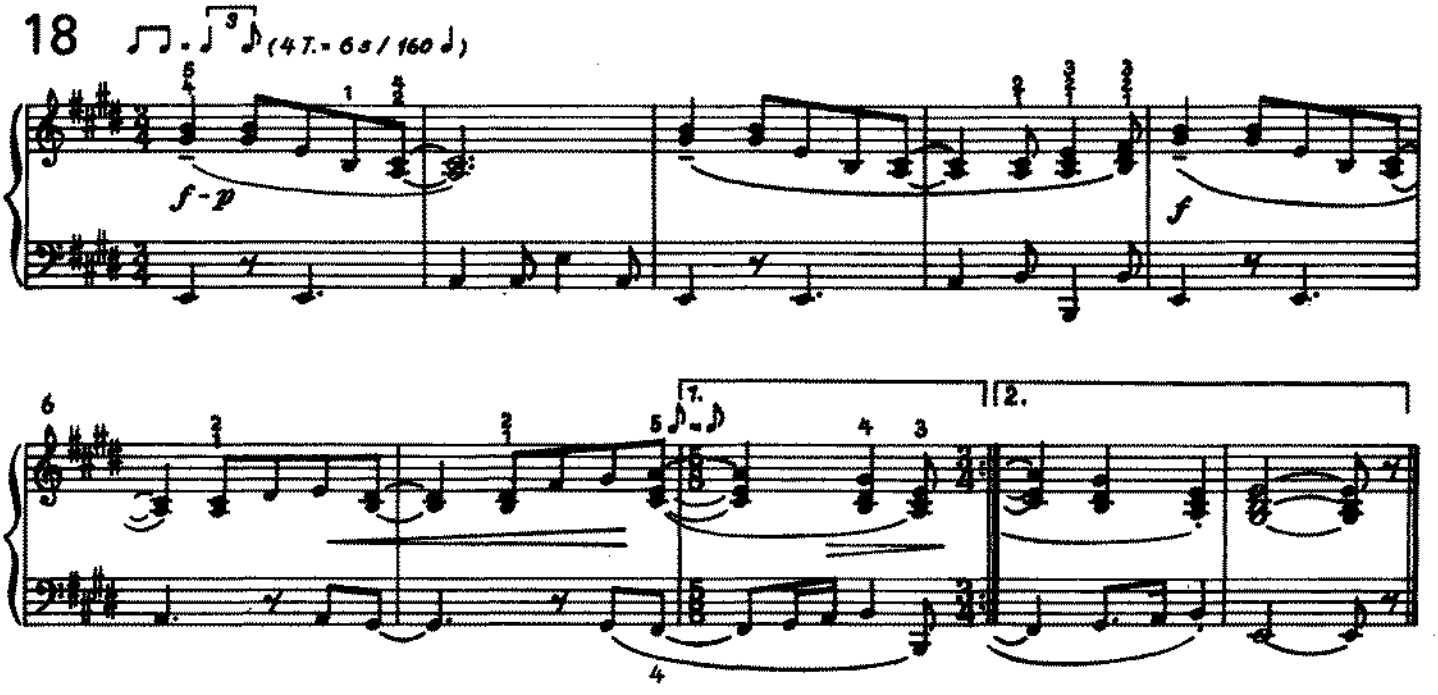
14 ♫. ♪³ (4 T. = 8s / 92 ♩)

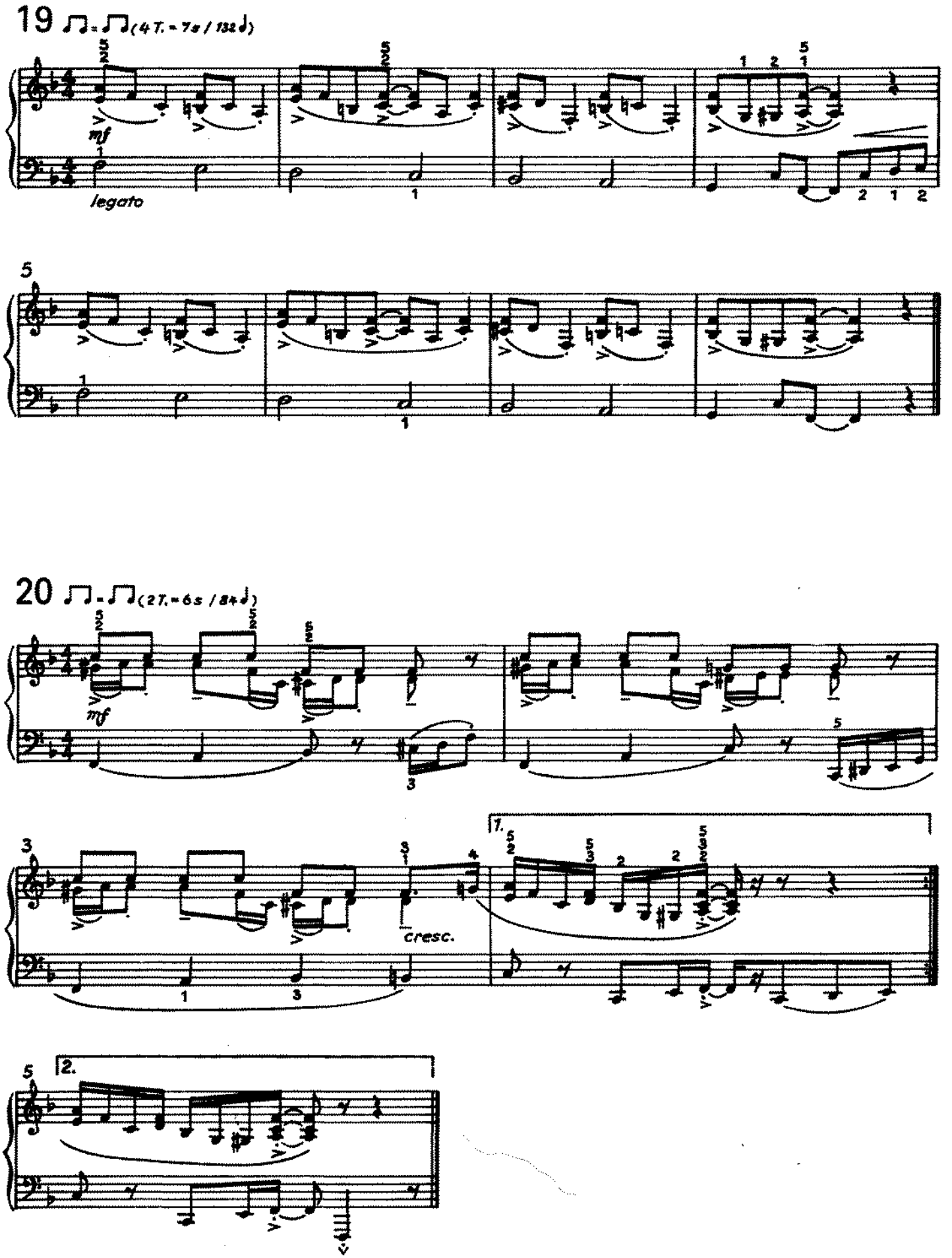


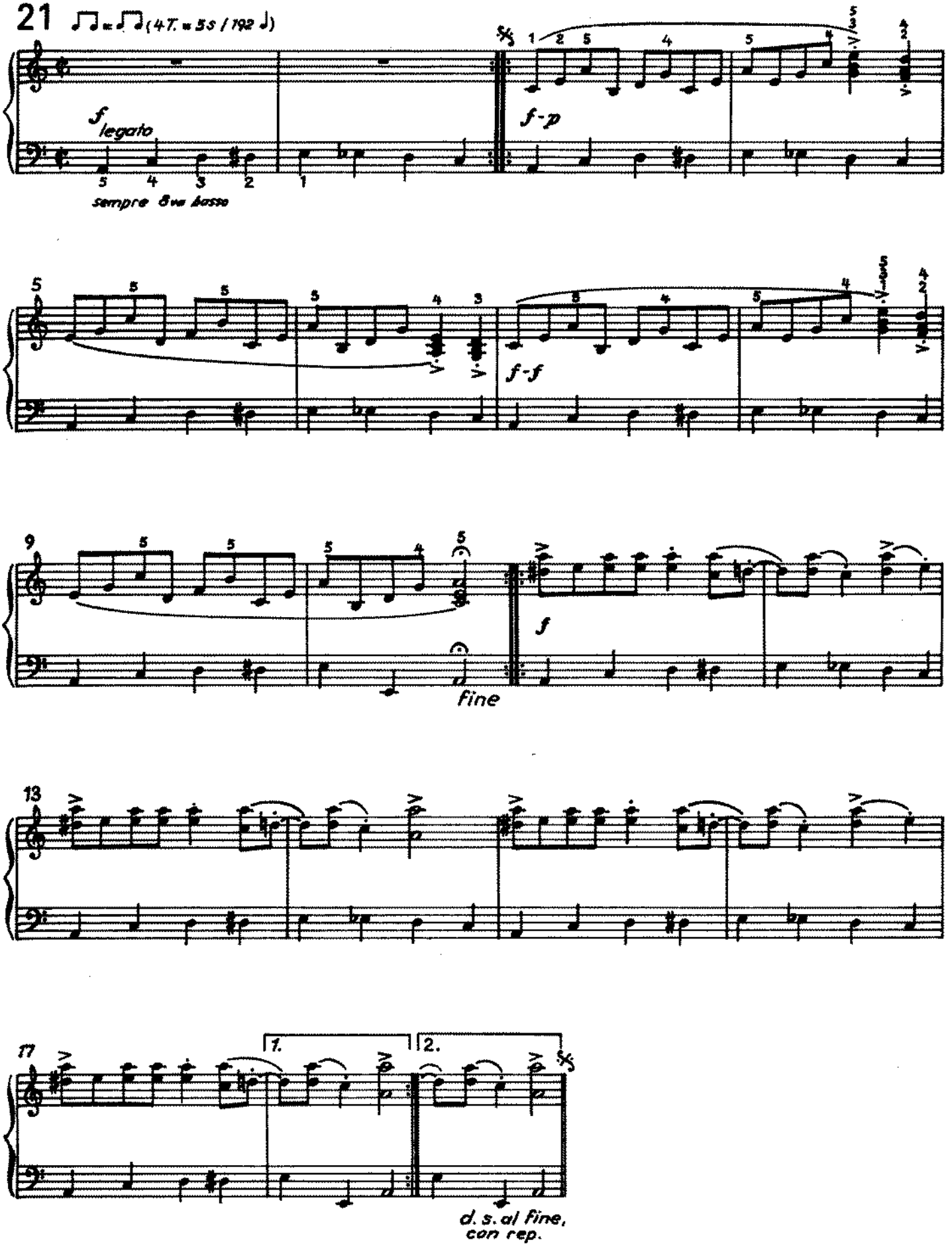

15
(4T. = 7s / 104 ♩)
f
mp
cresc.
f


16
(4T. = 9s / 108 ♩)
f

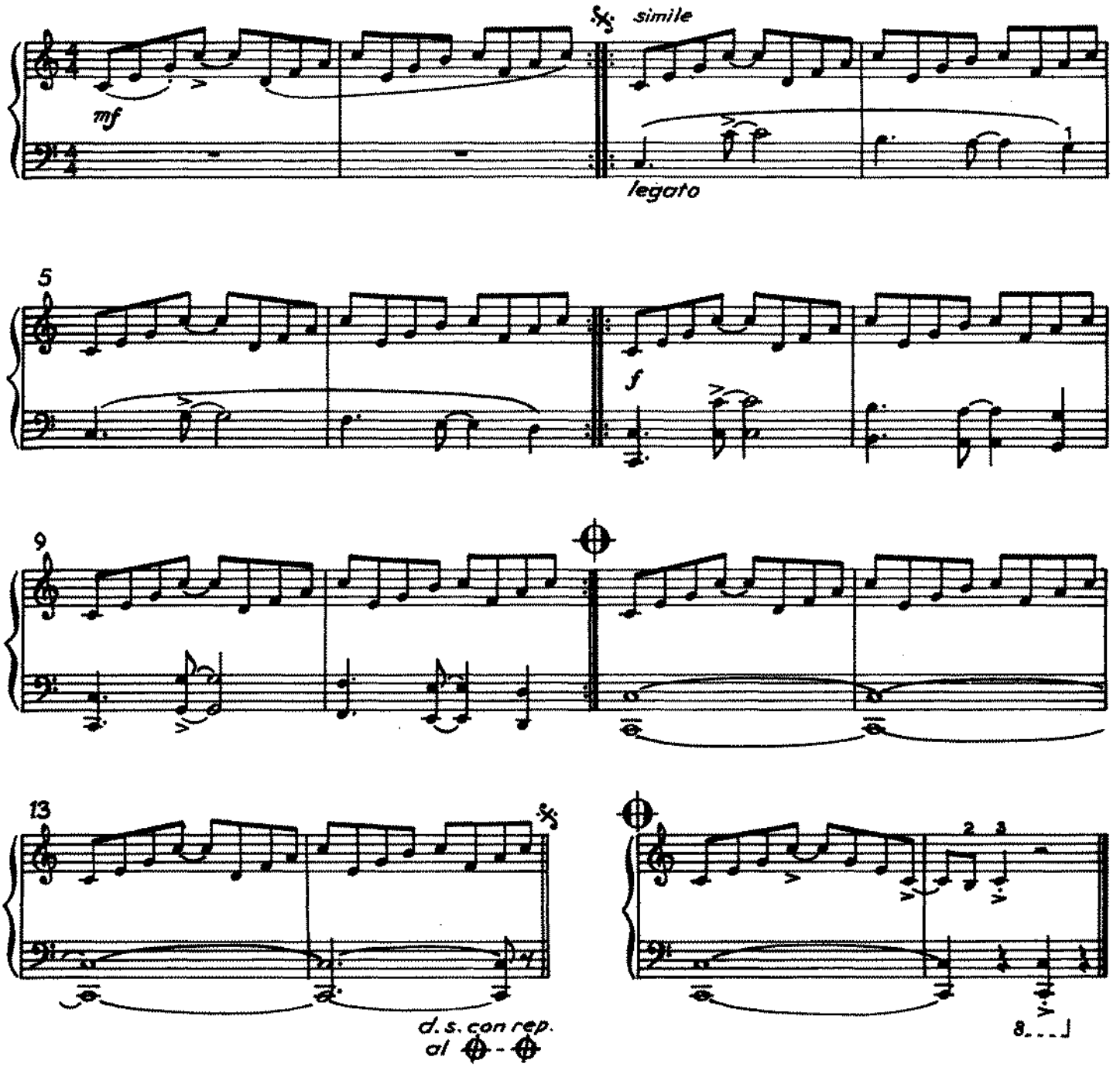

17
(2T.=5s / 92 ♩)
f
4
7
1.
2.


18
(4T.=6s / 160 ♩)
f-p
f
6
1.
2.

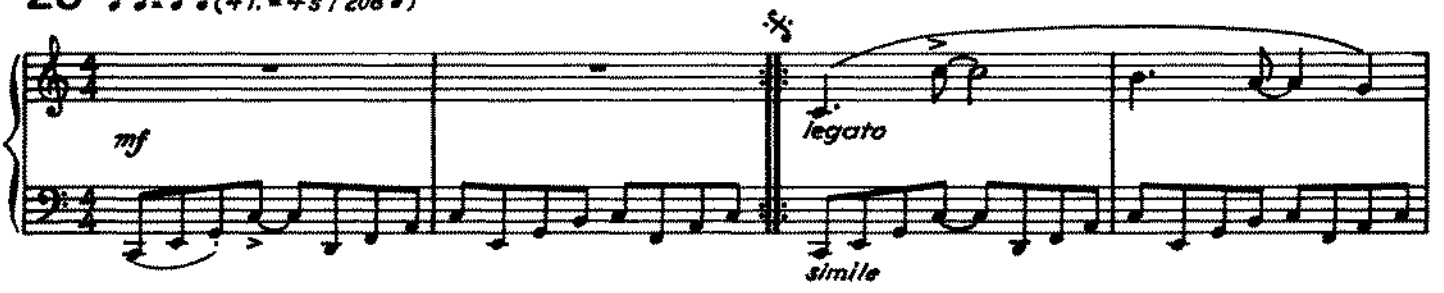

19
mf
legato
5
20
mf
cresc.
1.
2.

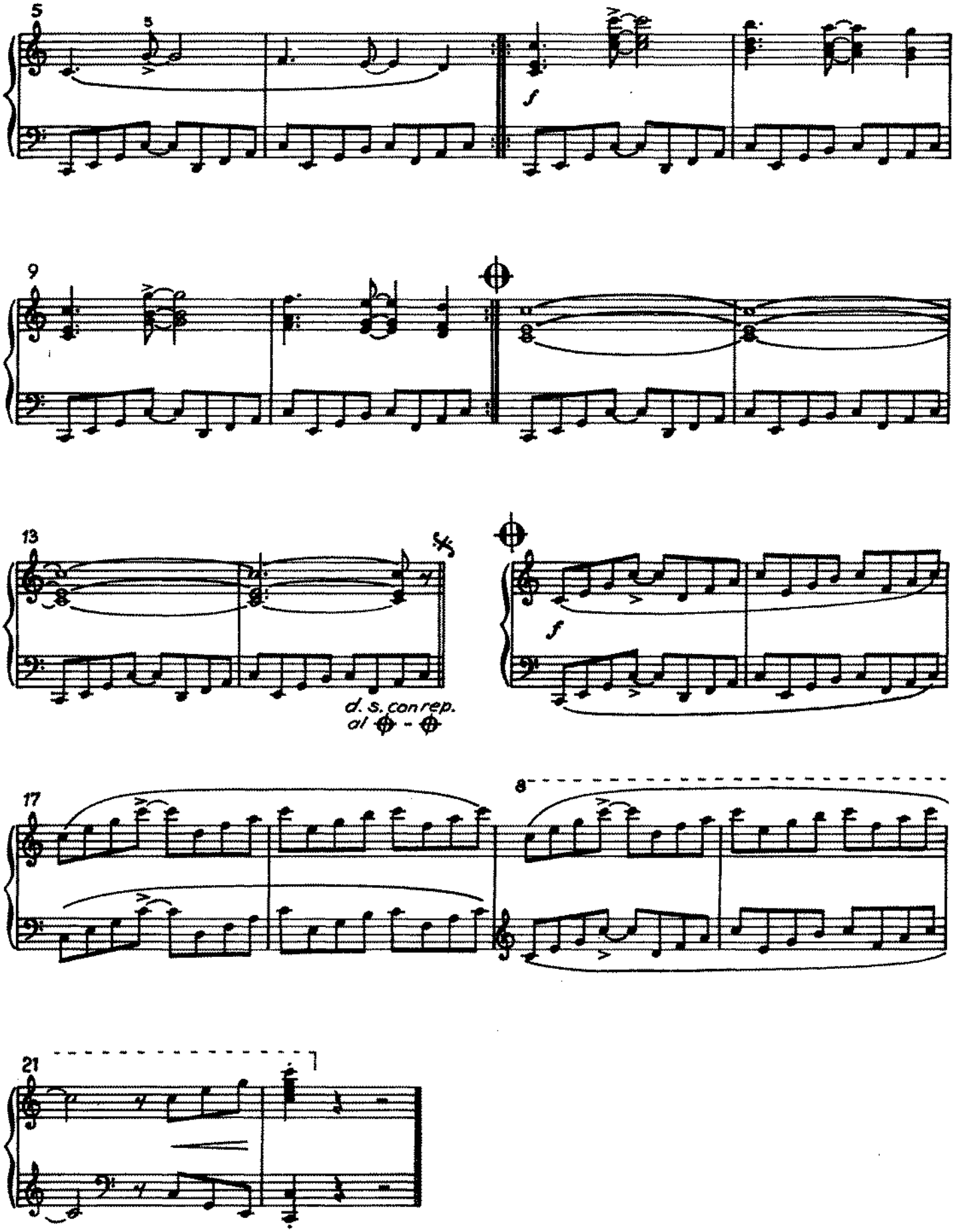

21
(4T. = 5s / 192 ♩)
f legato
sempre 8va basso
f-p
f-f
f
fine
1.
2.
d. s. al fine,
con rep.

22 ♫-♫ (4T. = 4s / 208 ♩)



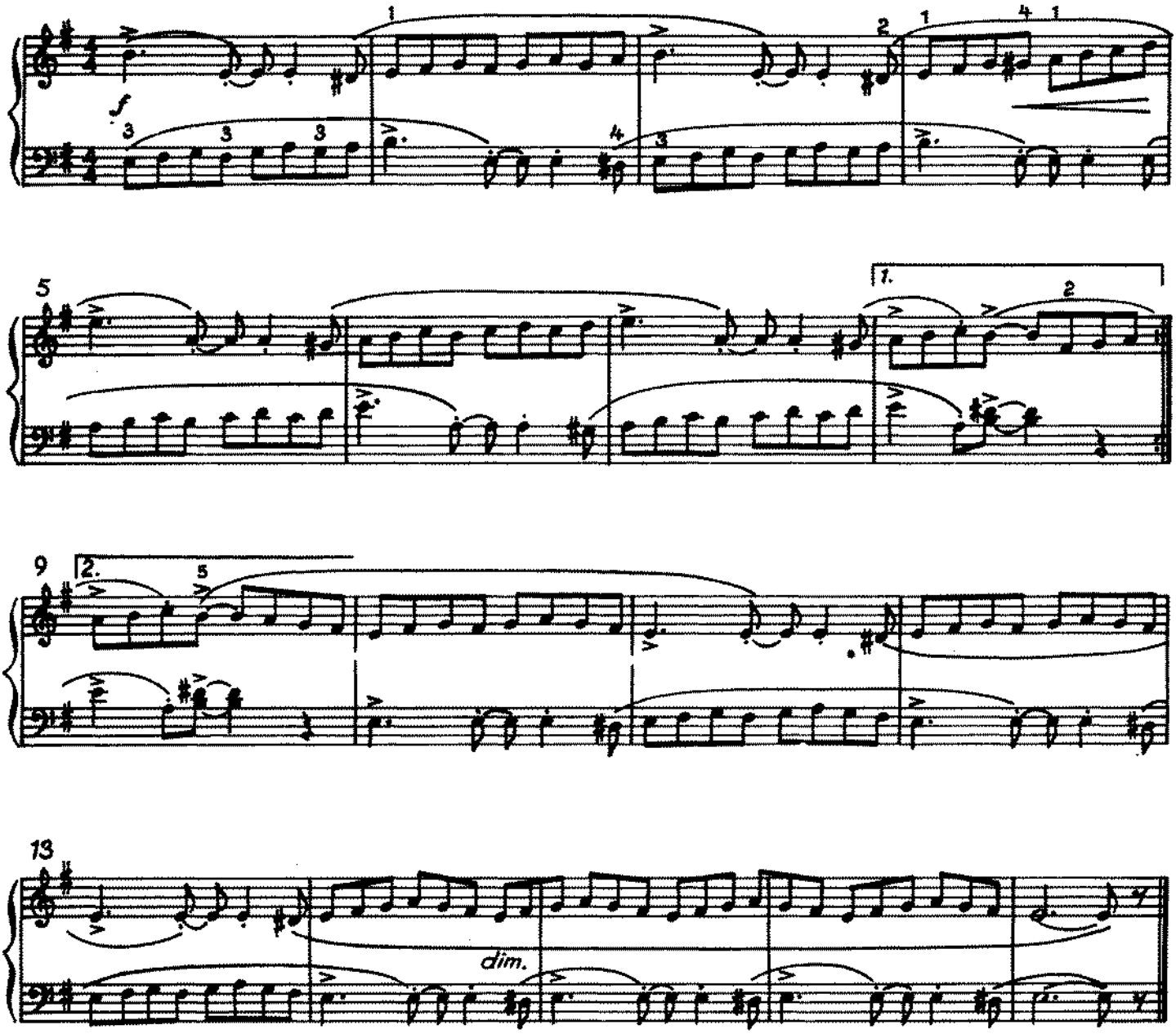
23 ♫-♫ (4T. = 4s / 208 ♩)




5
9
13
d. s. con rep.
al ⊕ - ⊕
17
8
21

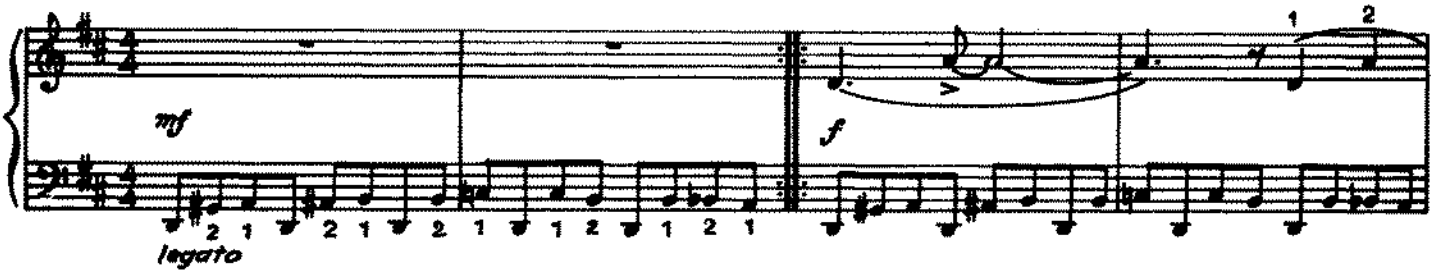
24

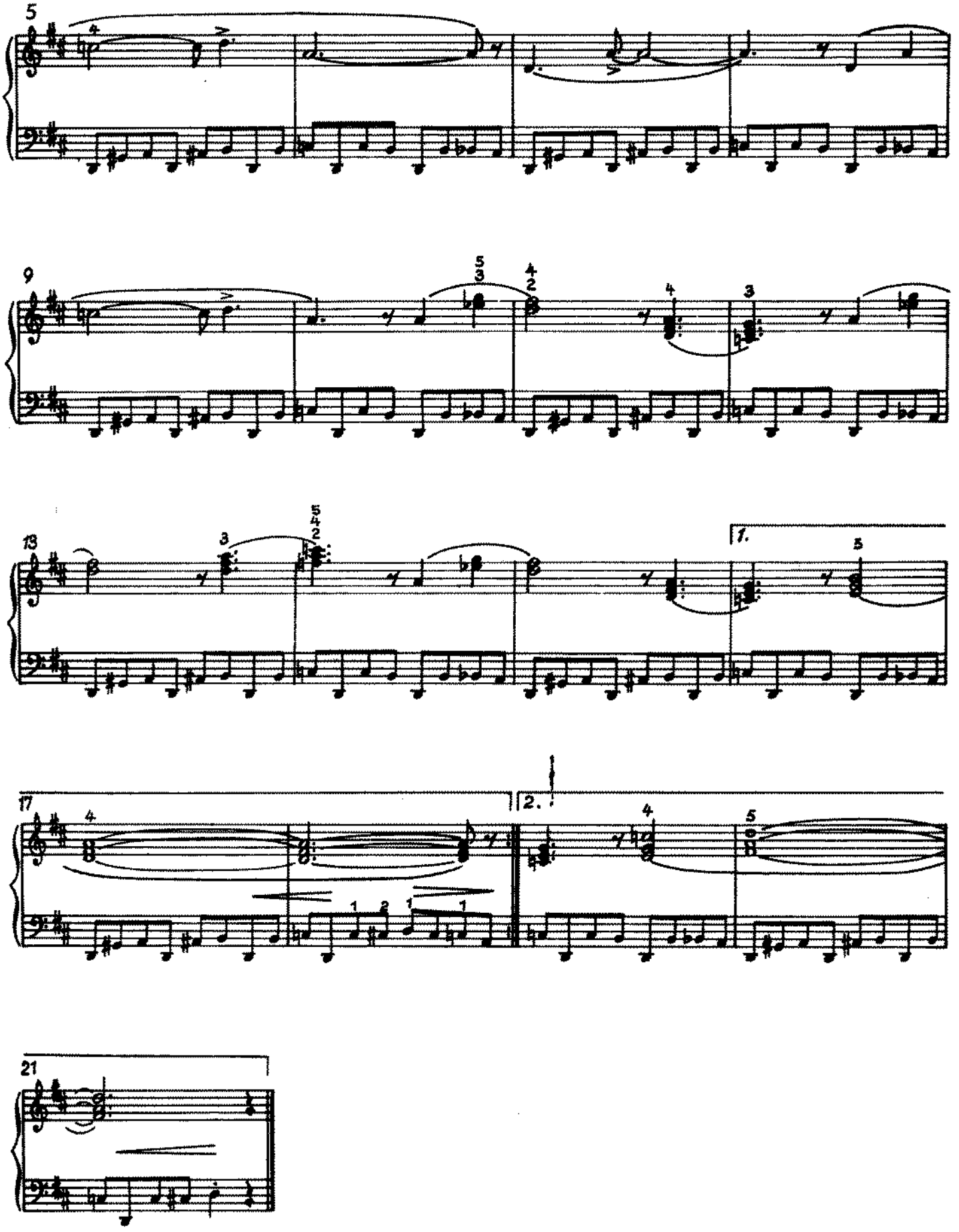
a) ♫ = ♫
b) ♫ = ♪♪ (4 T. = 5 s / 192 ♩)

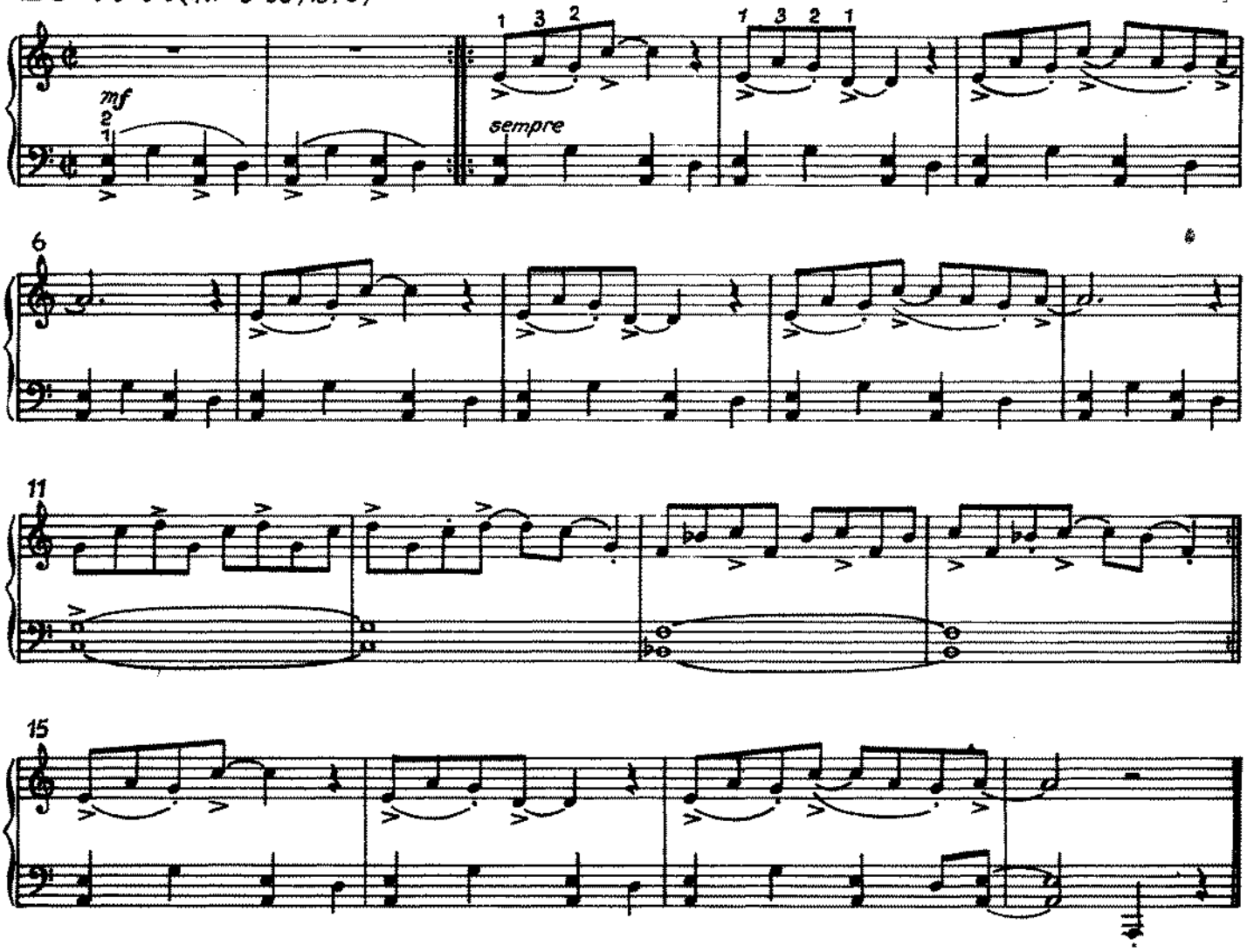


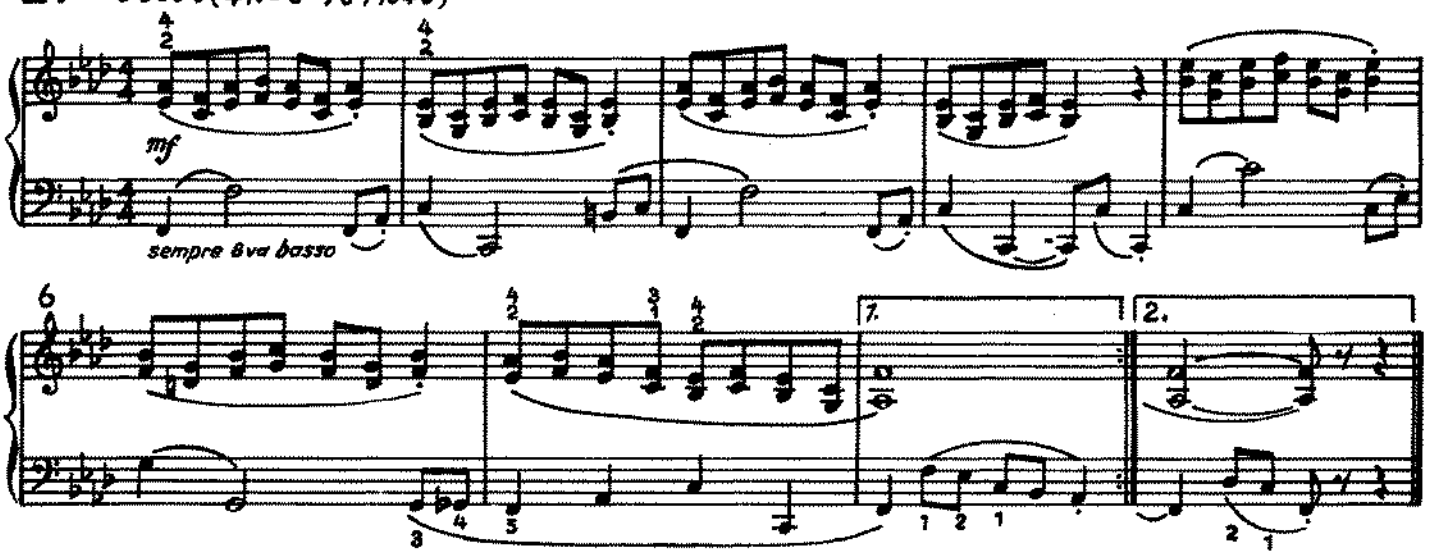
25

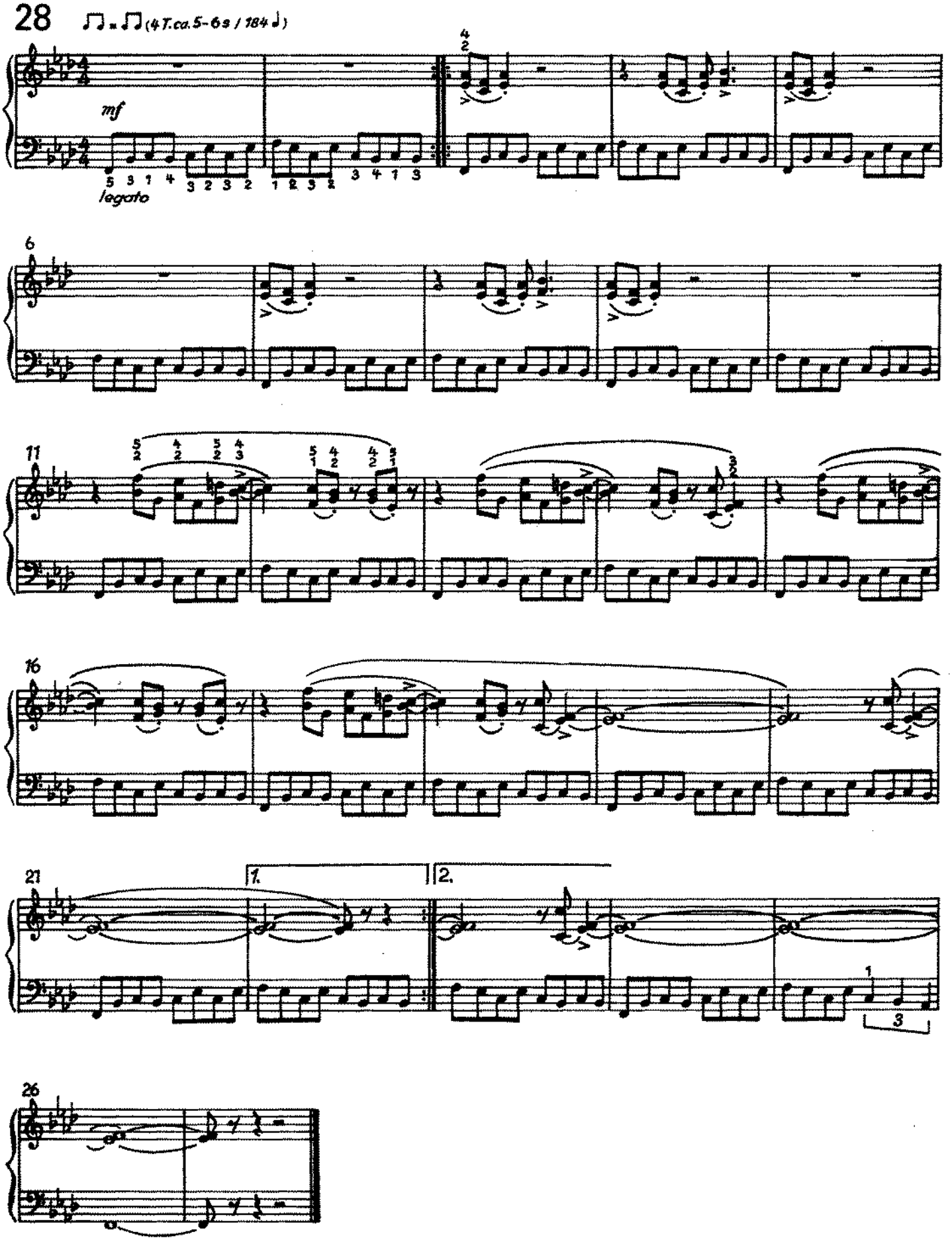
♫ = ♫ (4 T. = 5 s / 192 ♩)

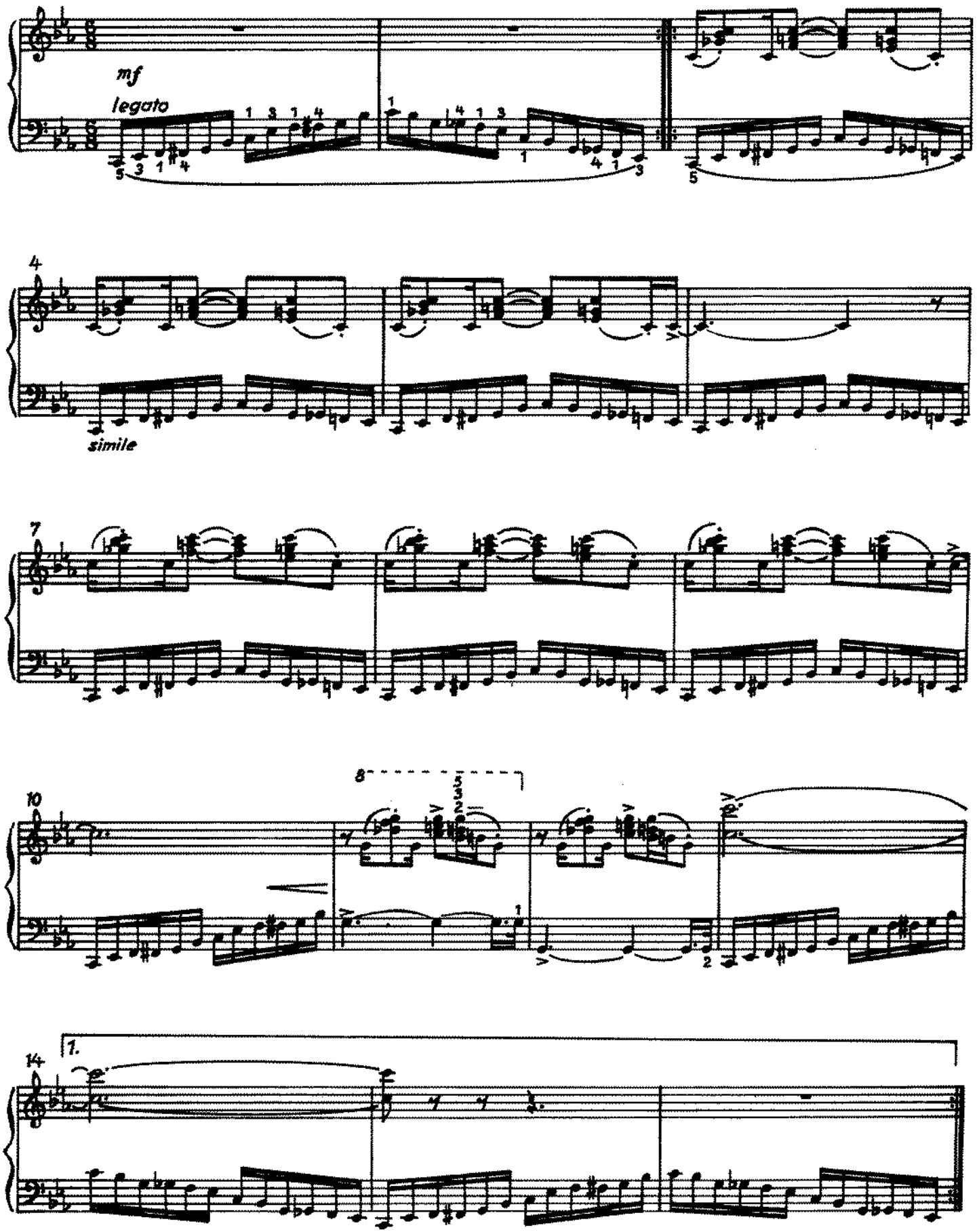


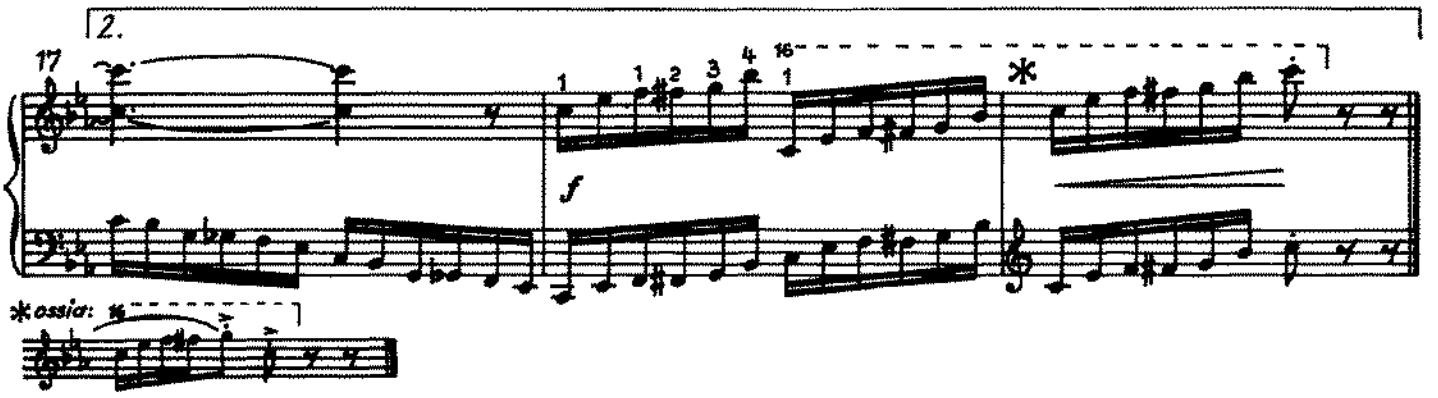

5
9
13
1.
17
2.
21

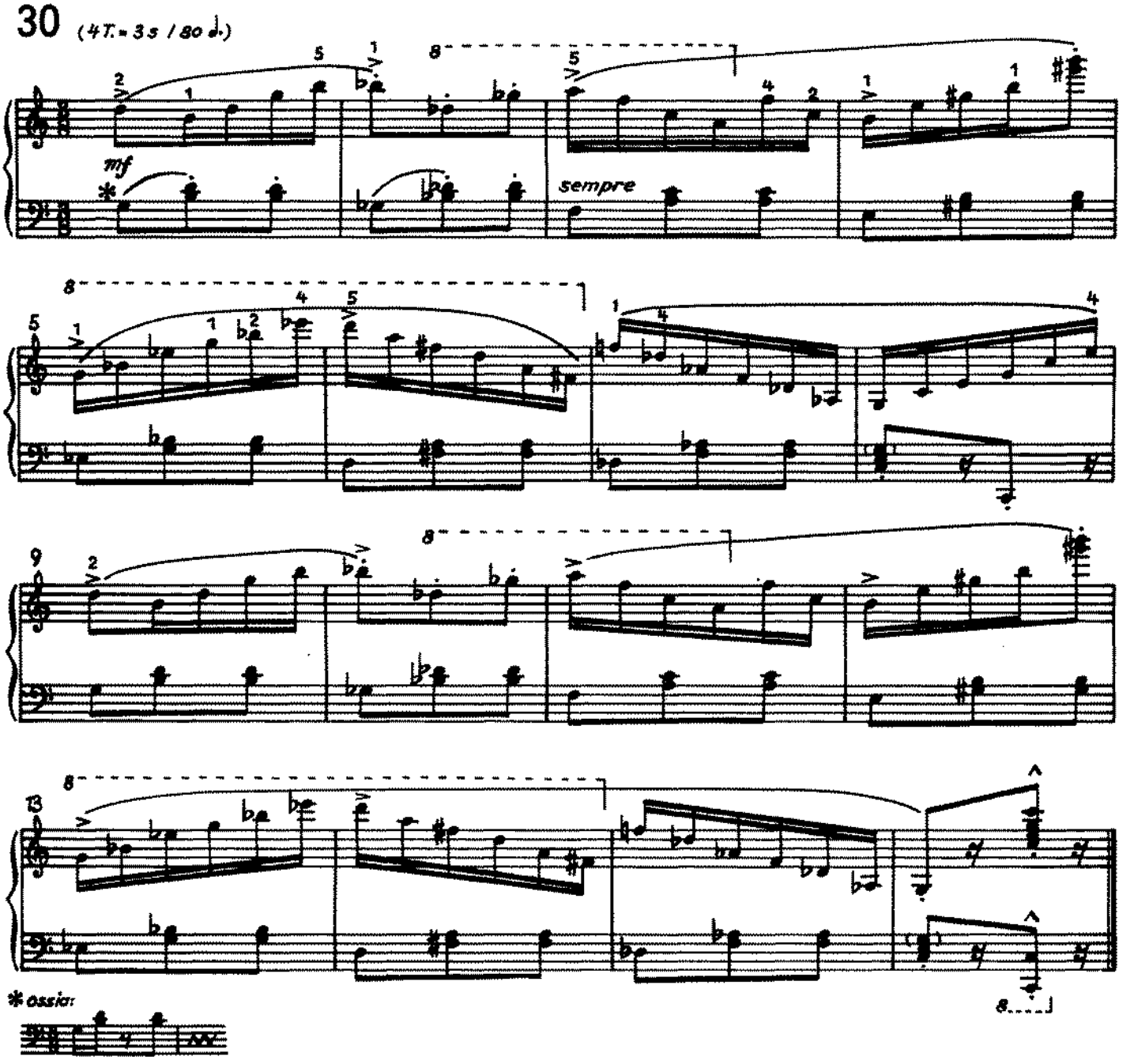

26 ♫-♫ (4T. - 5-6 s / 184 ♩)
mf
sempre
6
11
15


27 ♫.♫ (4T. - 8-9 s / 104 ♩)
mf
sempre 8va basso
6
7.
2.


28
(4 T. ca. 5–6 s / 184 ♩)
mf
legato
6
11
16
21
1.
2.
26

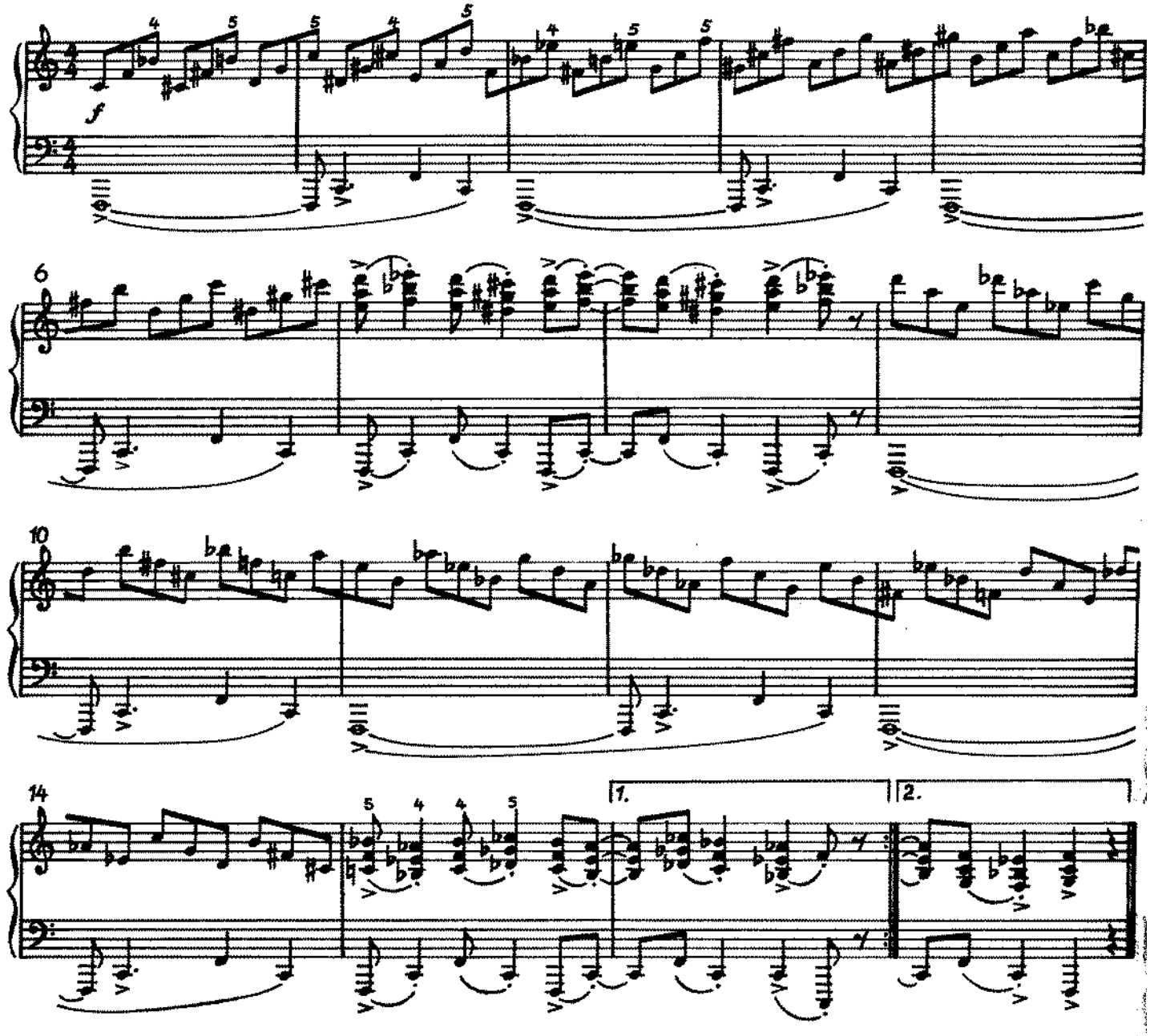

29
(4T. = 73 / 66 ♩.)
mf
legato
simile
1.


2.
17
f
*ossia:


30 (4T. = 3 s / 80 ♩.)
mf
sempre
*ossia:

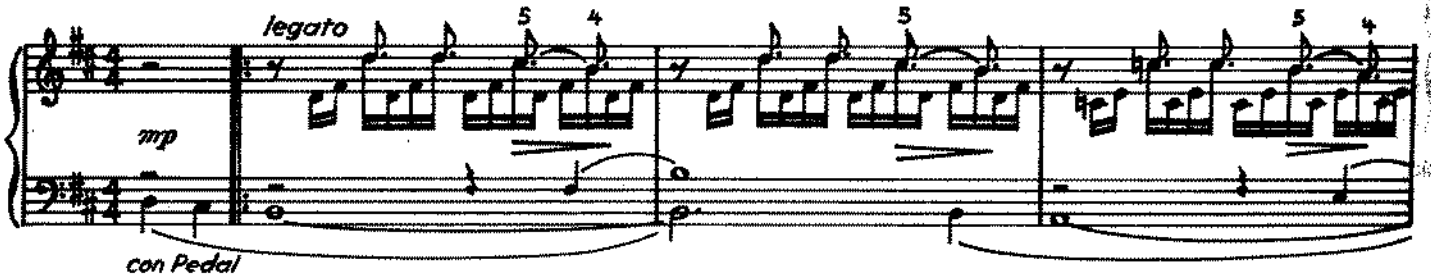
31

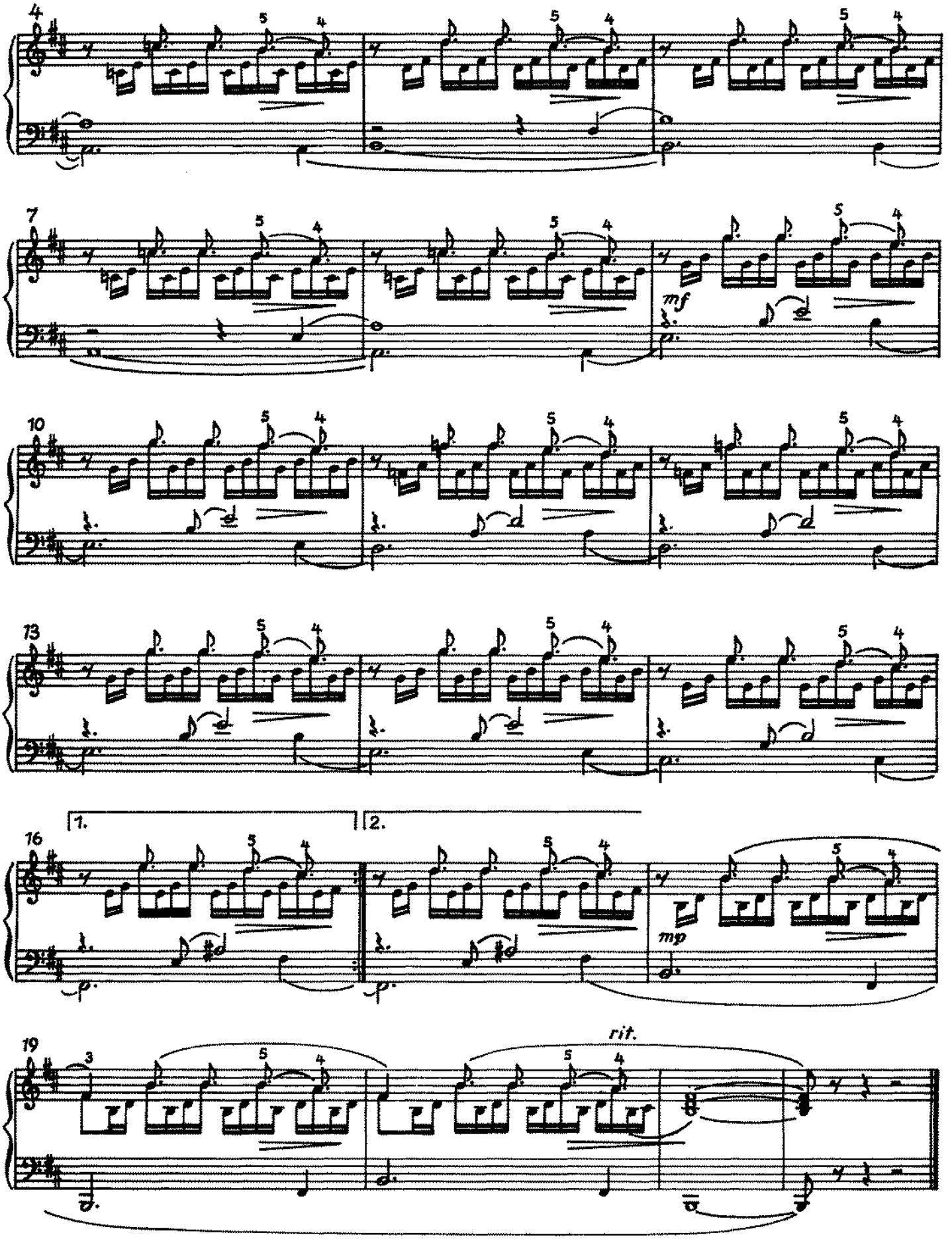
a) ♪♫ = ♩ ♪ (4 T = 5-6 s / 184 ♩)
b) ♪♩ = ♪♩ (4 T. = 4-5 s / 200 ♩)

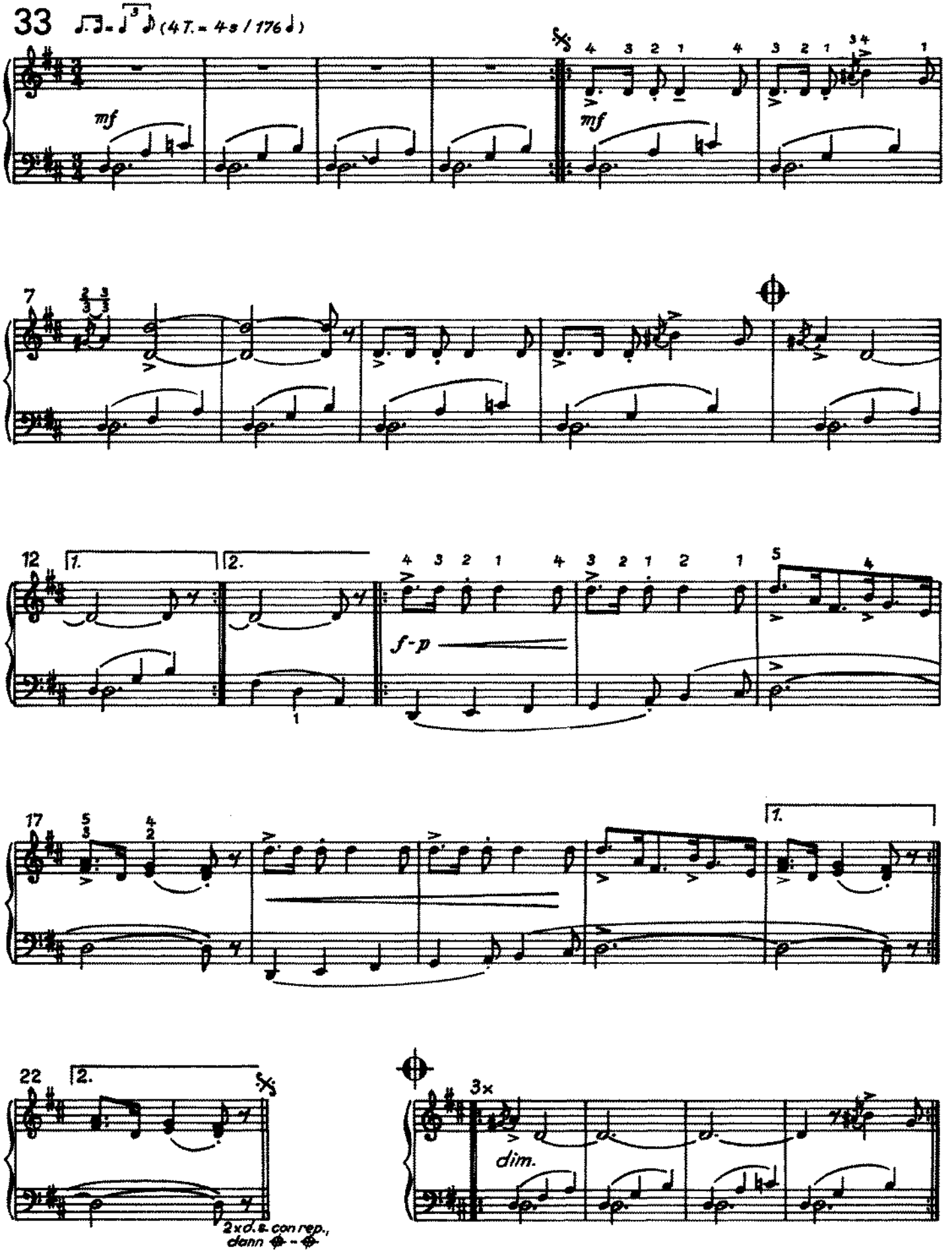


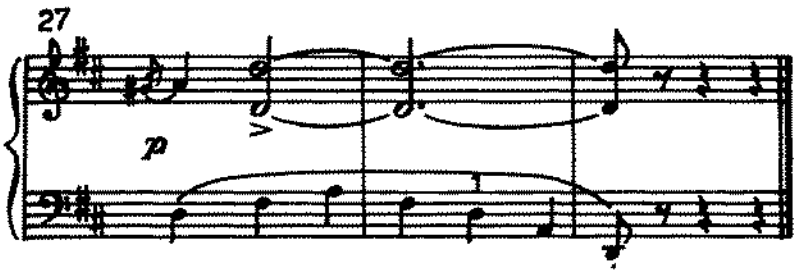
32

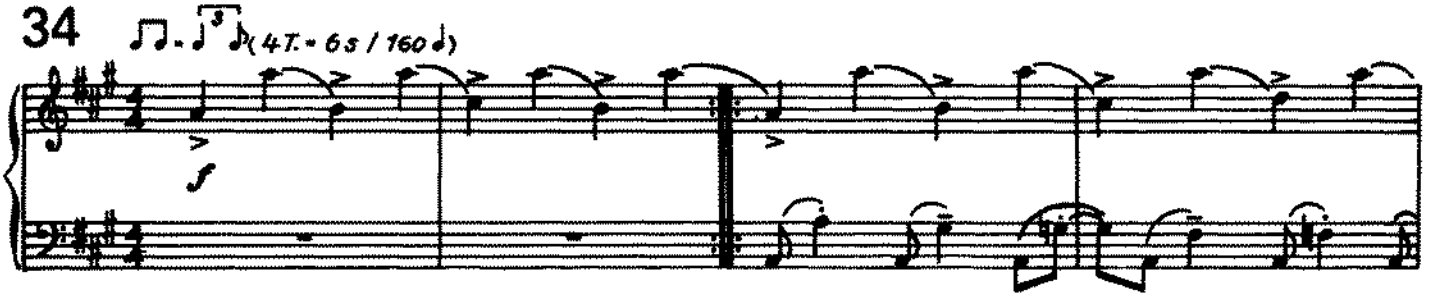
(2 T. = 6 s / 84 ♩)

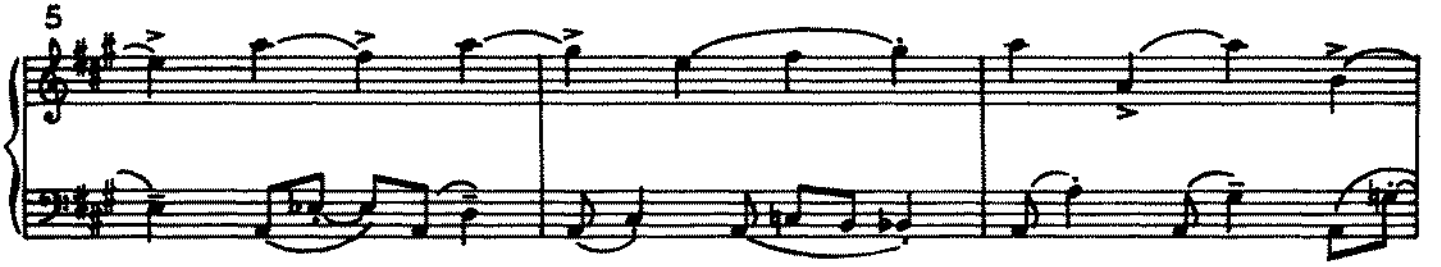


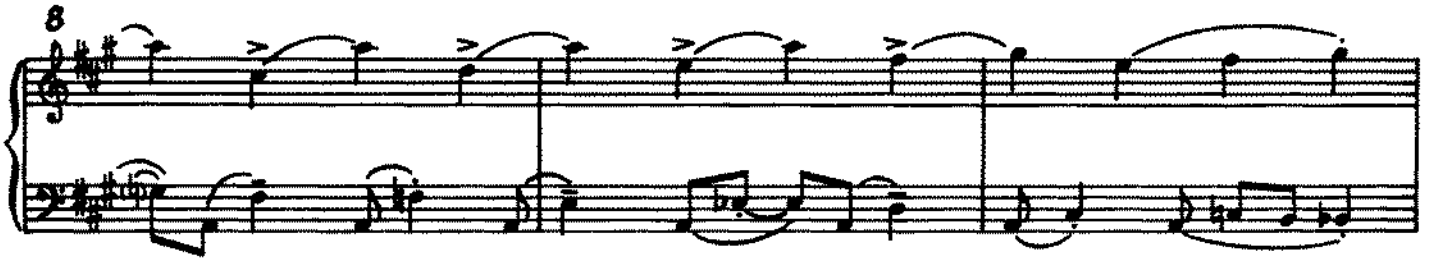

4
7
mf
10
13
16
1.
2.
mp
19
3
rit.

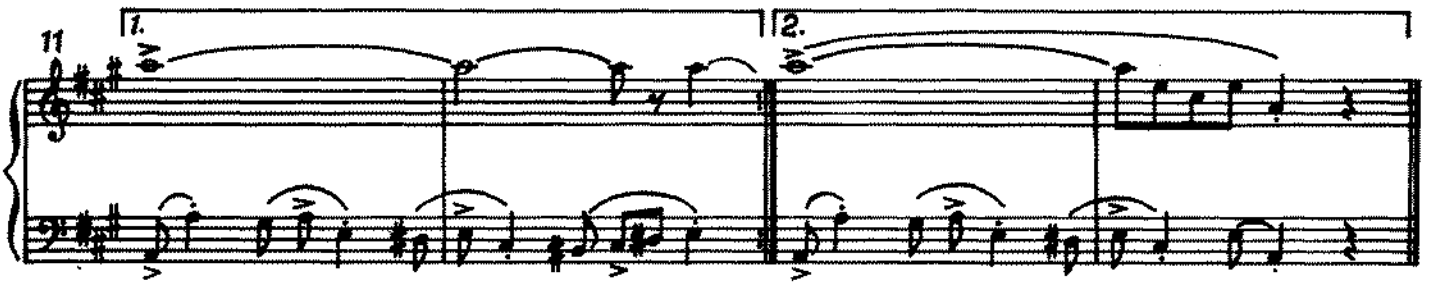

33
(4 T. = 4 s / 176 ♩)
mf
mf
7
12
1.
2.
f-p
5
17
1.
22
2.
2x d. s. con rep., dann
3x
dim.

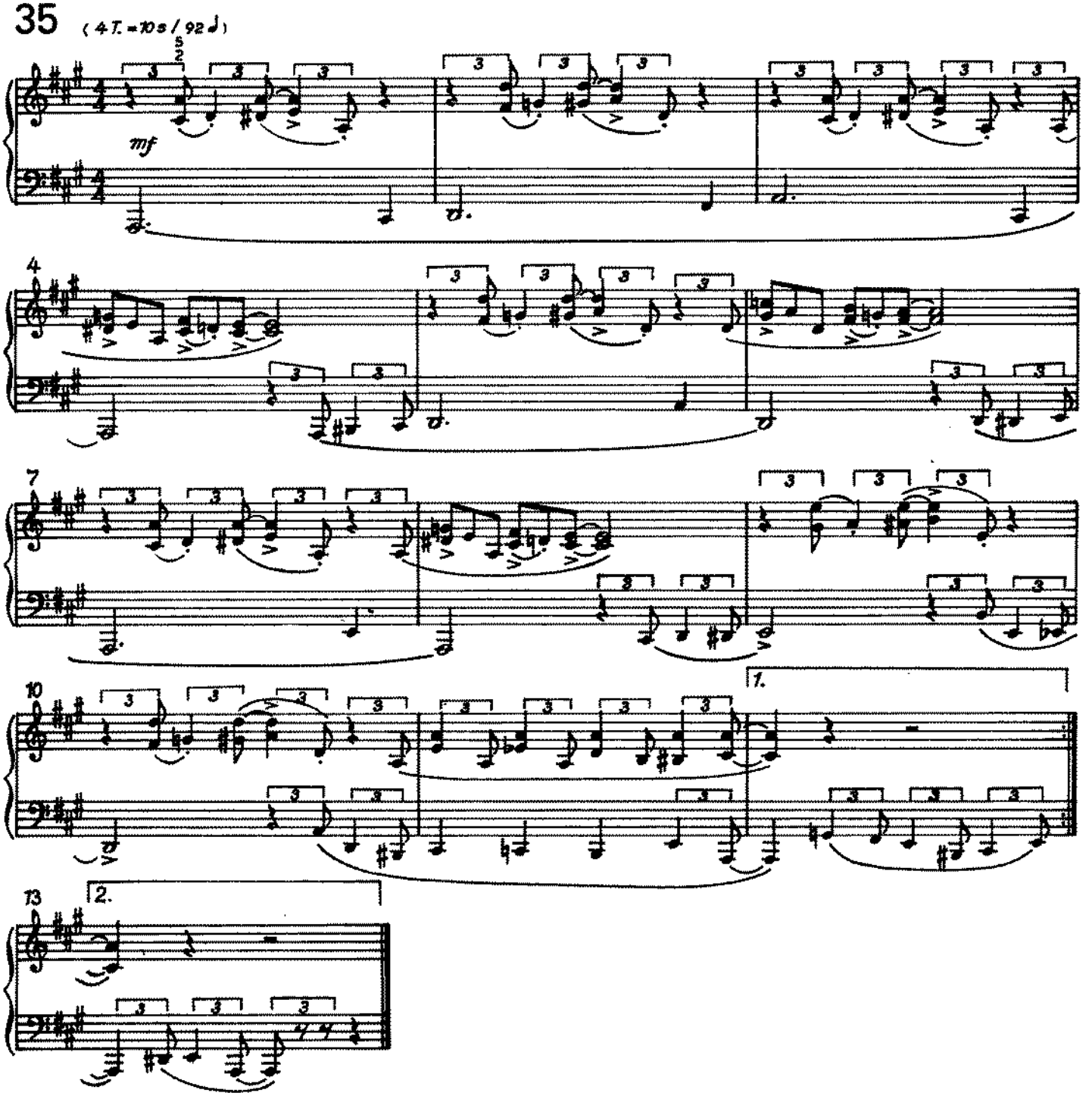

27
p

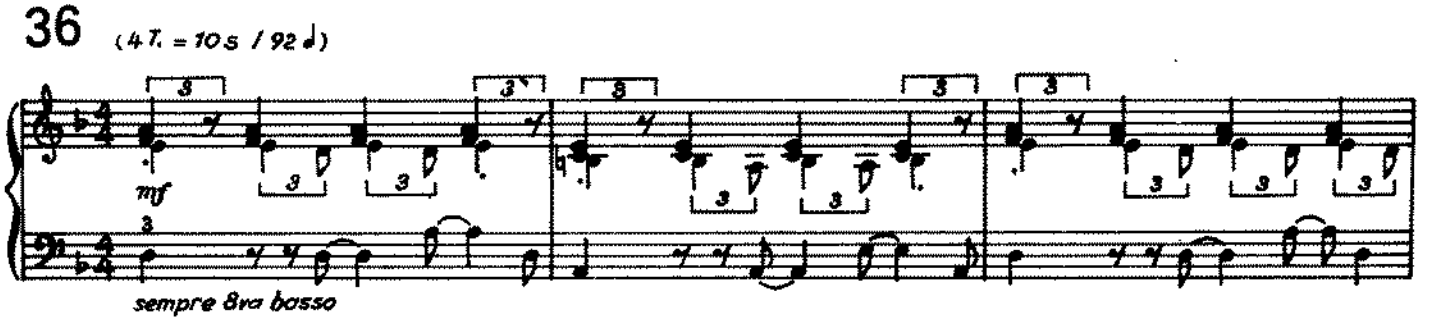

34
(4T. = 6s / 160)
f

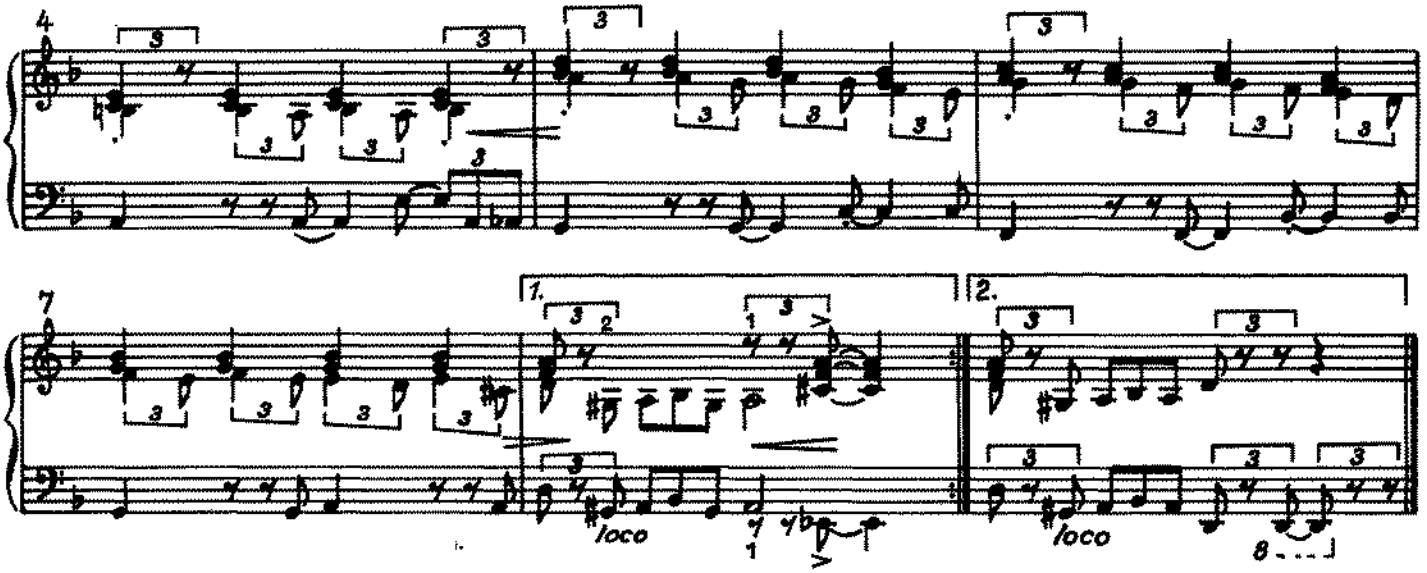

5

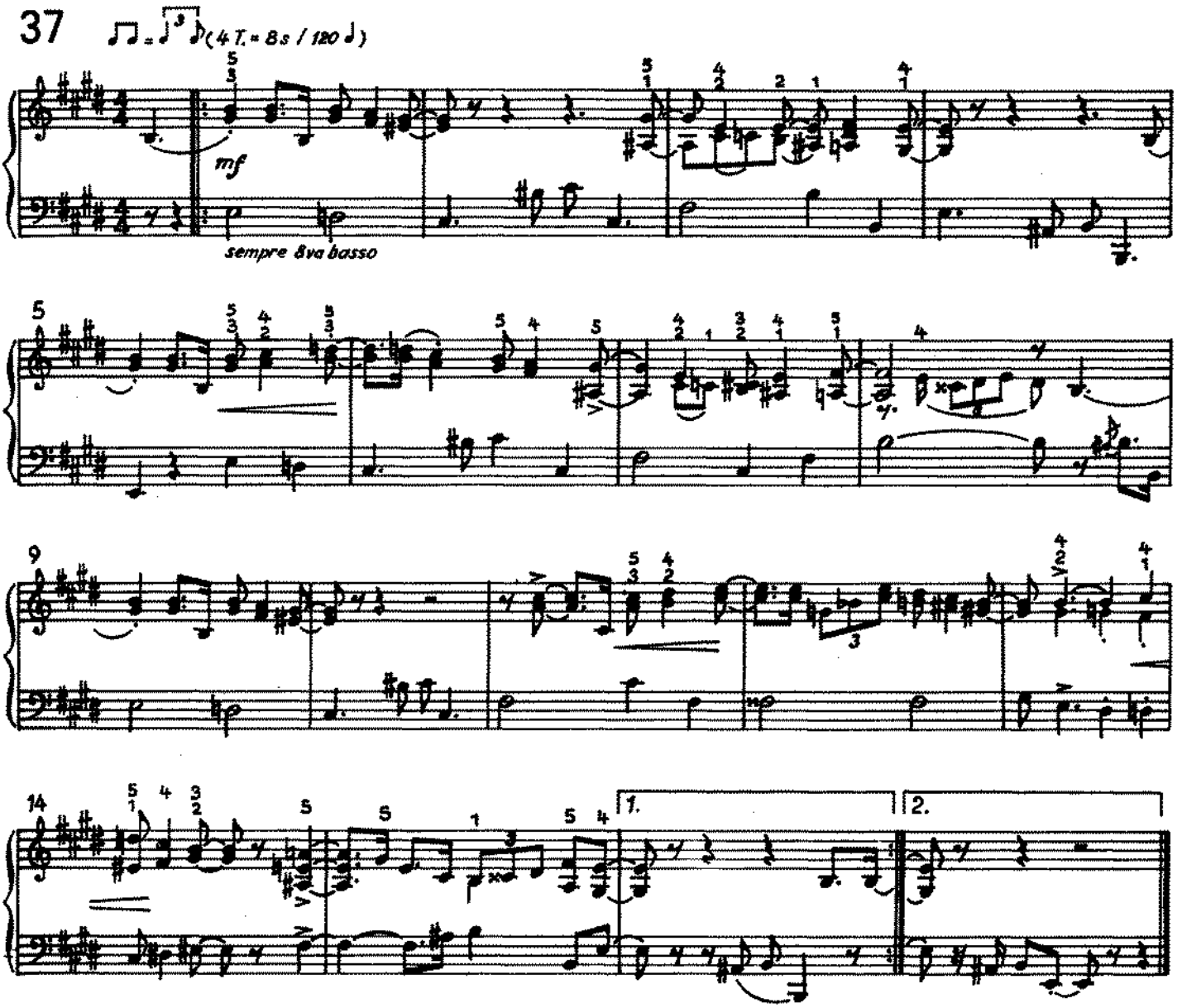

8

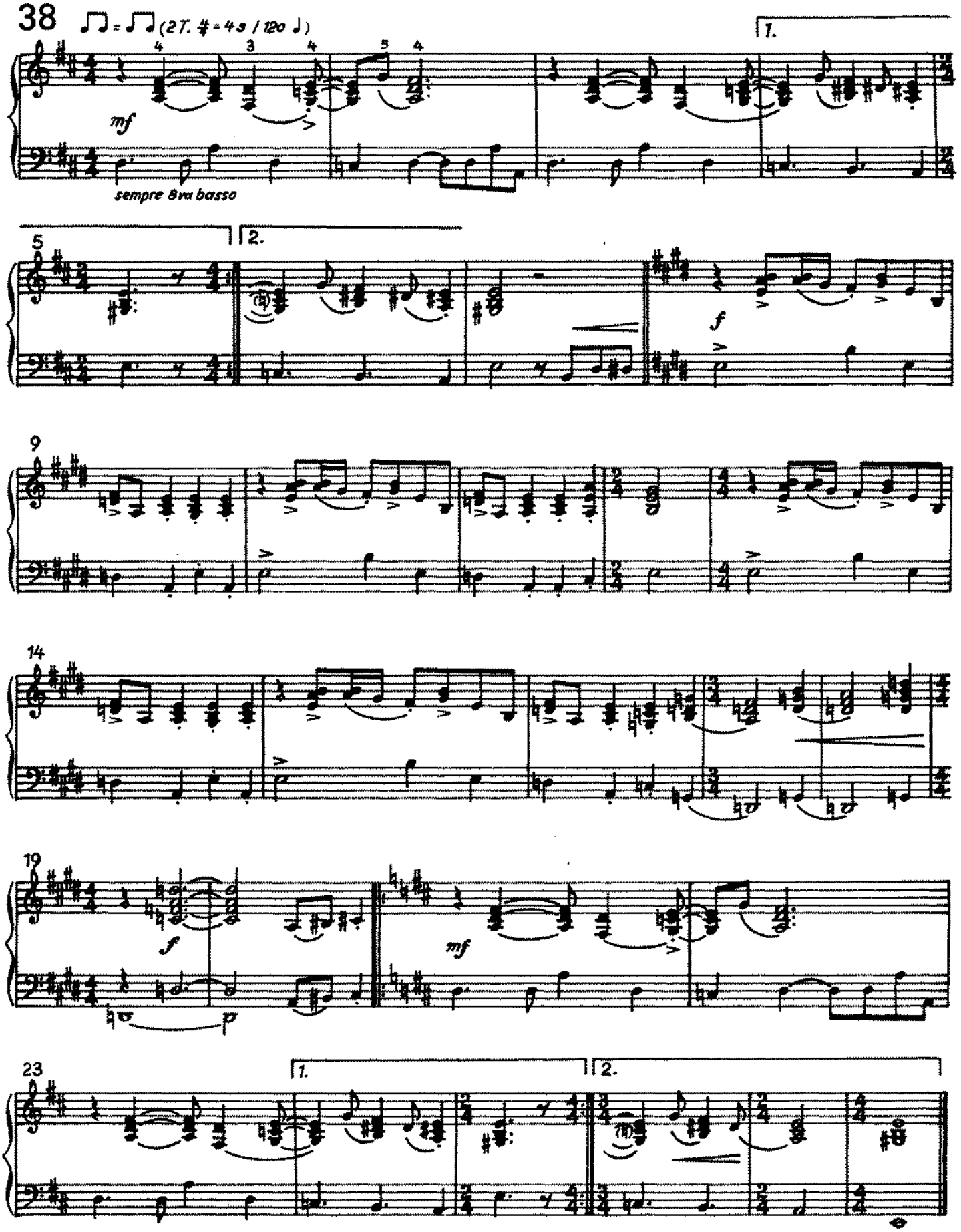

11
1.
2.


35
(4 T. = 10 s / 92)
mf
4
7
10
1.
13
2.

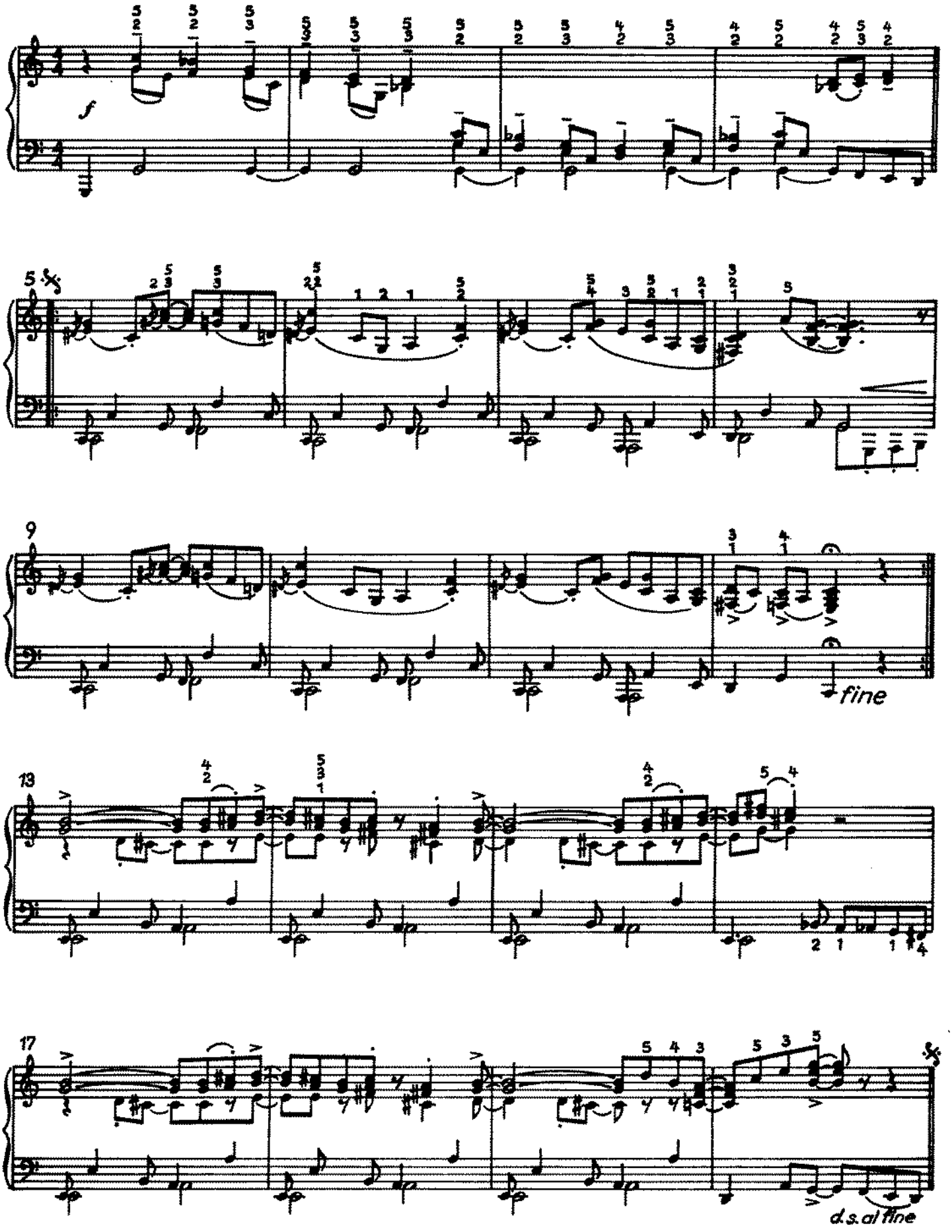

36
(4 T. = 10 s / 92)
mf
sempre 8va basso


4
7
1.
2.
loco
loco
8

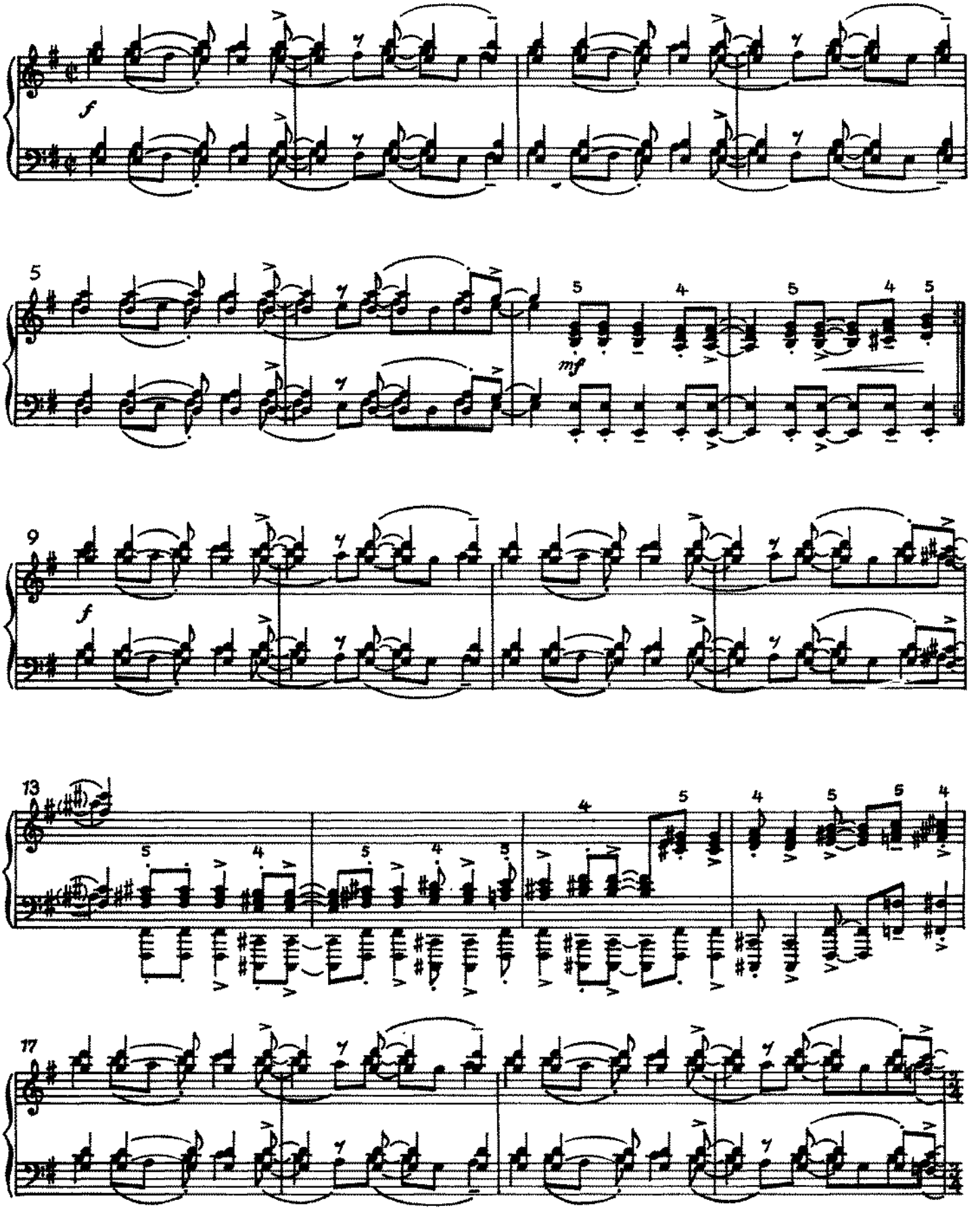

37
(4 T. = 8 s / 120 ♩)
mf
sempre 8va basso
5
9
14
1.
2.


38
♫ = ♫ (27. ♯ = 43 / 120 ♩)
1.
mf
sempre 8va basso
5
2.
f
9
14
19
f
p
mf
23
1.
2.

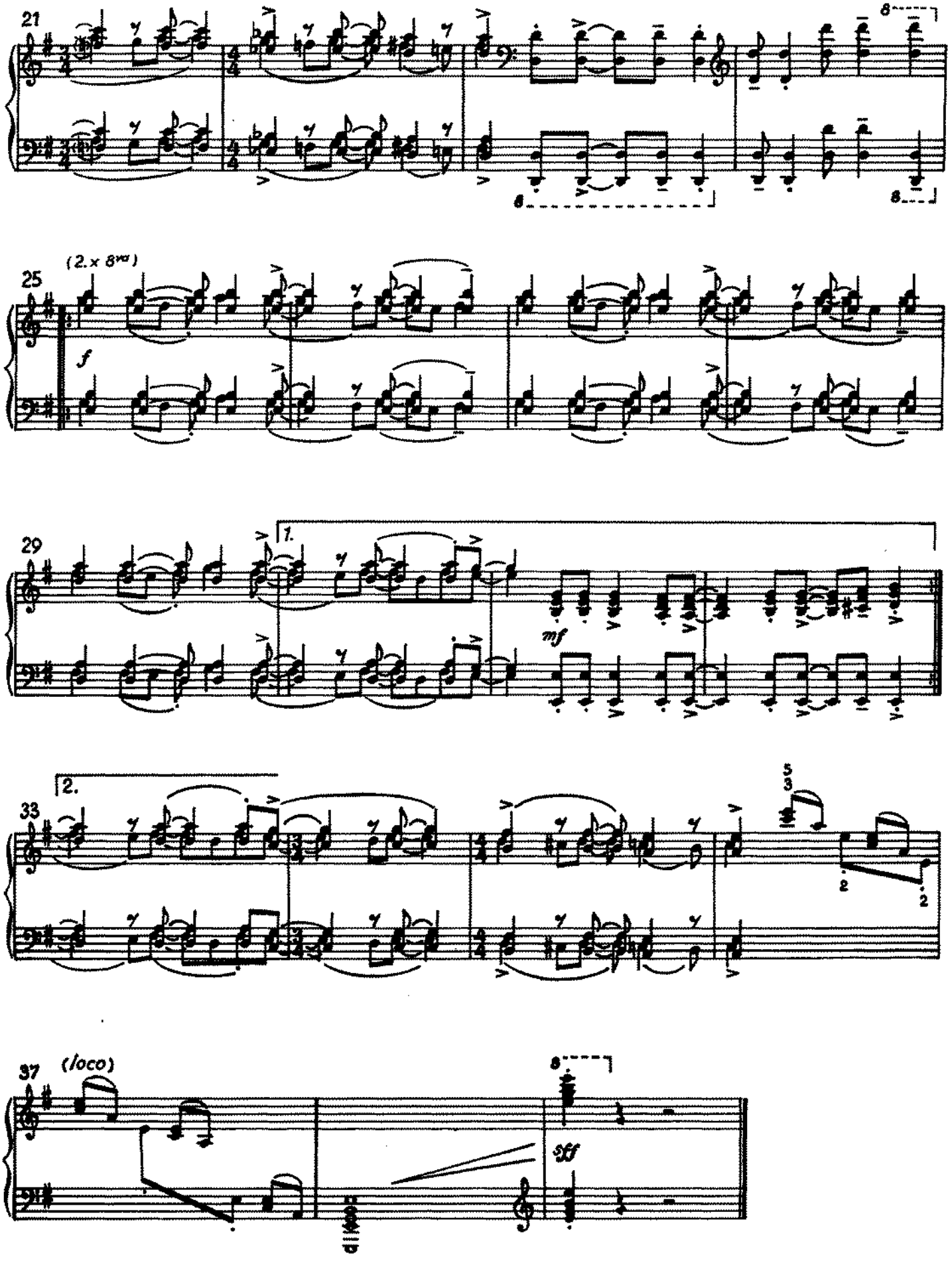
39 ♫ = ♫ (4 T. = 6 s / 160 ♩)



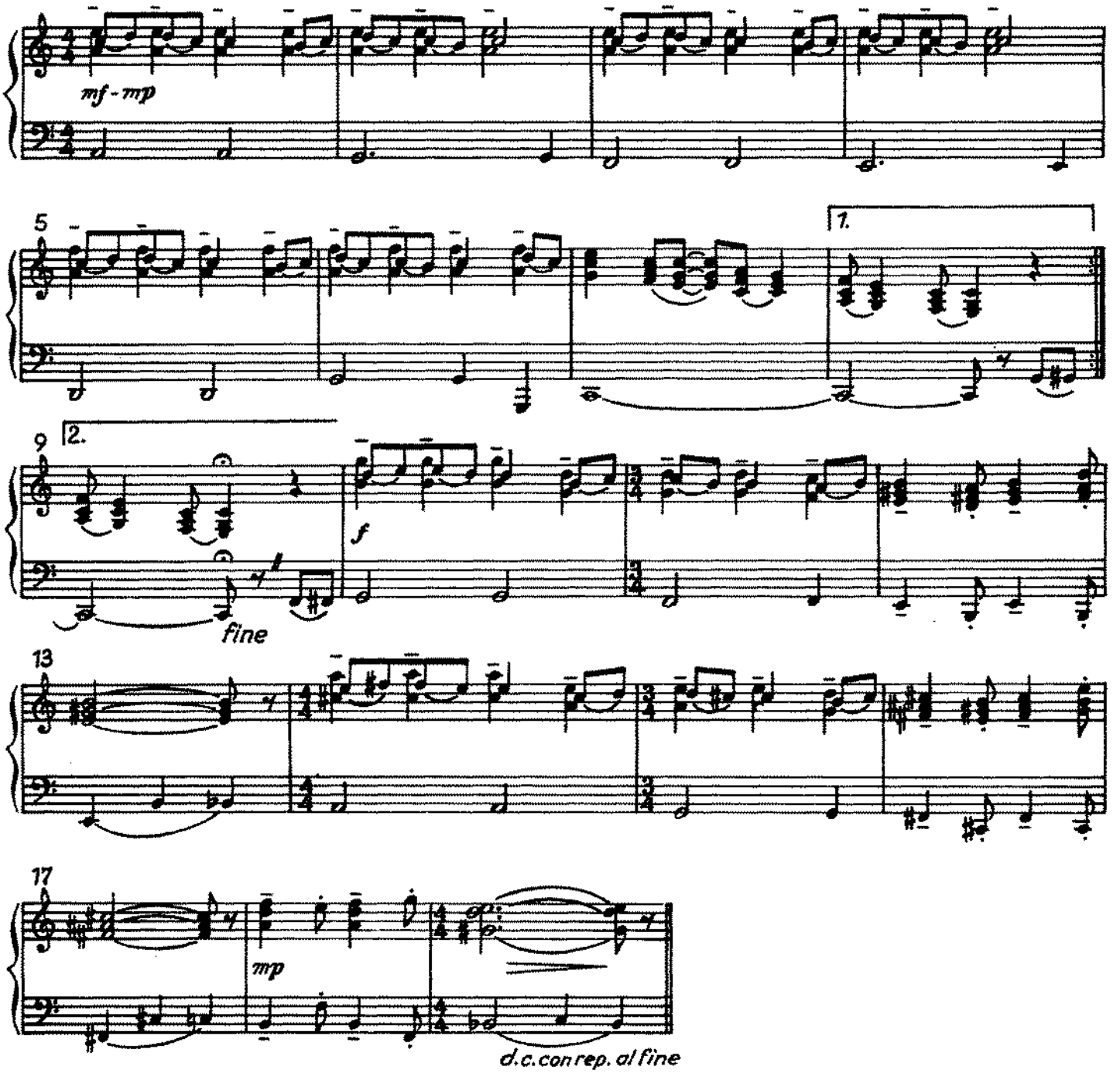
40 ♫=♫ (4 T. = 5s / 192 ♩)



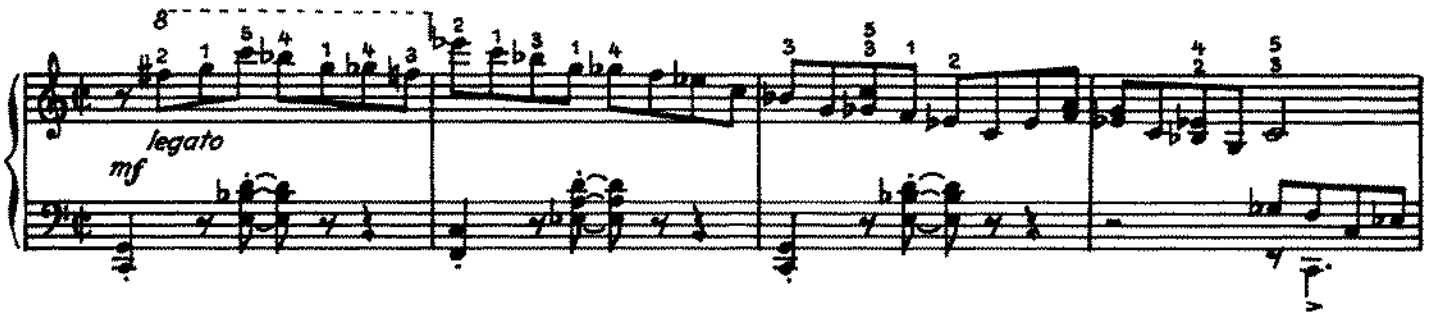
Aus methodischen Gründen empfiehlt es sich, Studie Nr. 41 vor Nr. 40 zu üben.

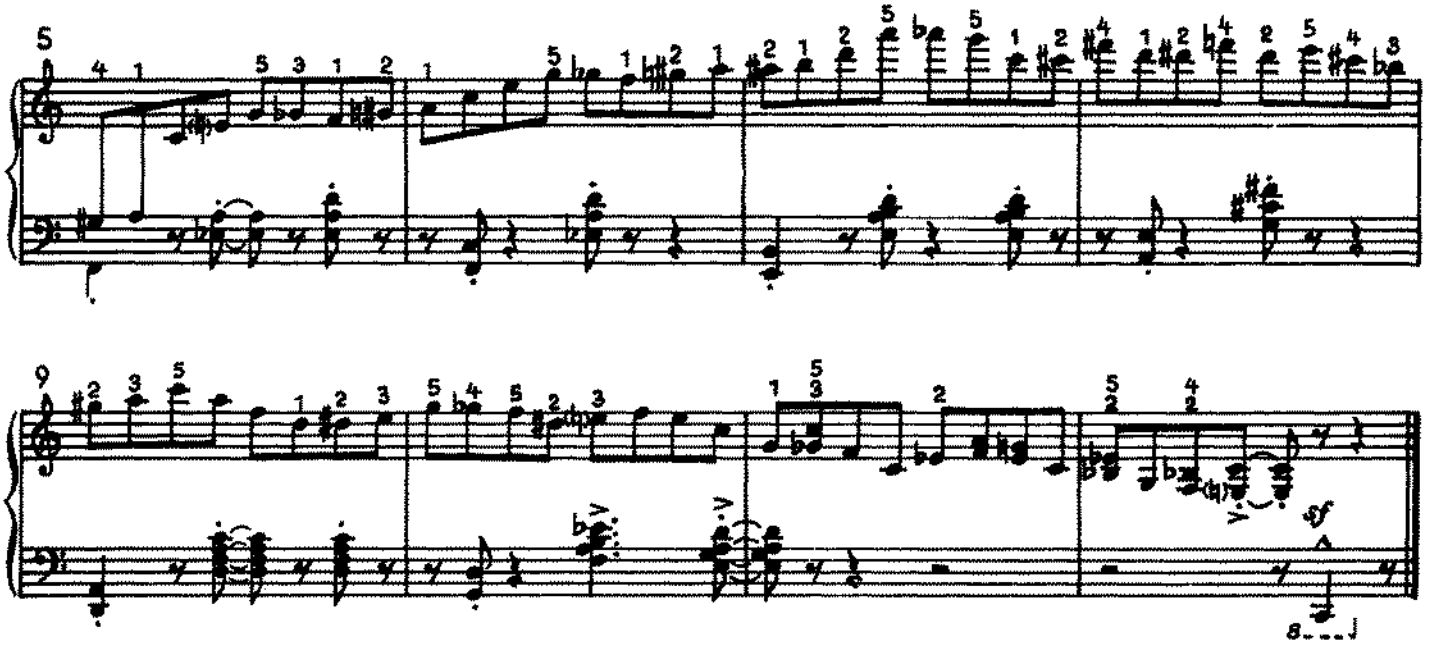

21
8
8
8
25
(2.x 8va)
f
29
1.
mf
33
2.
5
3
2
2
37
(loco)
8
sff

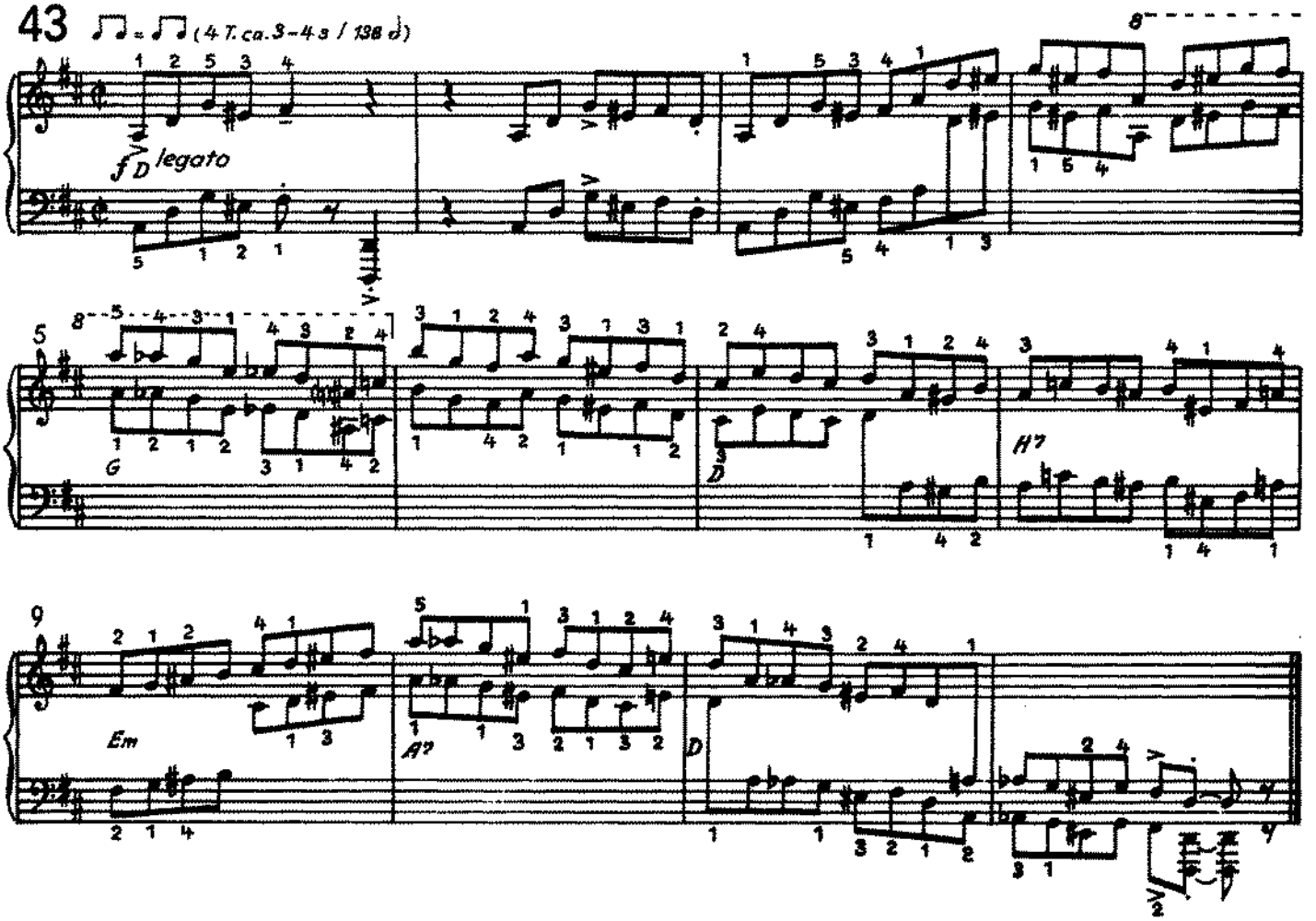
41 ♩.-♩. (4 T. = 8 s / 120 ♩)

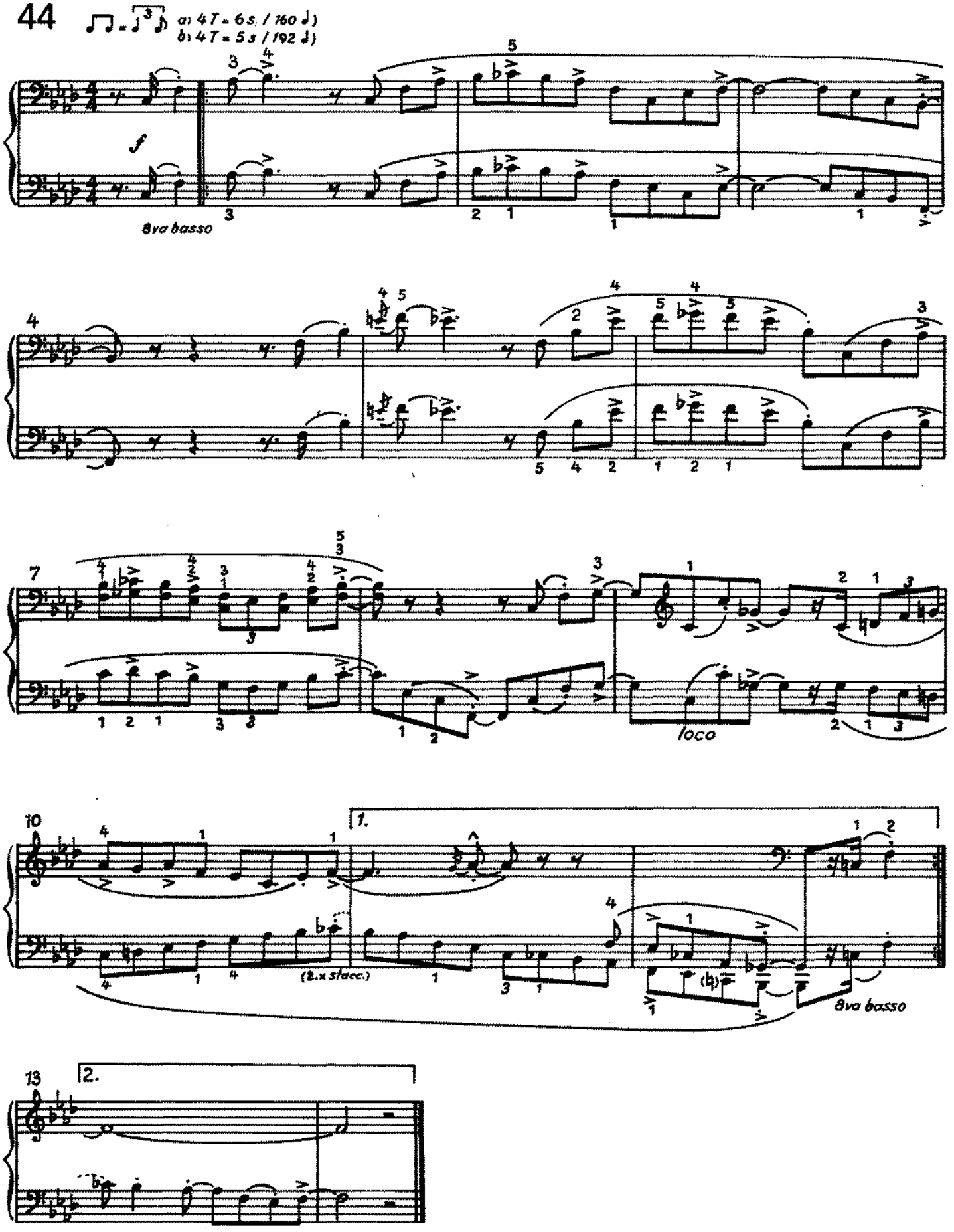


42 ♩.-♩. (4 T. ca. 4 s / 208 ♩)

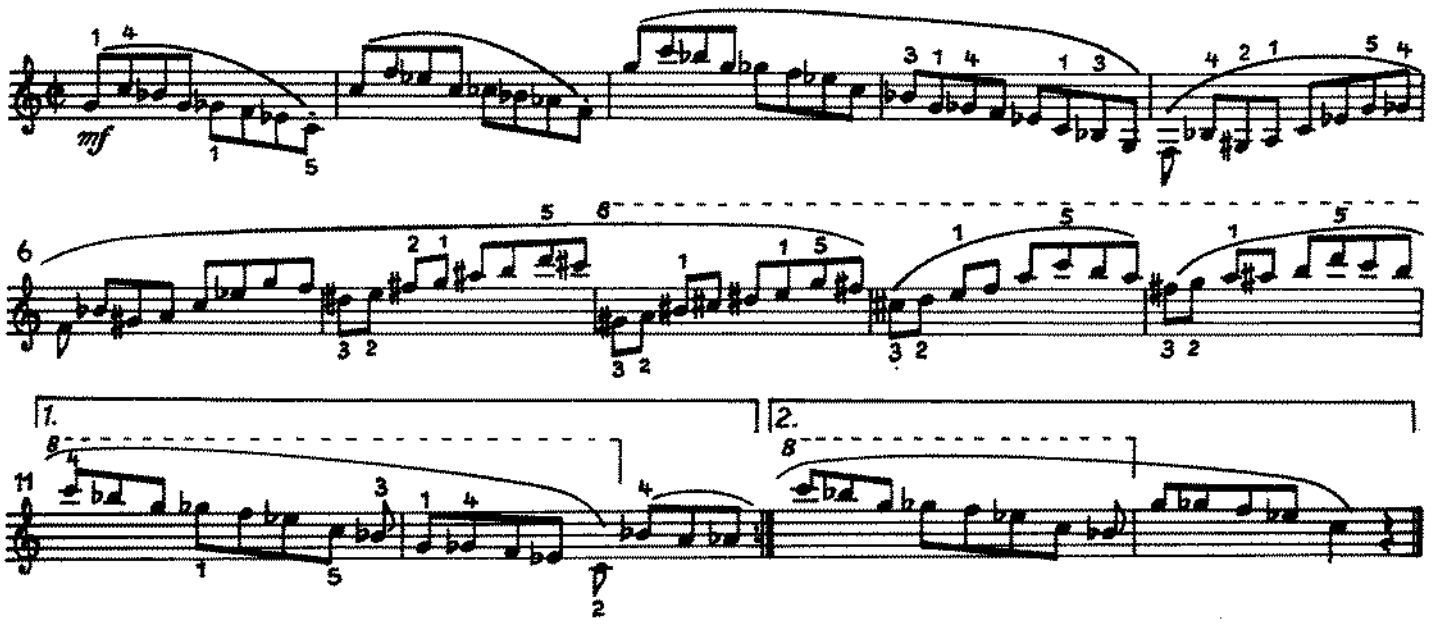



5
9
sf

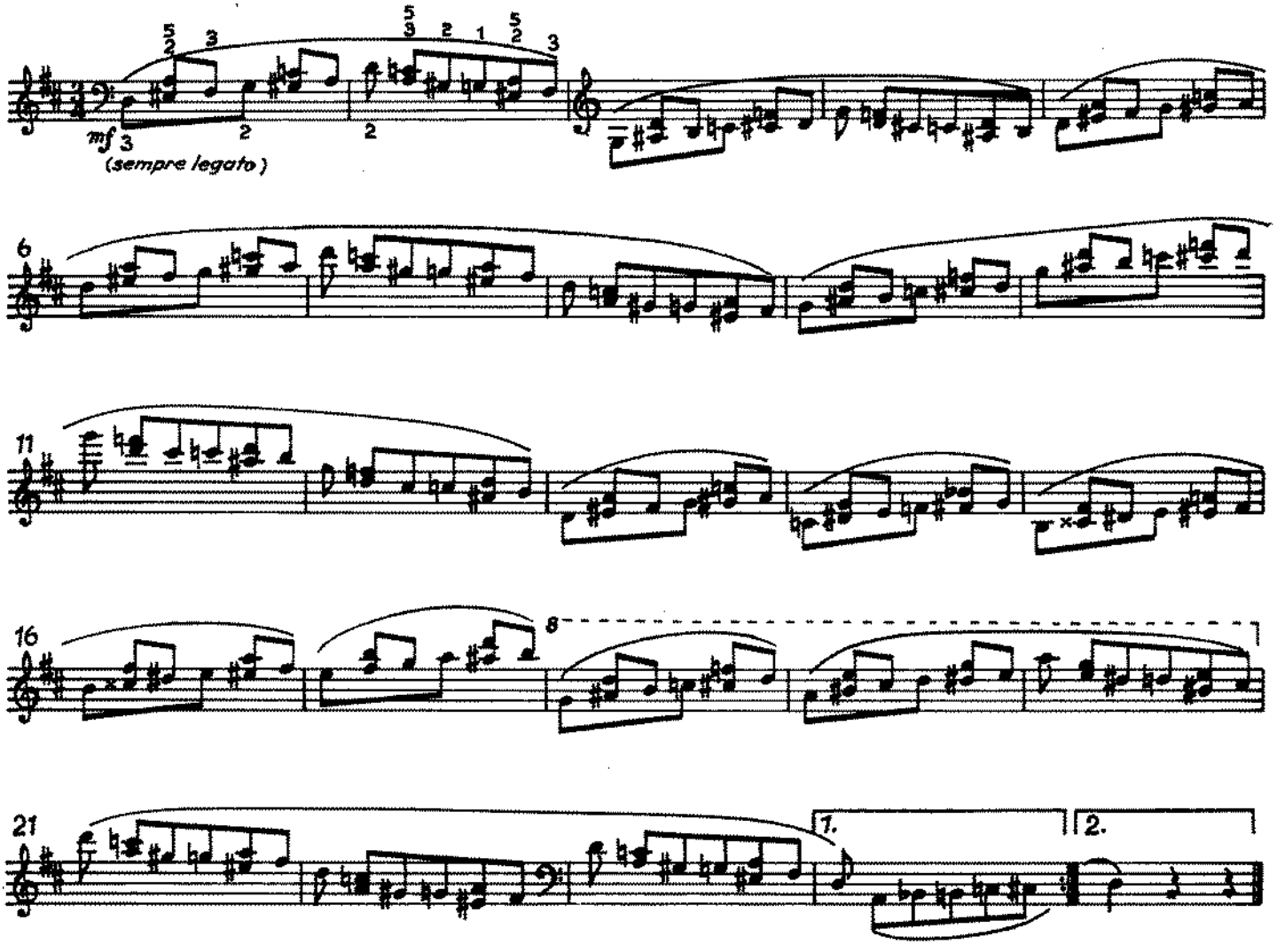

43
(4 T. ca. 3-4 s / 138 d)
f
D
legato
8
5
G
D
H7
9
Em
A7
D


44
a: 4 T = 6 s. / 160 ♩)
b: 4 T = 5 s / 192 ♩)
f
8va basso
loco
1.
(2.x staccc.)
8va basso
2.

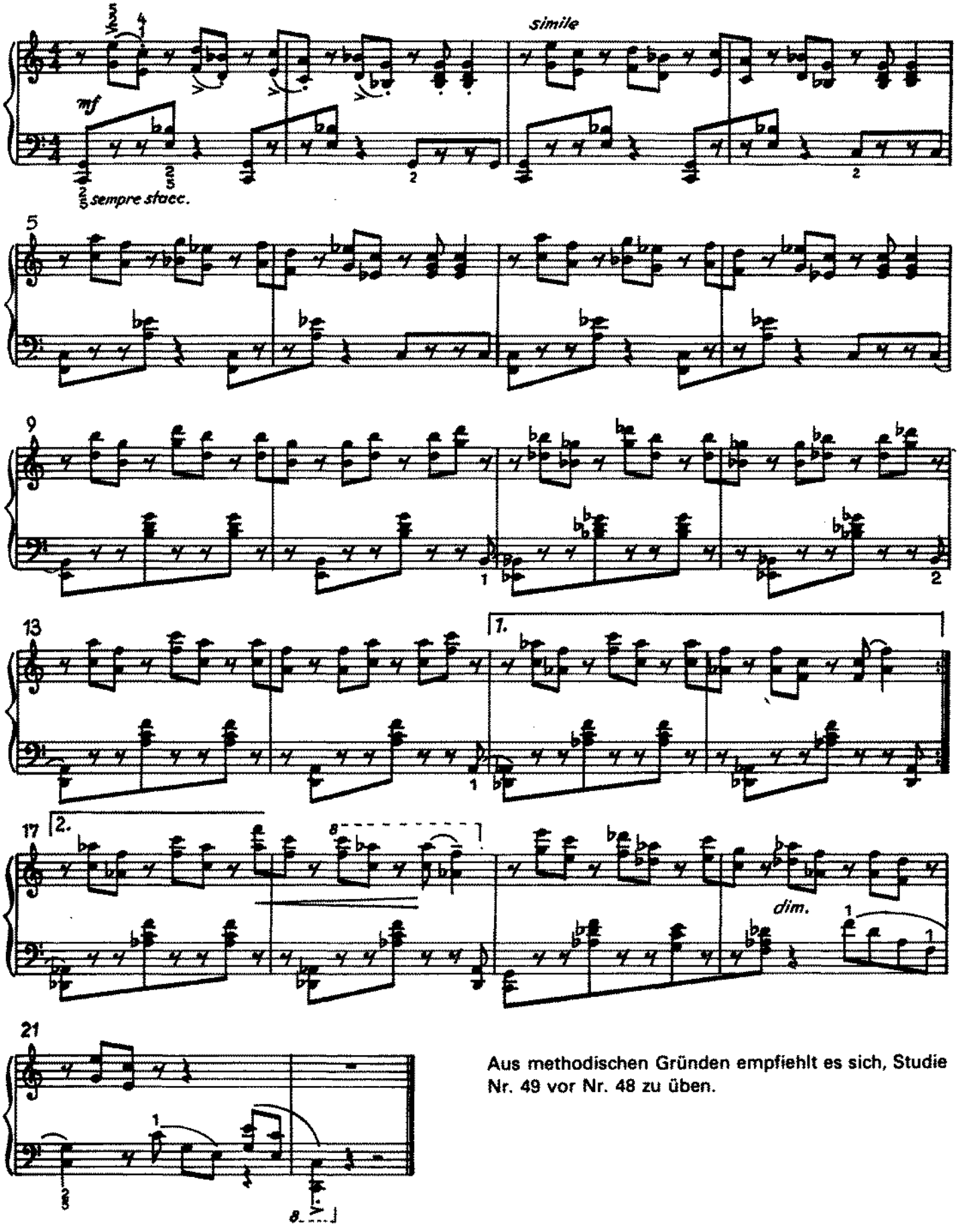
45 ♪♪ = ♪♪ (4 T. ca. 3 - 4 s / 138 ♩)



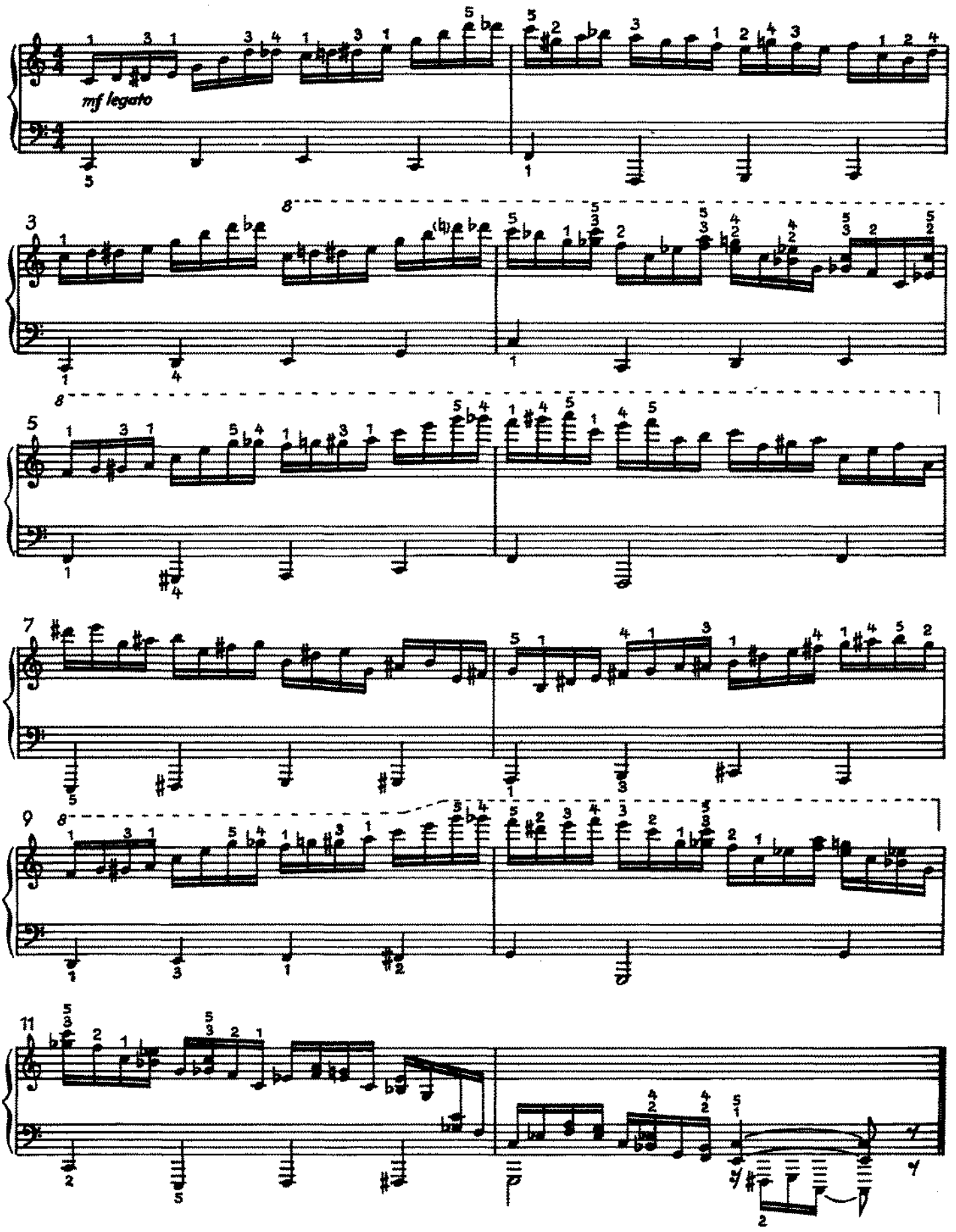
46 ♪♪. ♪♪ (4 T. = 4 s / 184 ♩)



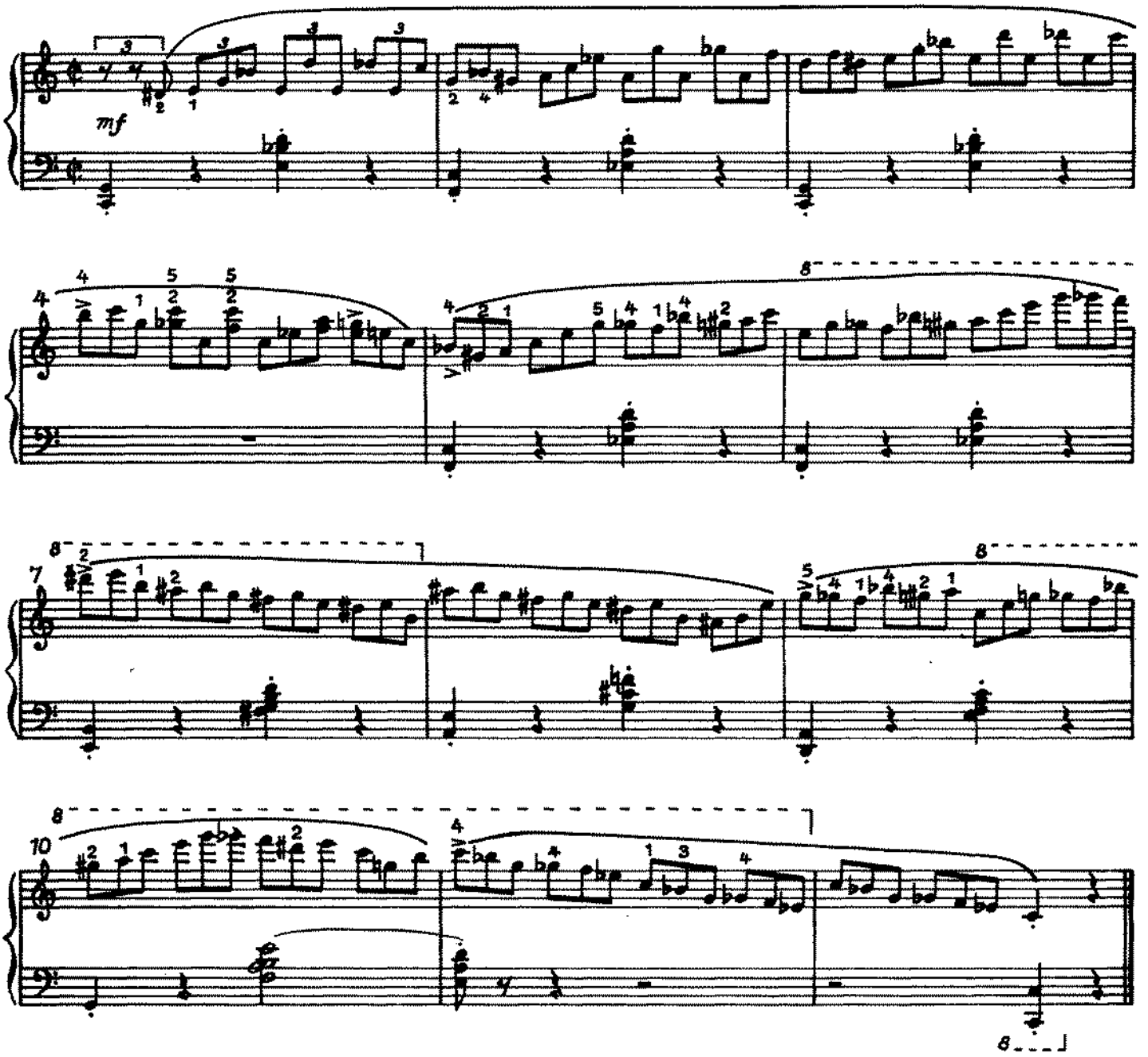
47 ♫ = ♫ (4 T. = 4 s / 204 ♩)



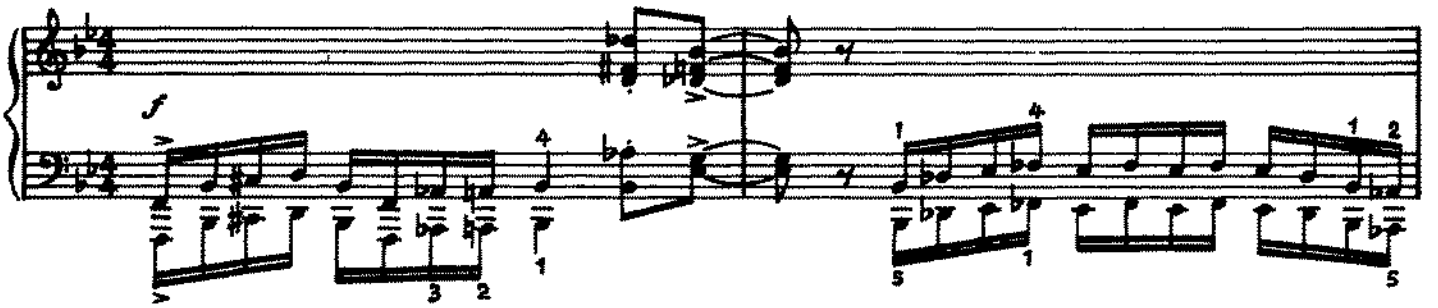
Aus methodischen Gründen empfiehlt es sich, Studie Nr. 49 vor Nr. 48 zu üben.

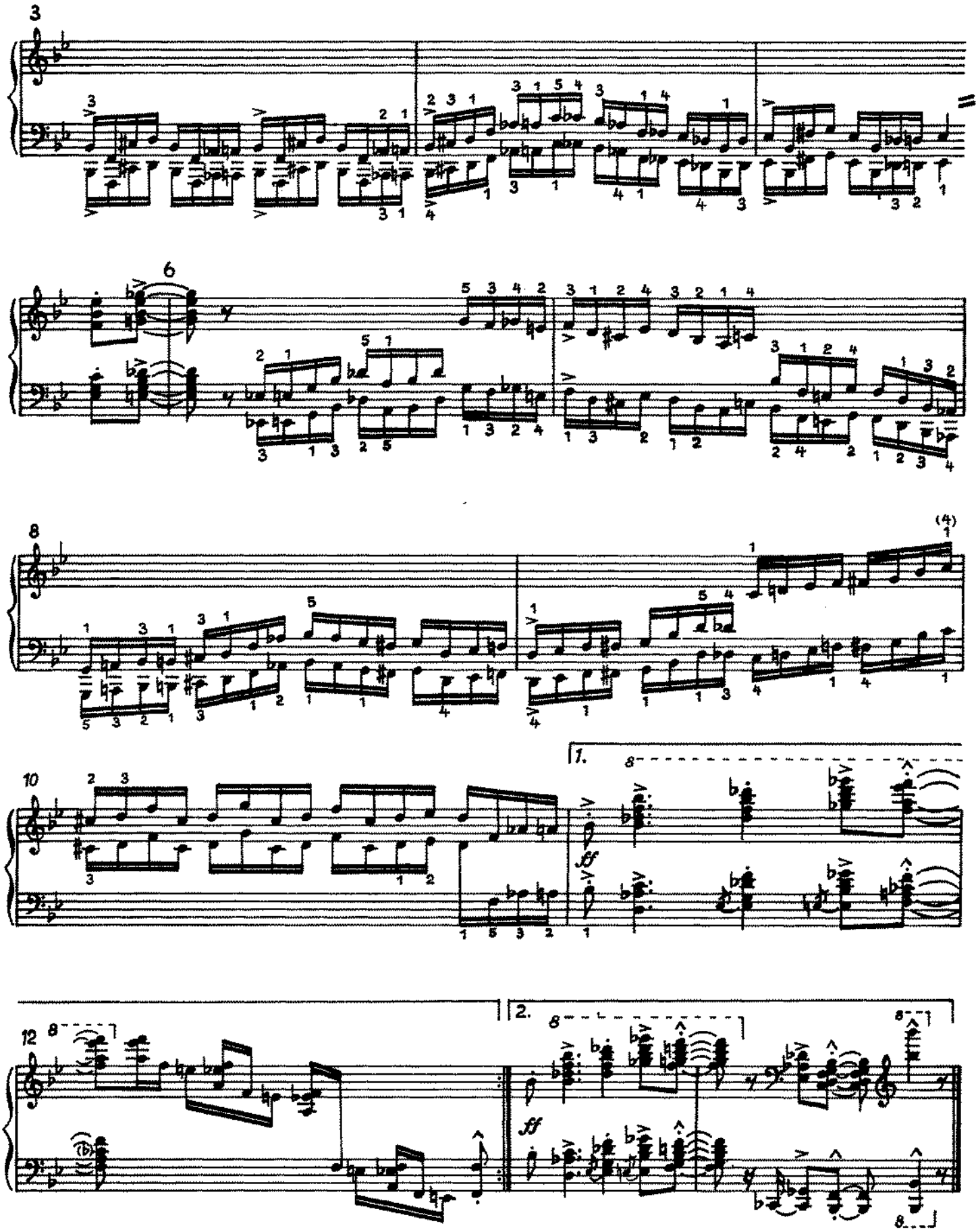

48 (2 T. = 4 s / 120 ♩)
mf legato

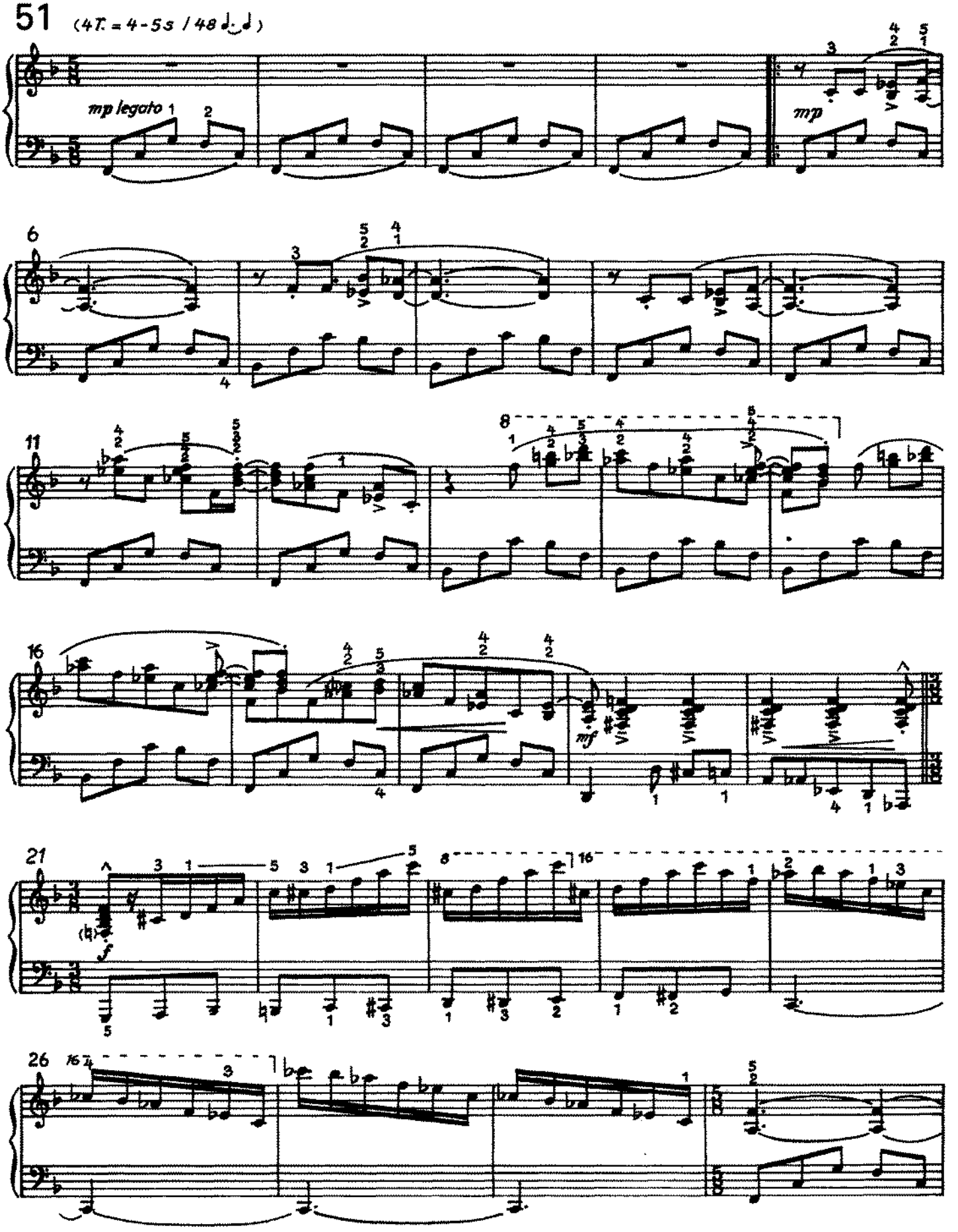
49 (4 T. ca. 6-7 s / 144 ♩)

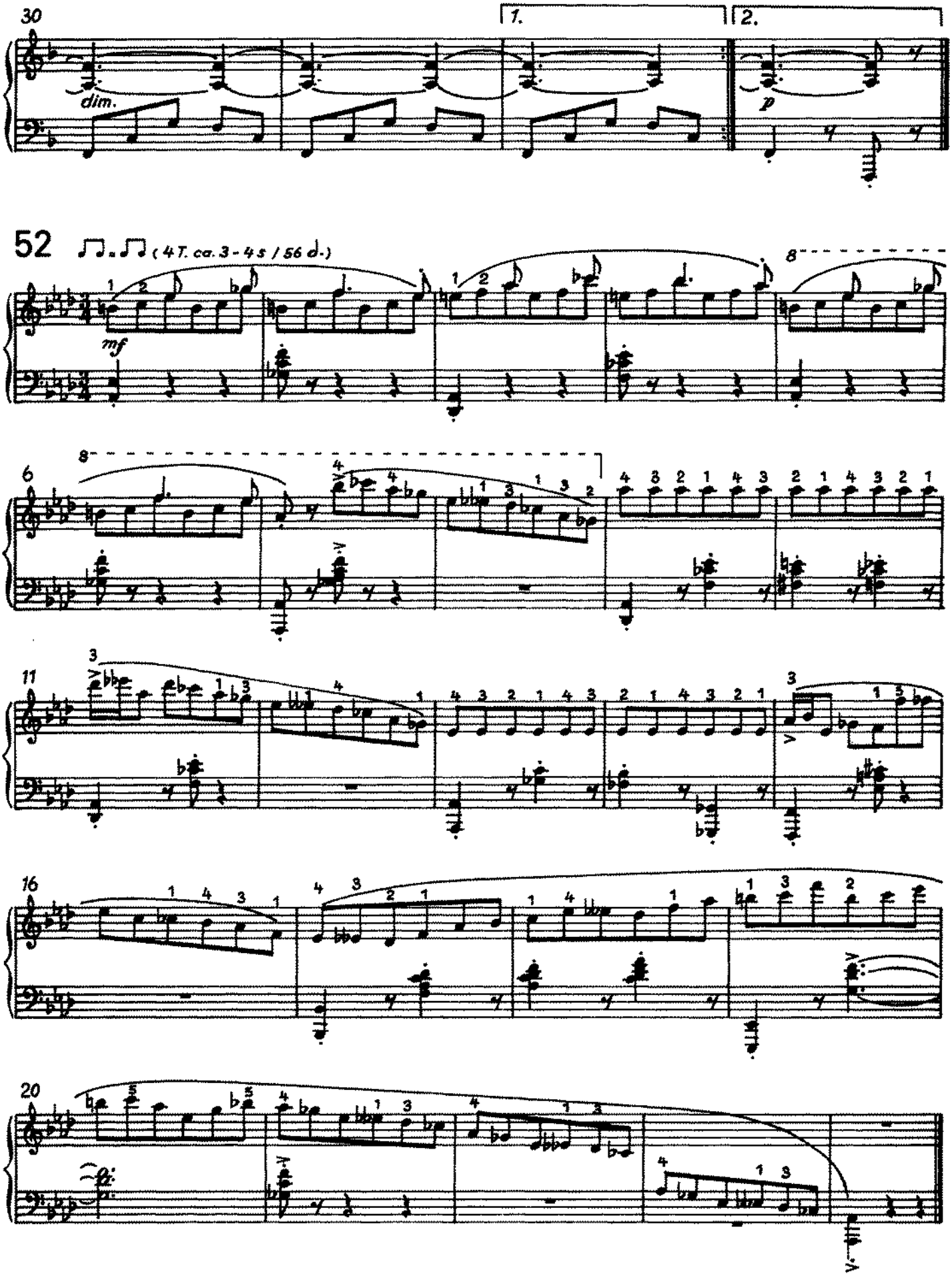


50 ♫.♩³♪ (2 T. = 4 s / 120 ♩)

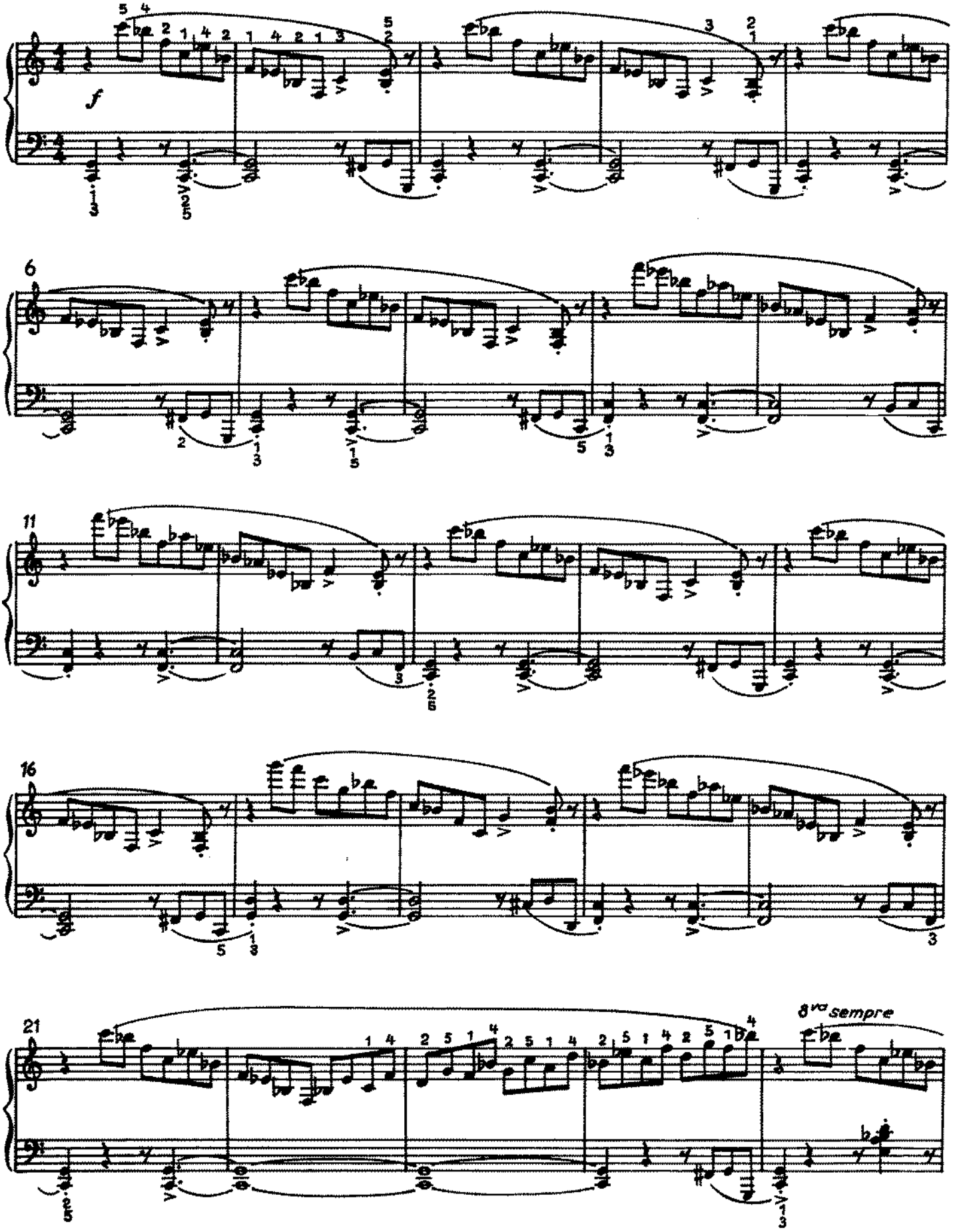


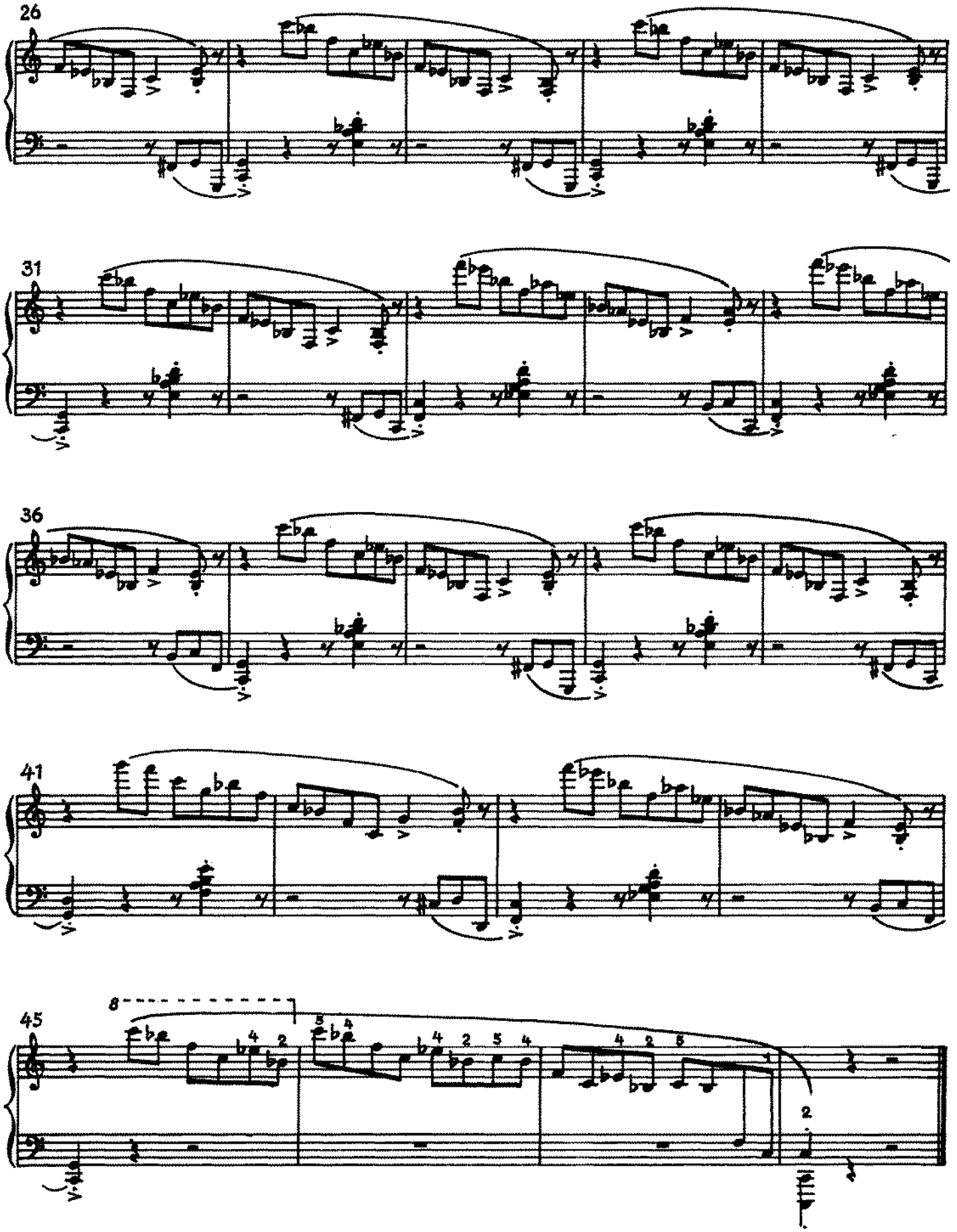

3
6
8
(4)
10
1.
ff
12
2.
ff

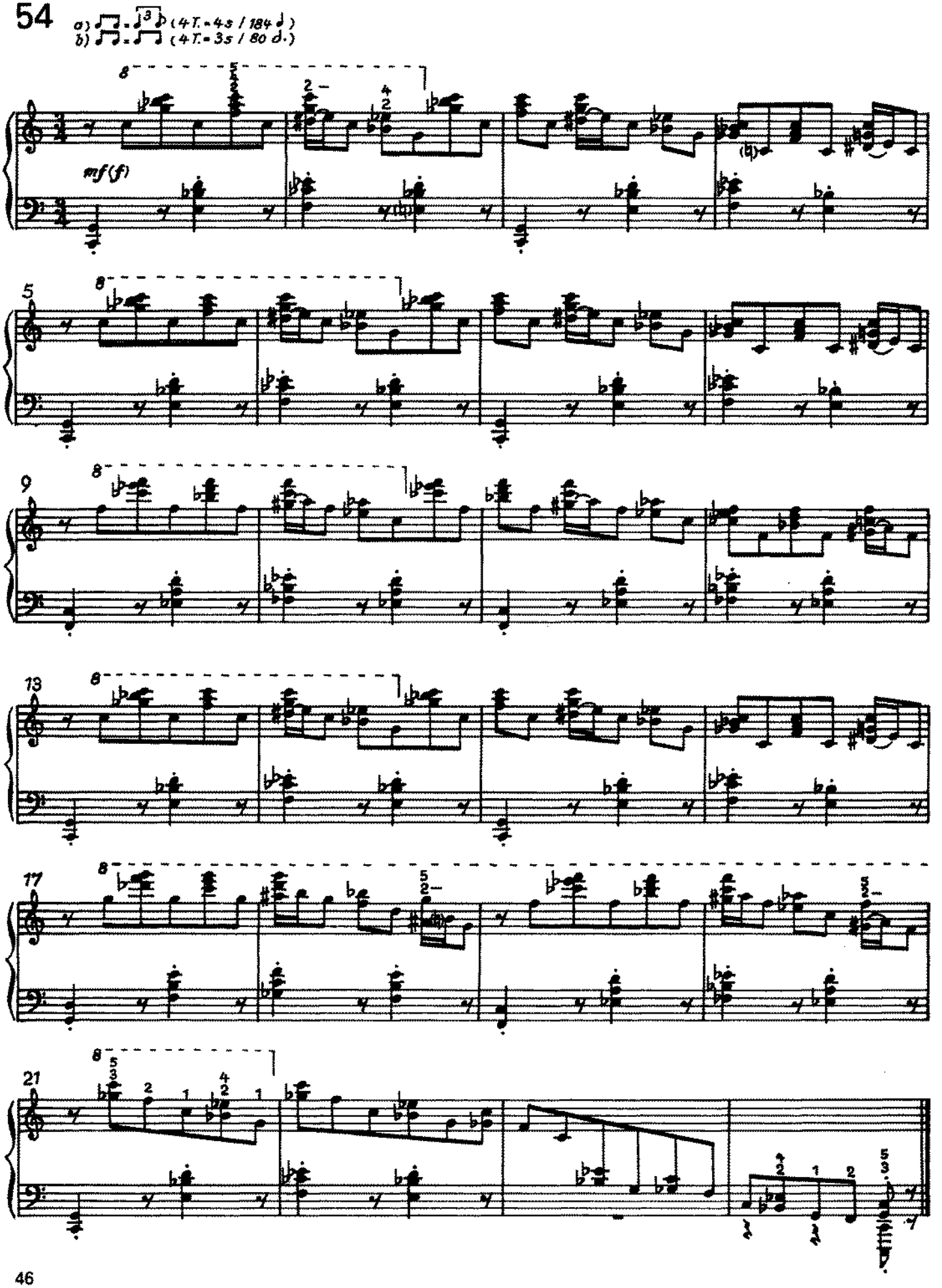

51
(4T. = 4-5s / 48 ♩. ♩)
mp legato
mp
6
11
8
16
mf
21
f
26
16

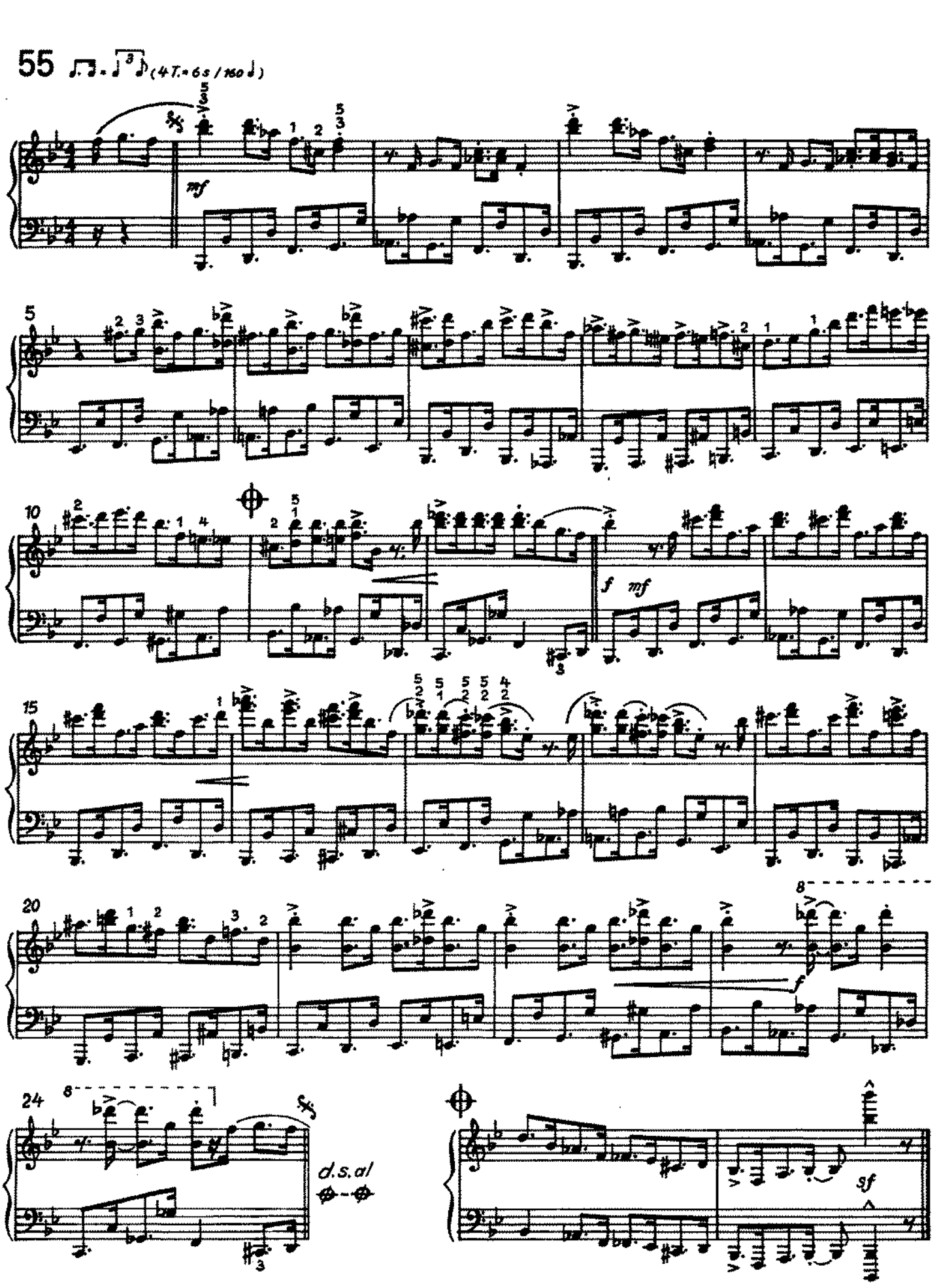

30
1.
2.
dim.
p
52
(4T. ca. 3 - 4 s / 56 d.)
mf
8
6
11
16
20

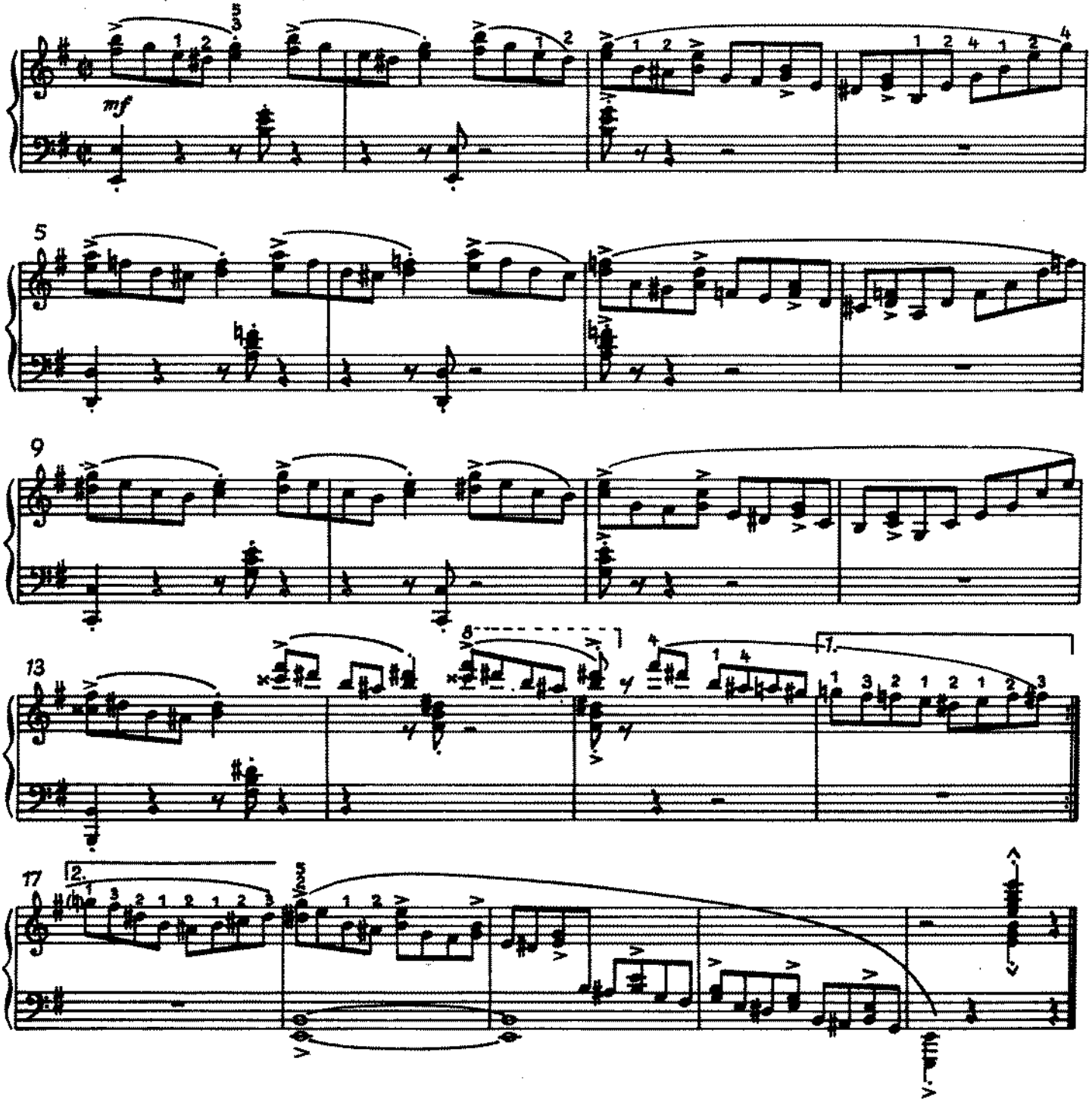
53 ♫ = ♫ (4T. = 4s / 208 ♩)

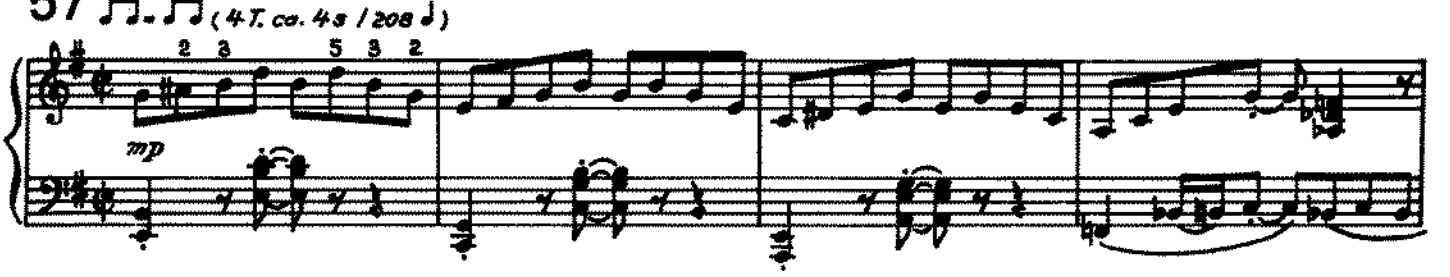


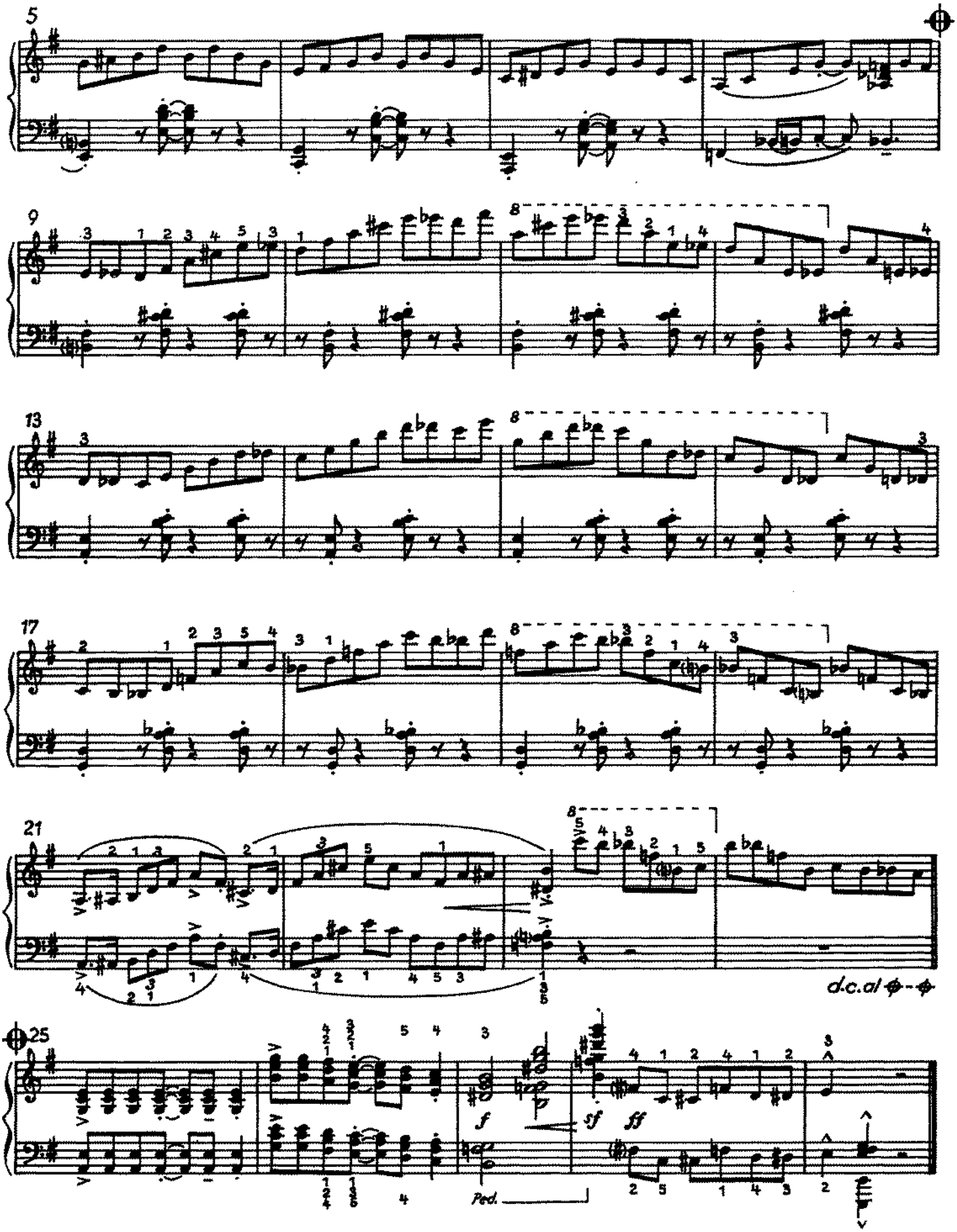

26
31
36
41
45
8


54
a) (4 T. = 4s / 184 d.)
b) (4 T. = 3s / 80 d.)
mf(f)

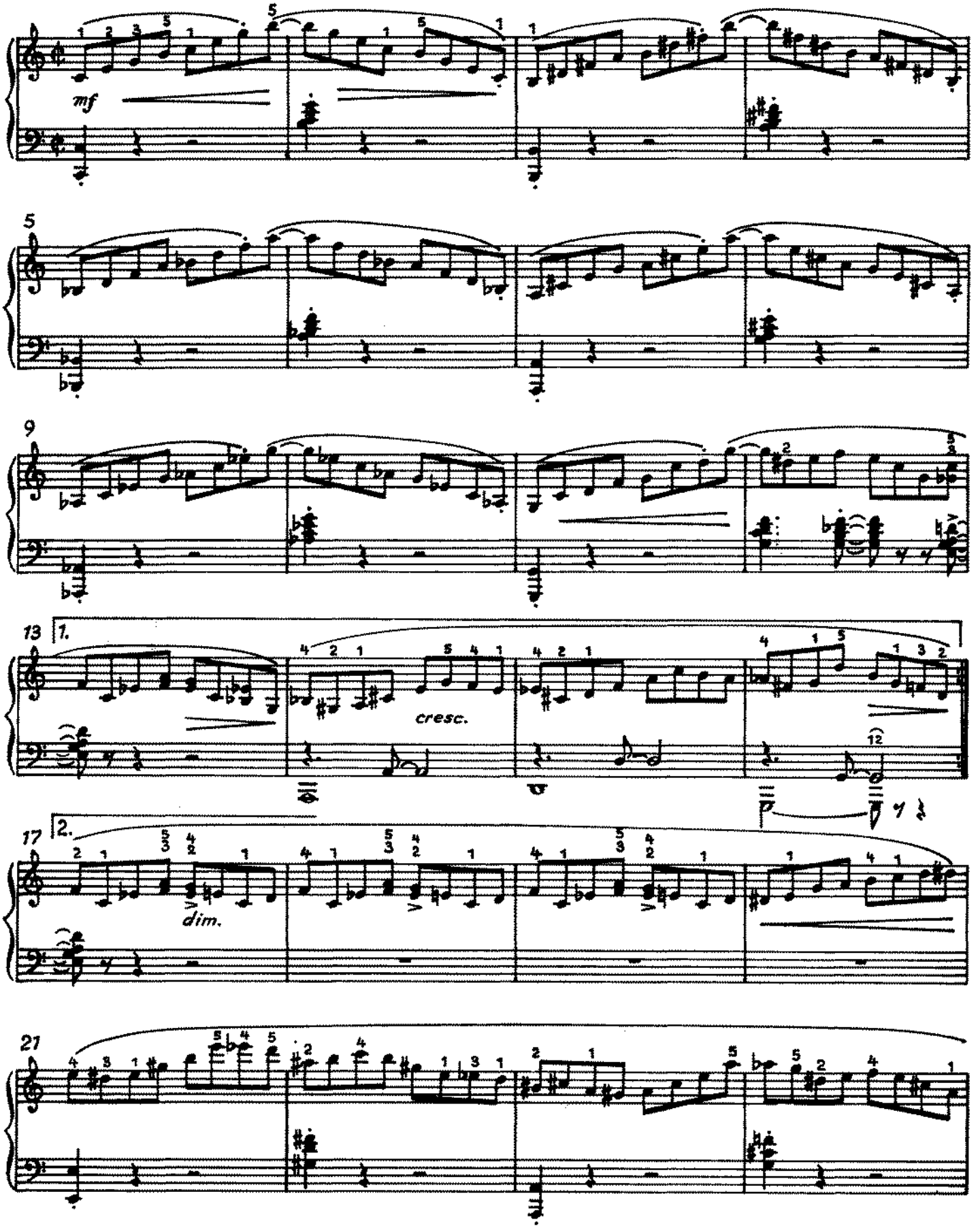

55
(47.=65/160)
mf
5
10
f
mf
15
20
8
f
24
8
d.s.al
sf

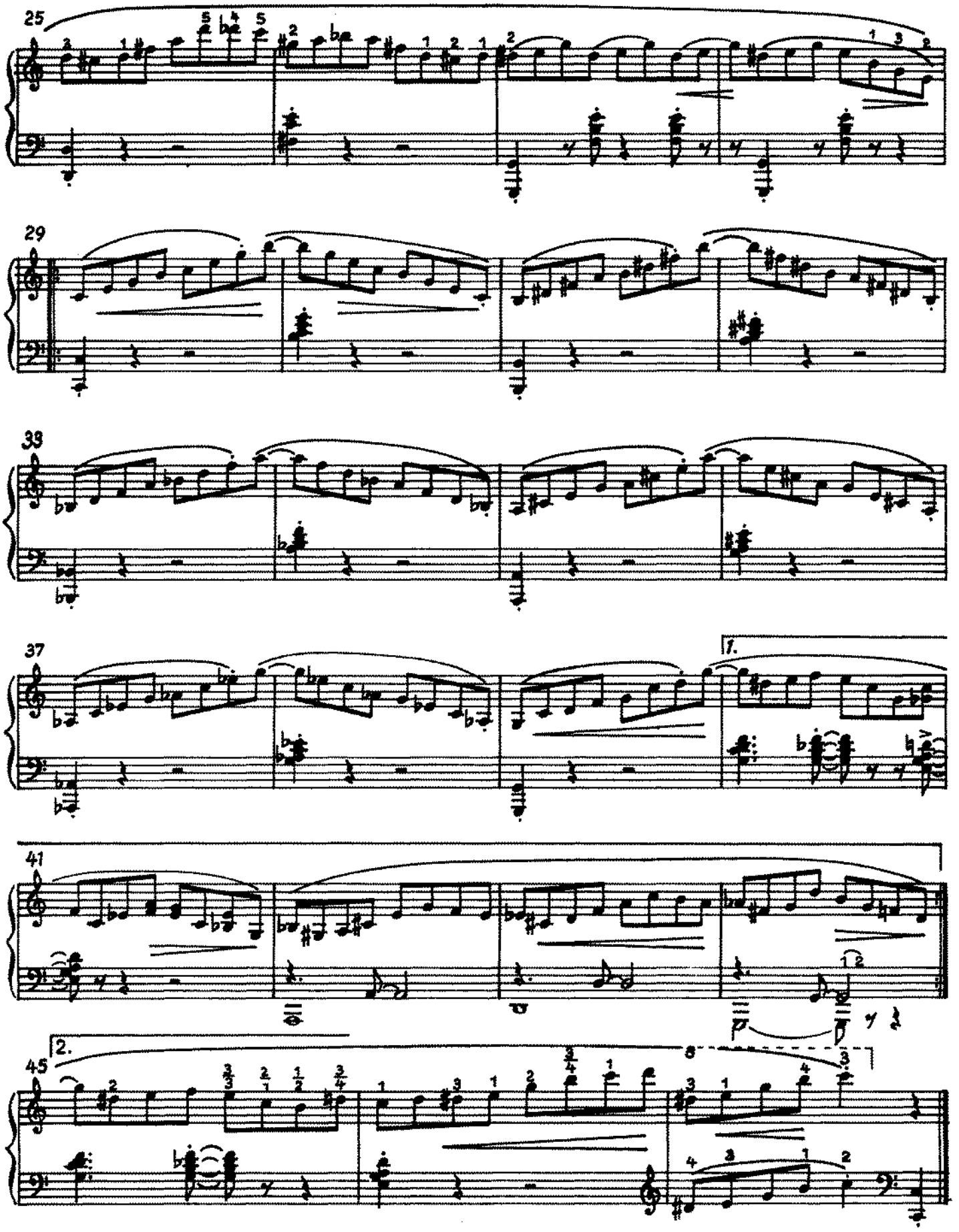

56 ♫-♫ (4 T. = 4 s / 208 ♩)
mf
5
9
13
1.
2.
17

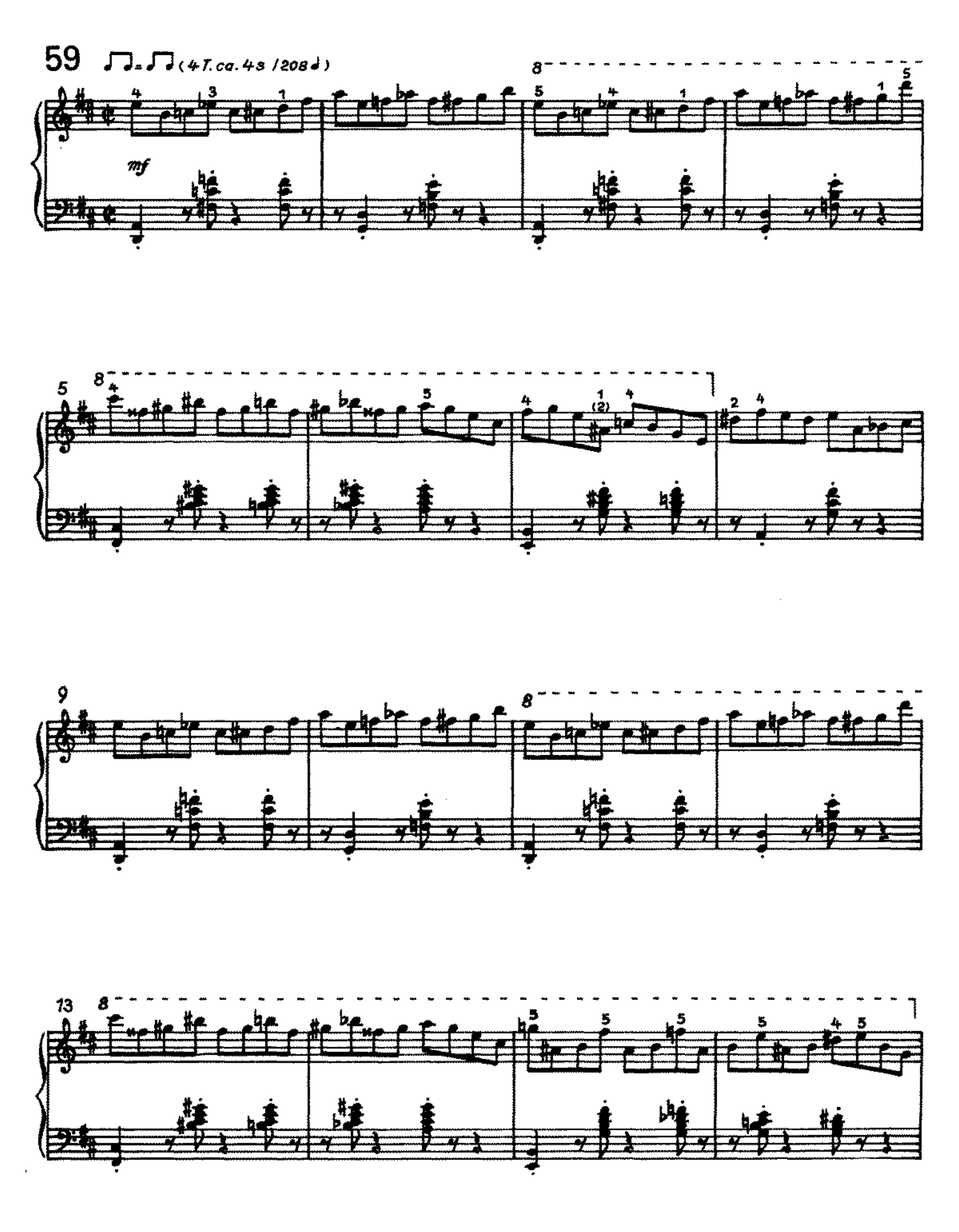

57 ♫-♫ (4 T. ca. 4 s / 208 ♩)
mp

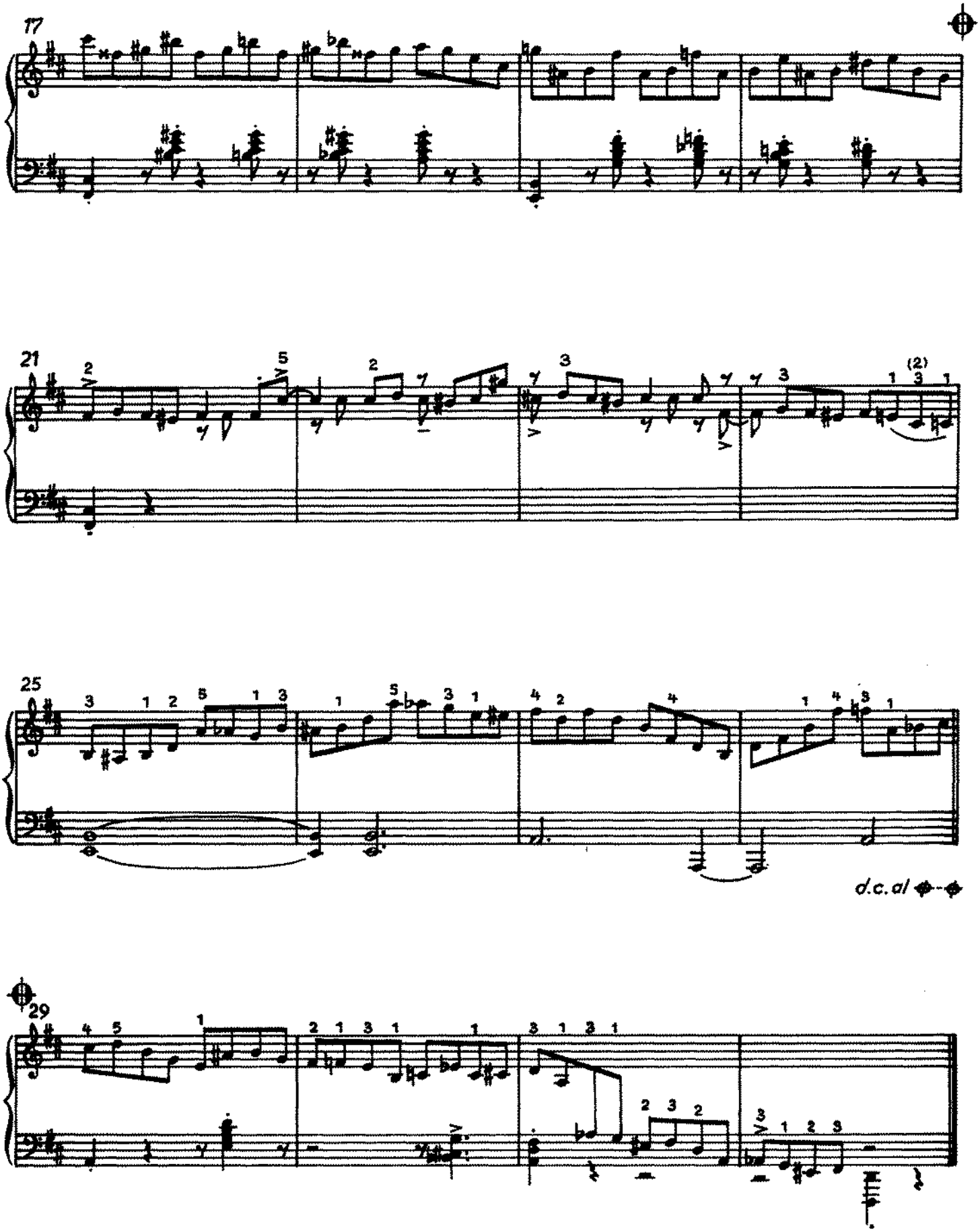

5
9
13
17
21
d.c.al
25
f
sf
ff
Ped.

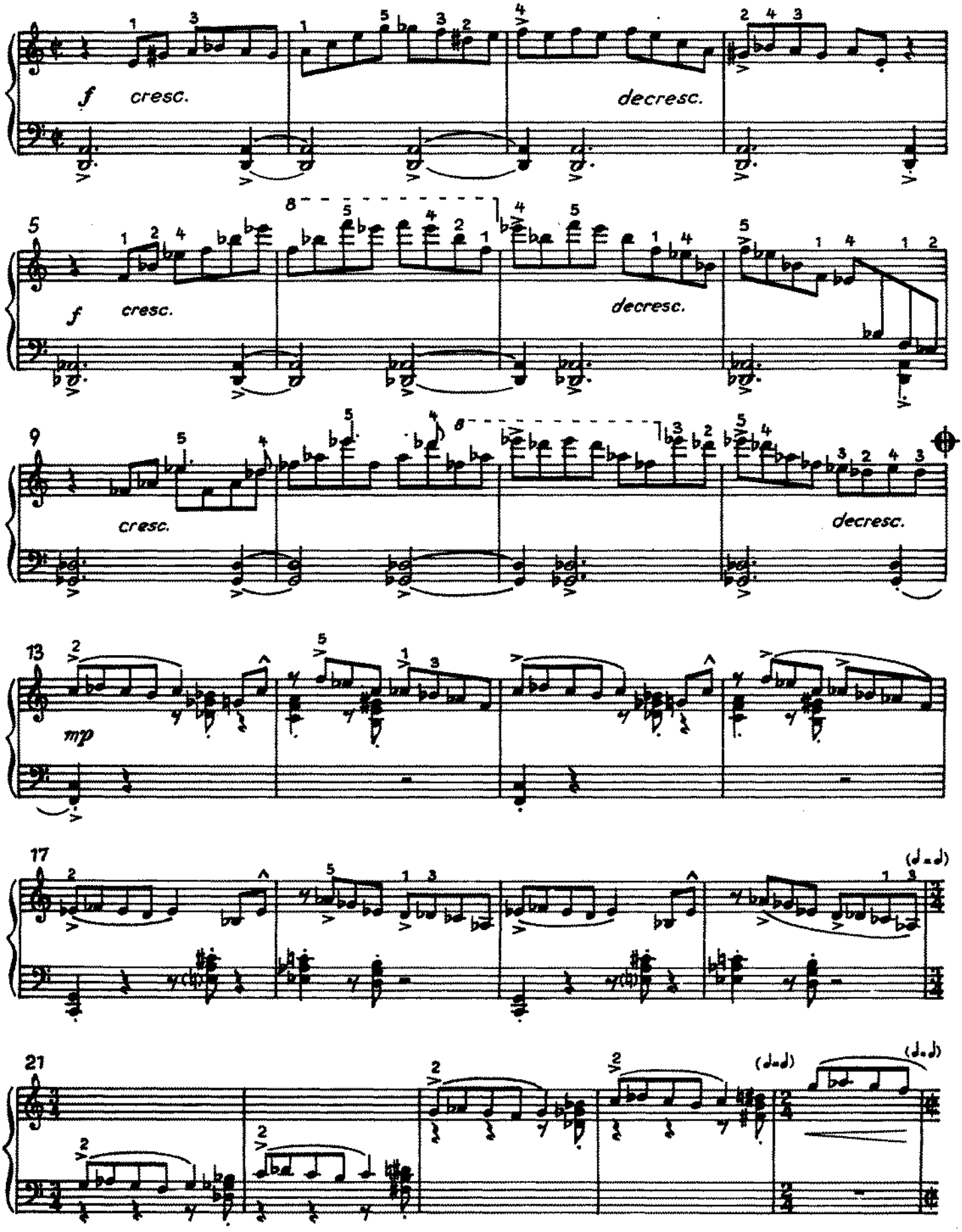
58 ♫..♫ (4T. ca. 4-5s / 200 ♩)

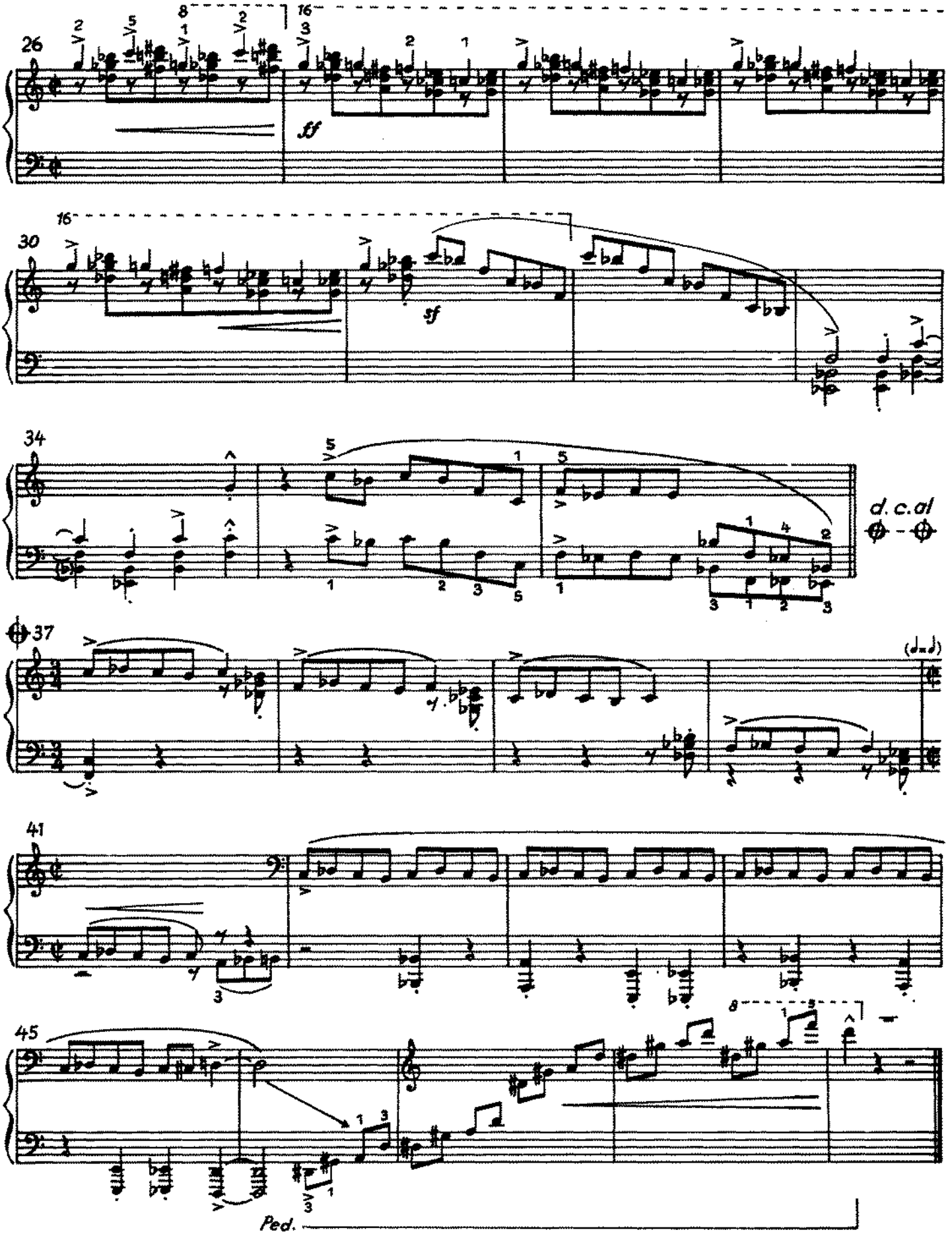


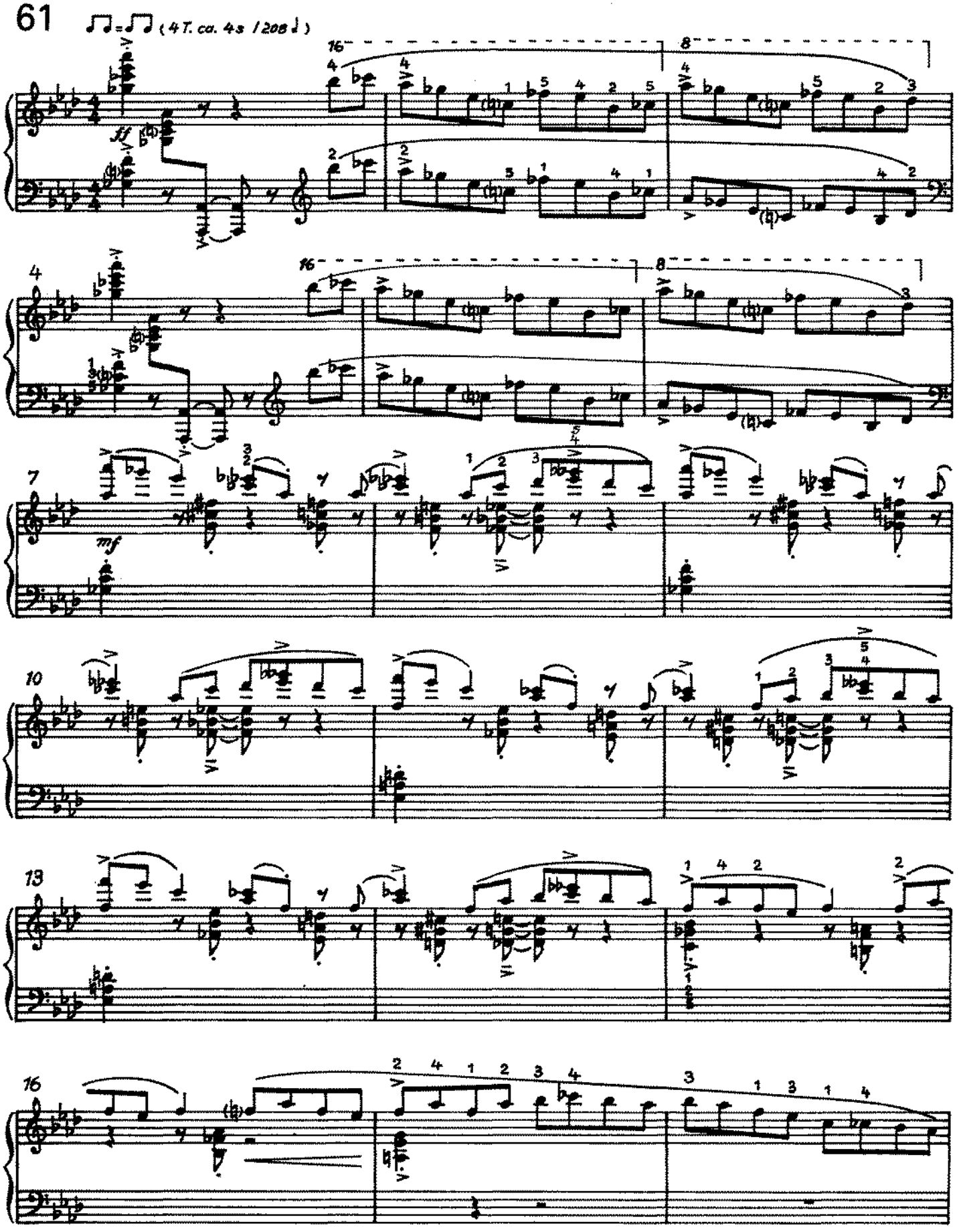

25
29
33
37
1.
41
45
2.

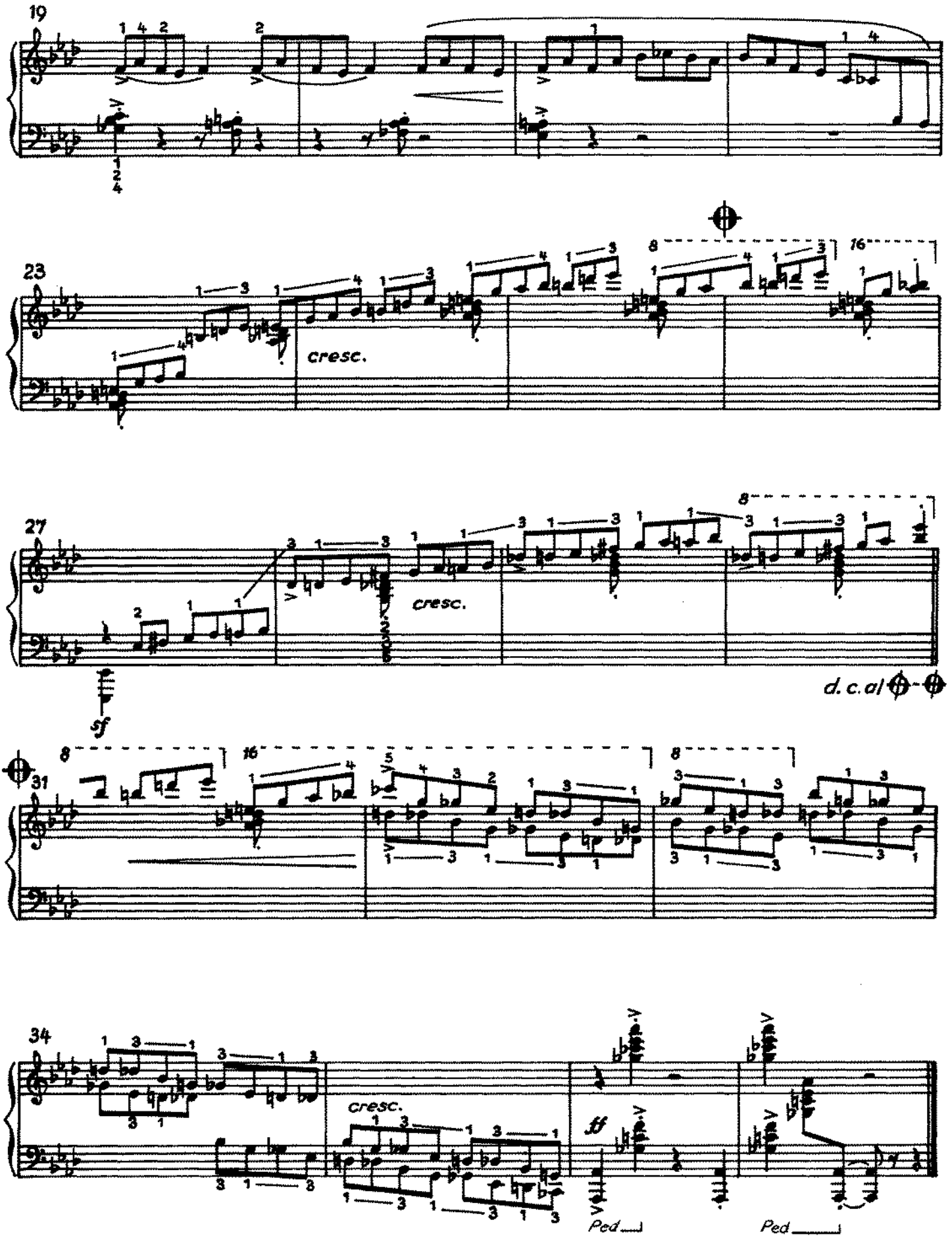

59
(4T. ca. 4s / 208 ♩)
mf

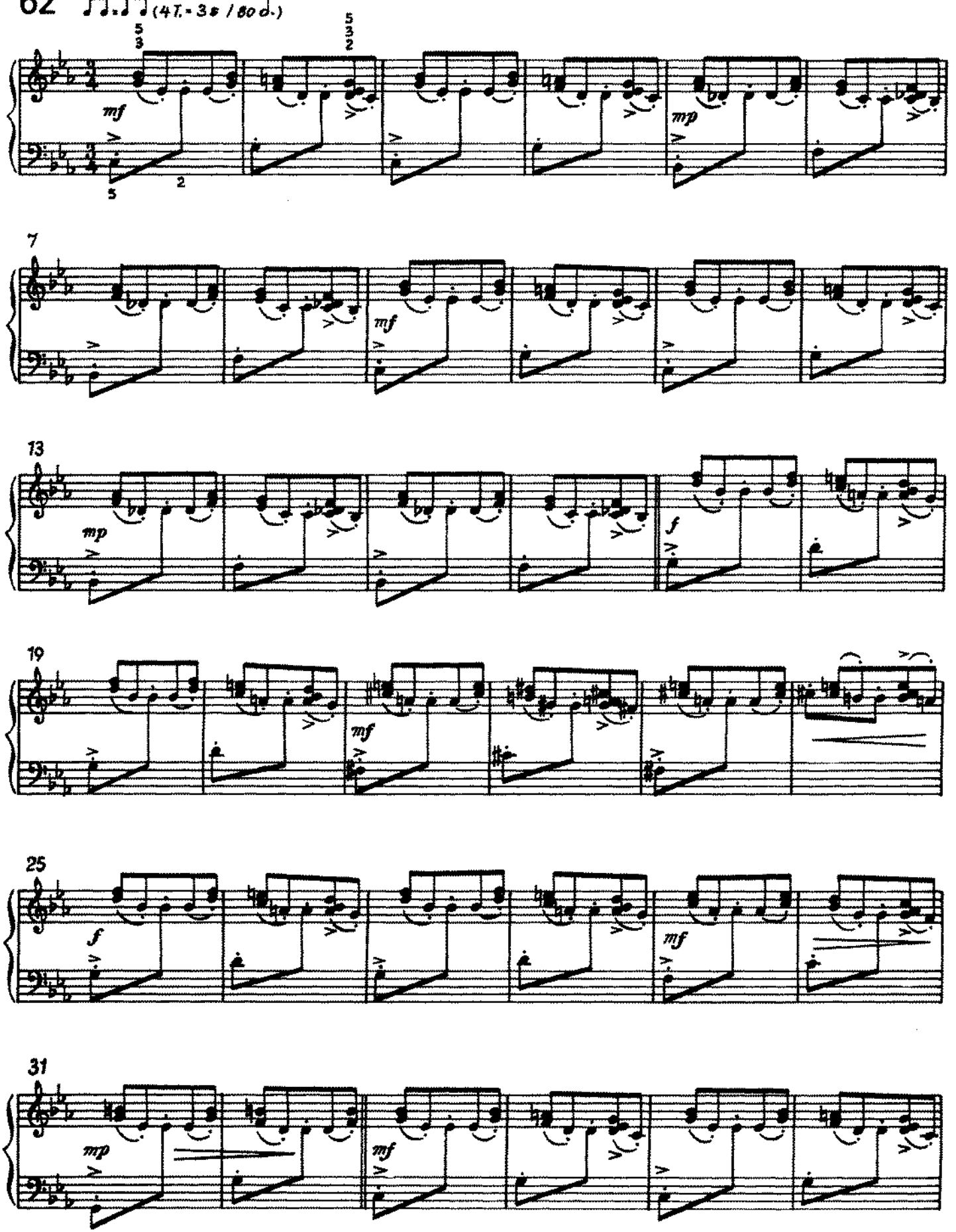

17
21
25
d.c. al
29

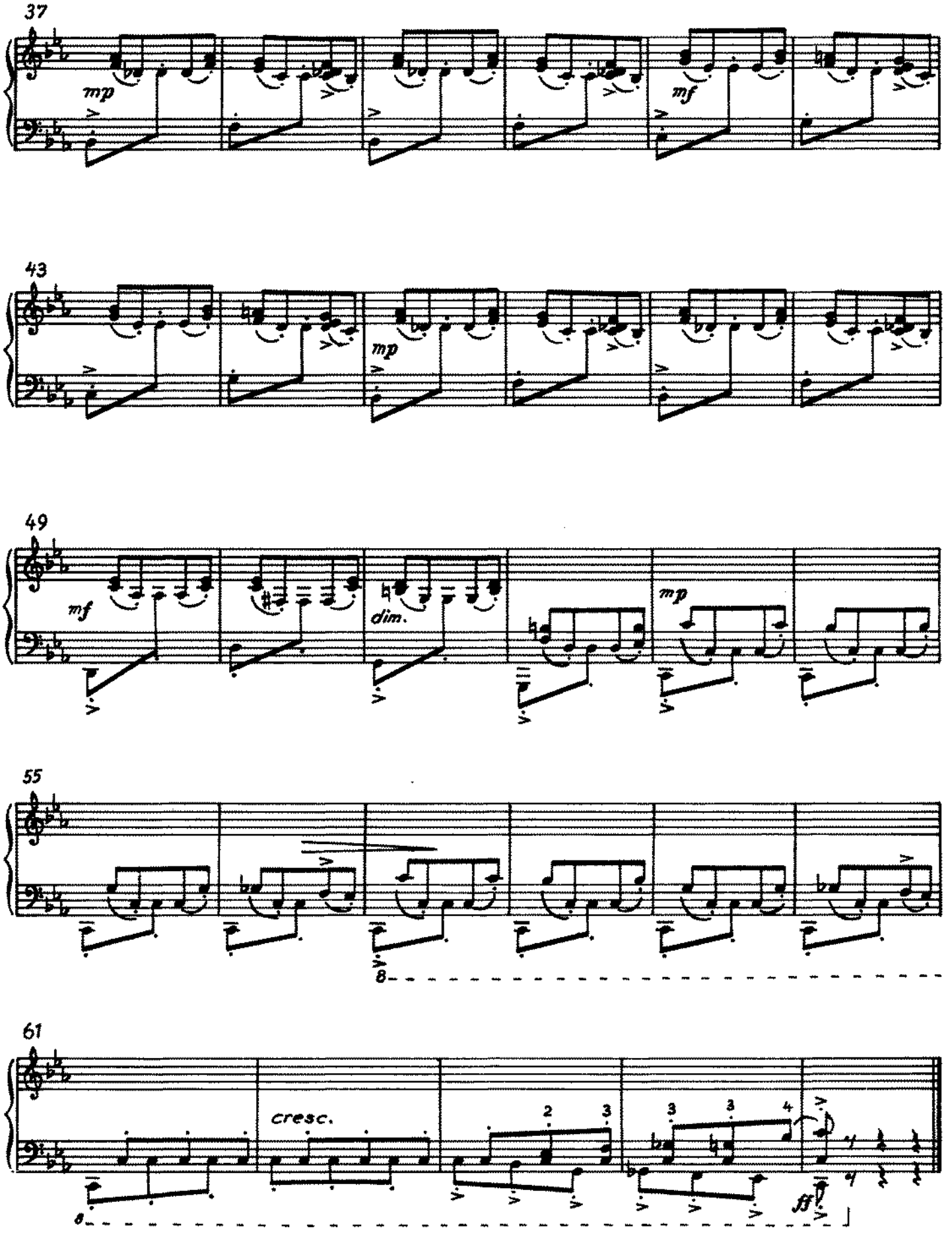

60 (4 T. ca. 4 s / 132 ♩)
f cresc.
decresc.
f cresc.
decresc.
cresc.
decresc.
mp
(♩ = ♩)
(♩ = ♩)
(♩ = ♩)

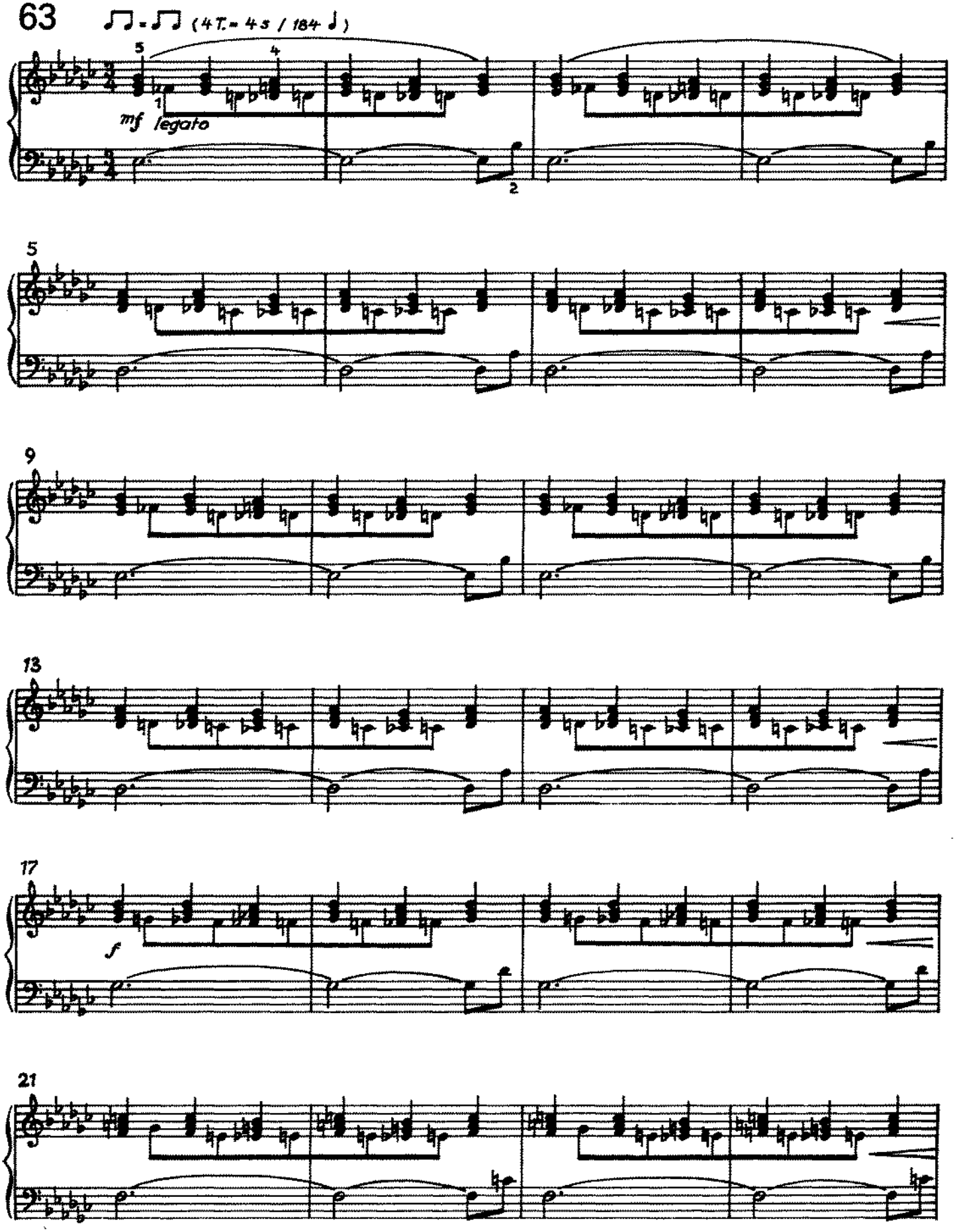

26
sf
30
sf
34
d. c. al
37
41
45
Ped.

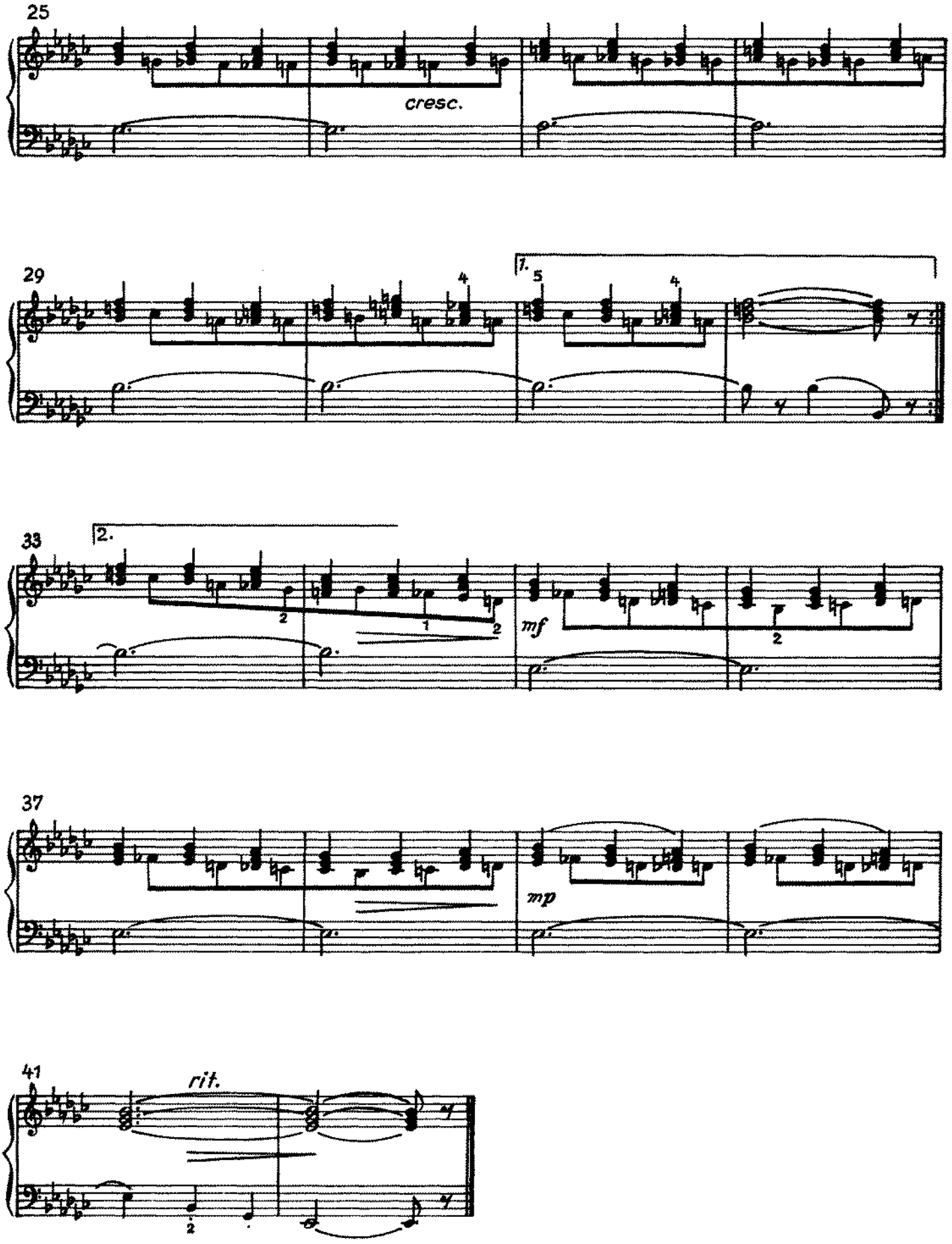

61
♩♩=♩♩ (4 T. ca. 4s / 208 ♩)
ff
mf


19
23
cresc.
27
cresc.
d. c. al
sf
31
34
cresc.
ff
Ped
Ped

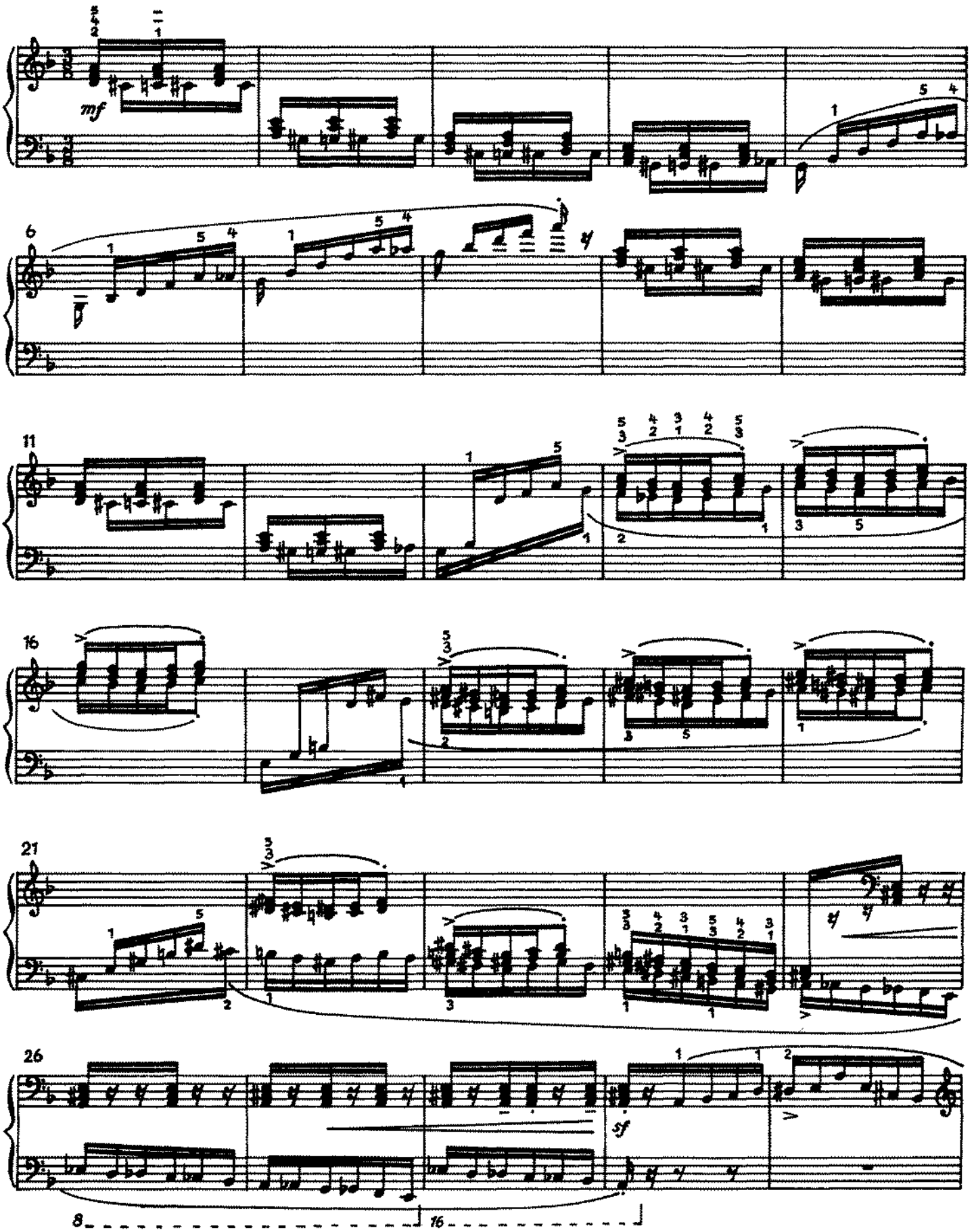

62
(47. - 38 / 80 d.)
mf
mp
7
mf
13
mp
f
19
mf
25
f
mf
31
mp
mf

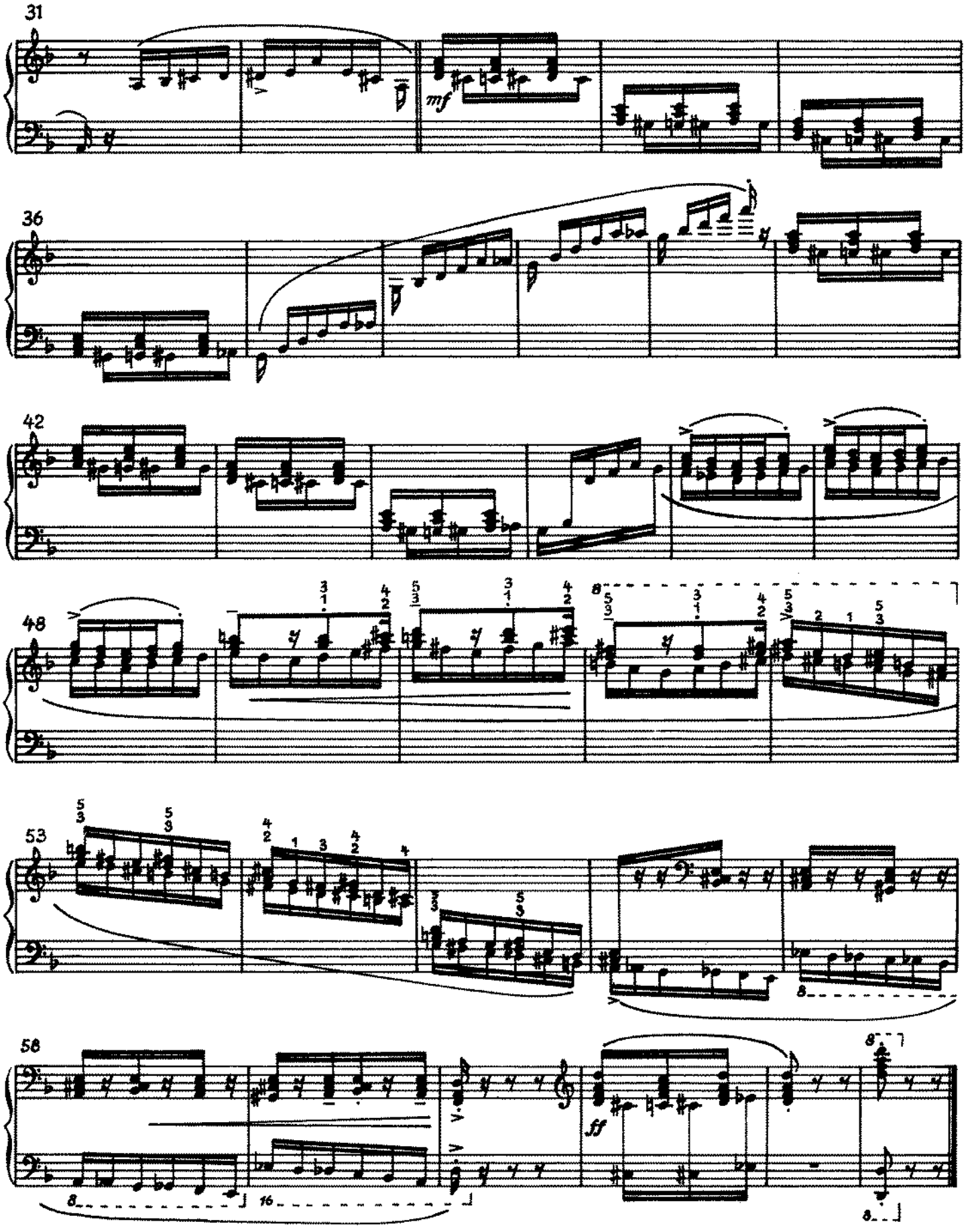

37
mp
mf
43
mp
49
mf
dim.
mp
55
8
61
cresc.
2
3
3
3
4
8
ff

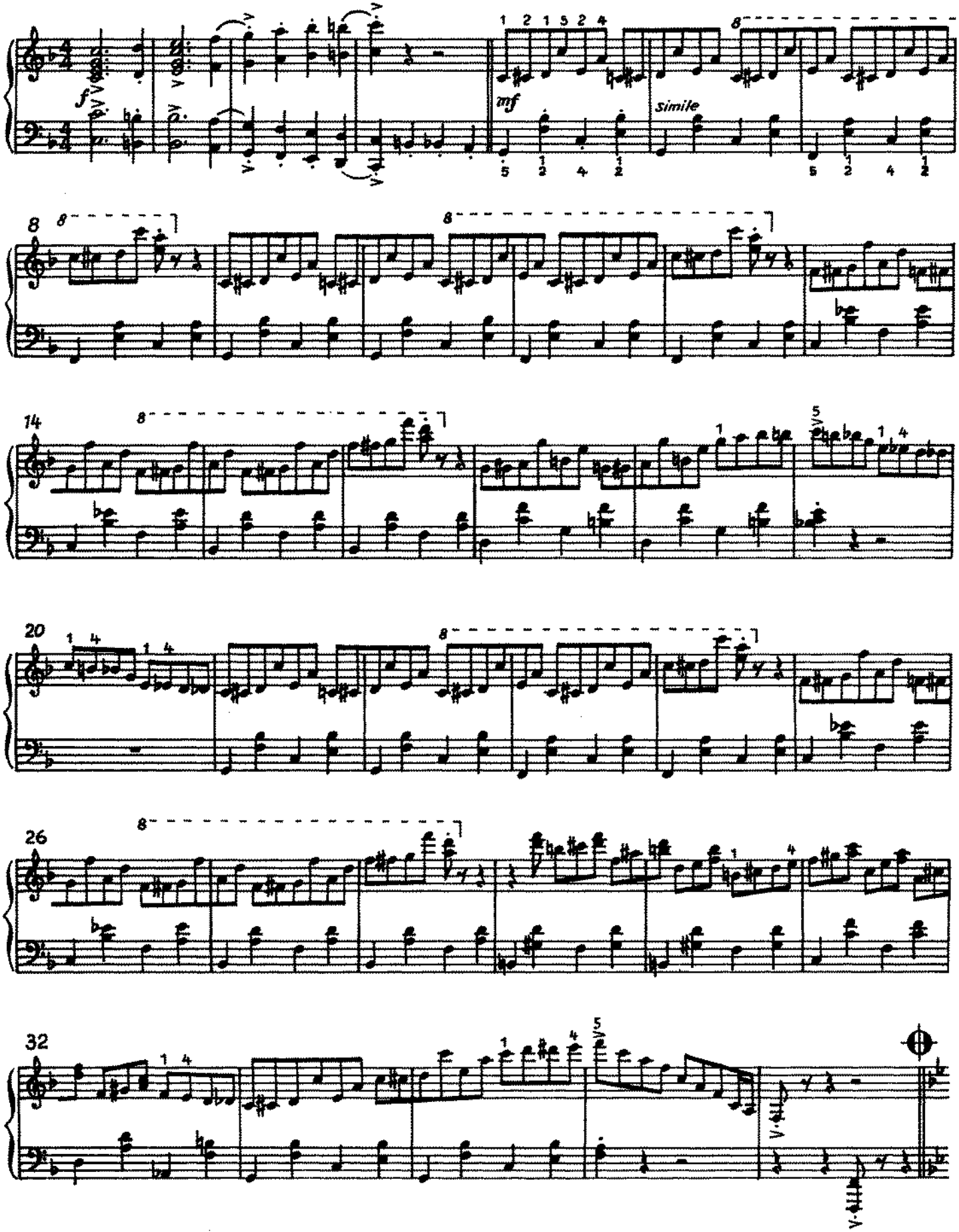

63
(4 T. = 4 s / 184 ♩)
mf legato
f

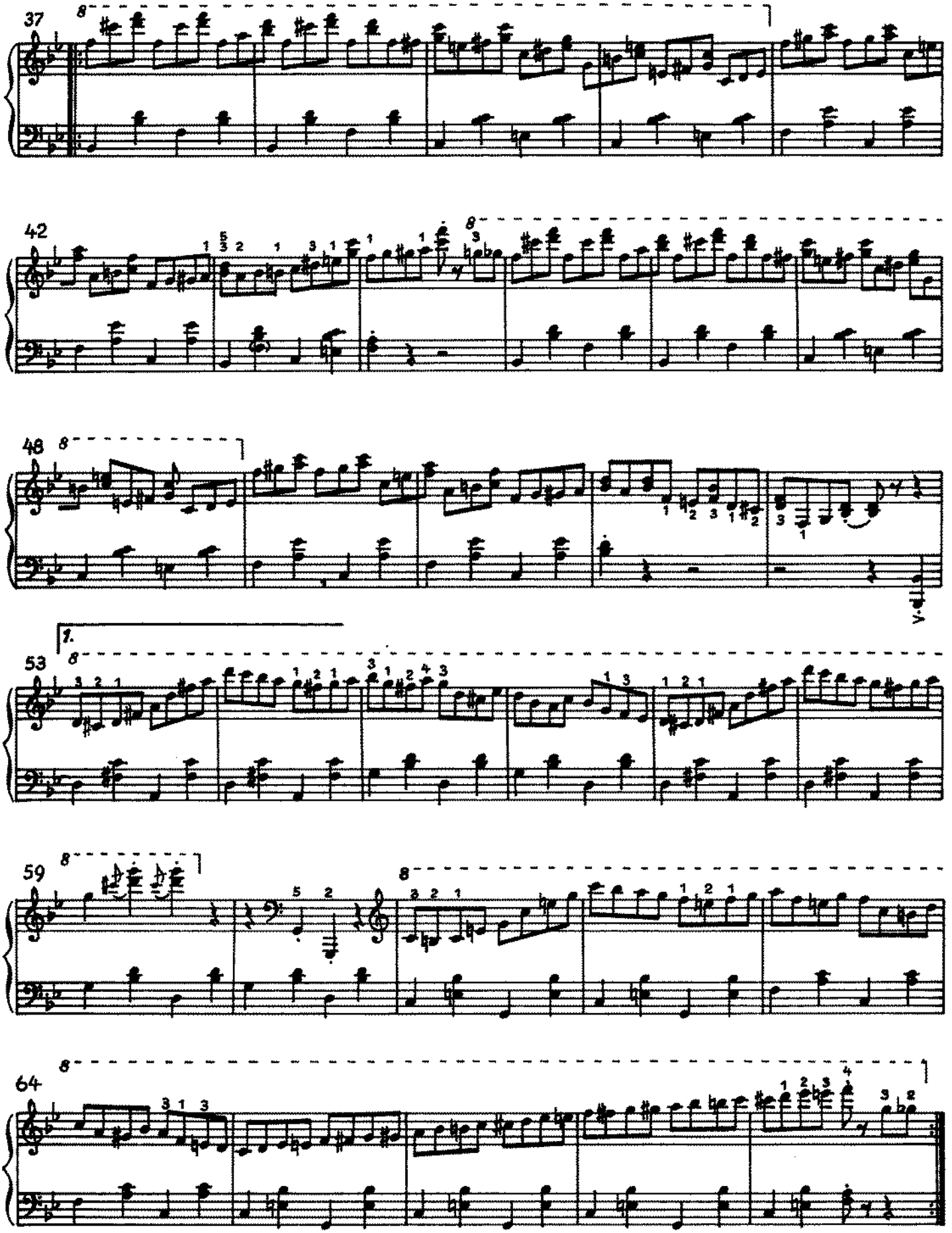

25
cresc.
29
1.
2.
33
mf
37
mp
41
rit.

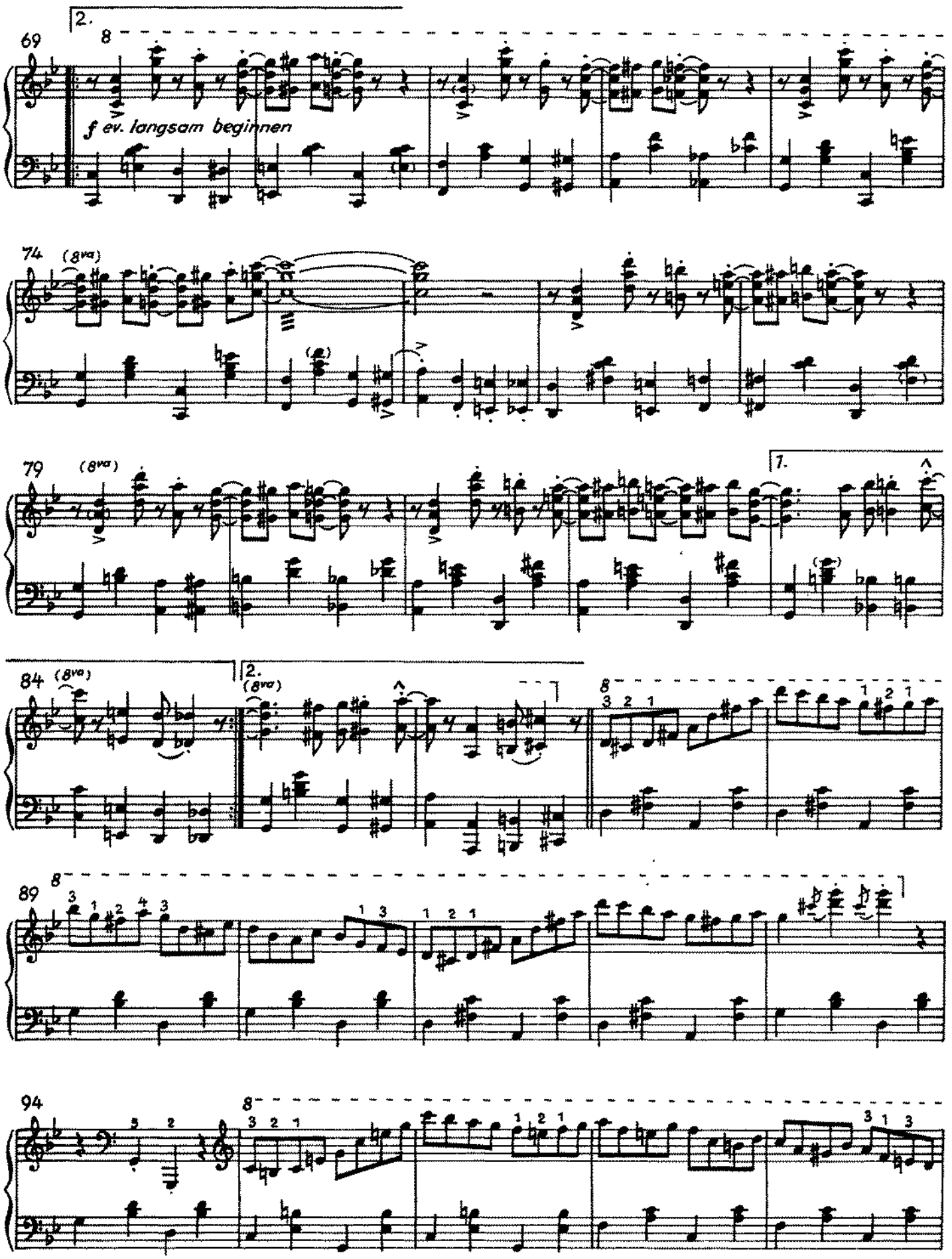
64 (47. = 3s / 80 ♩.)

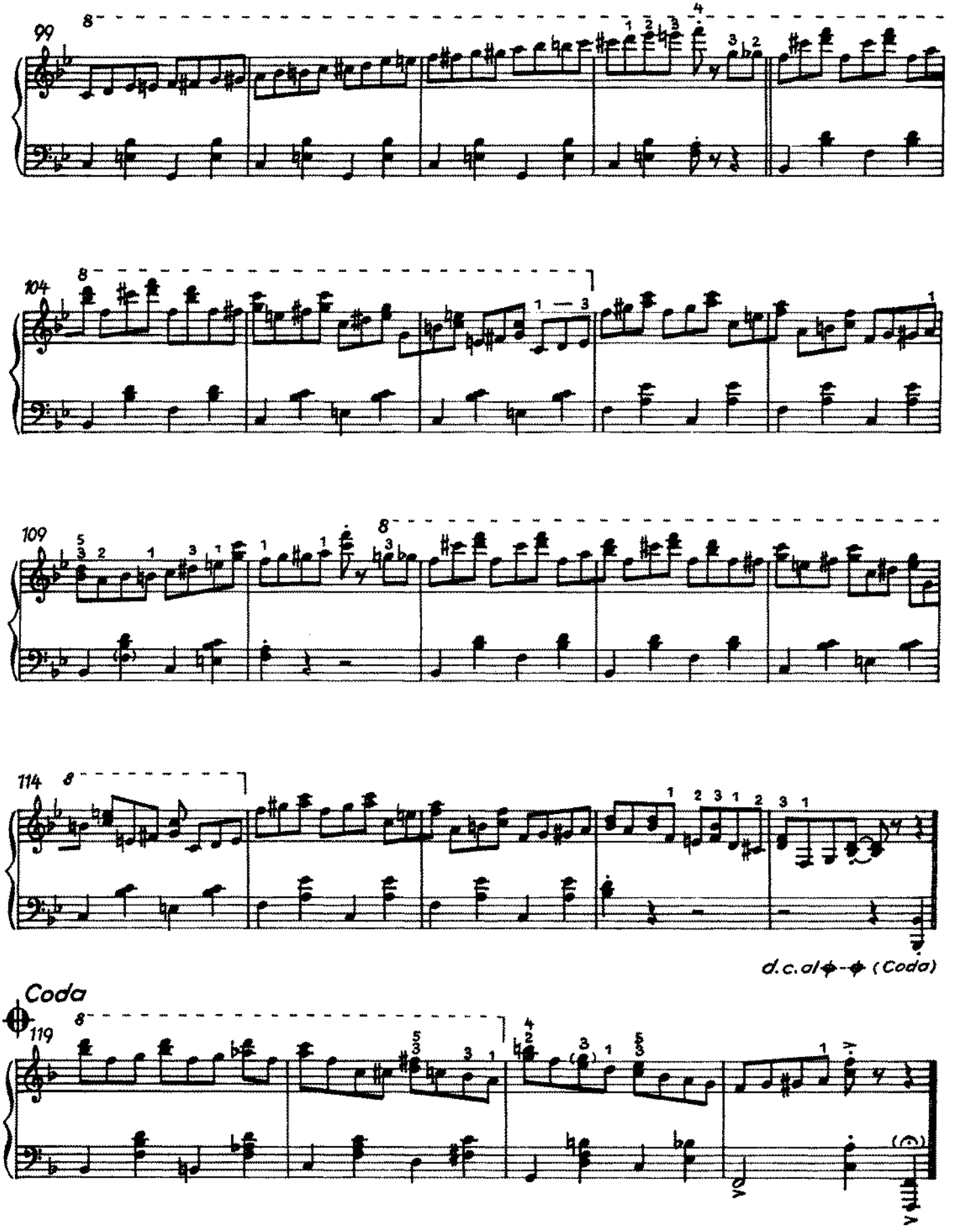


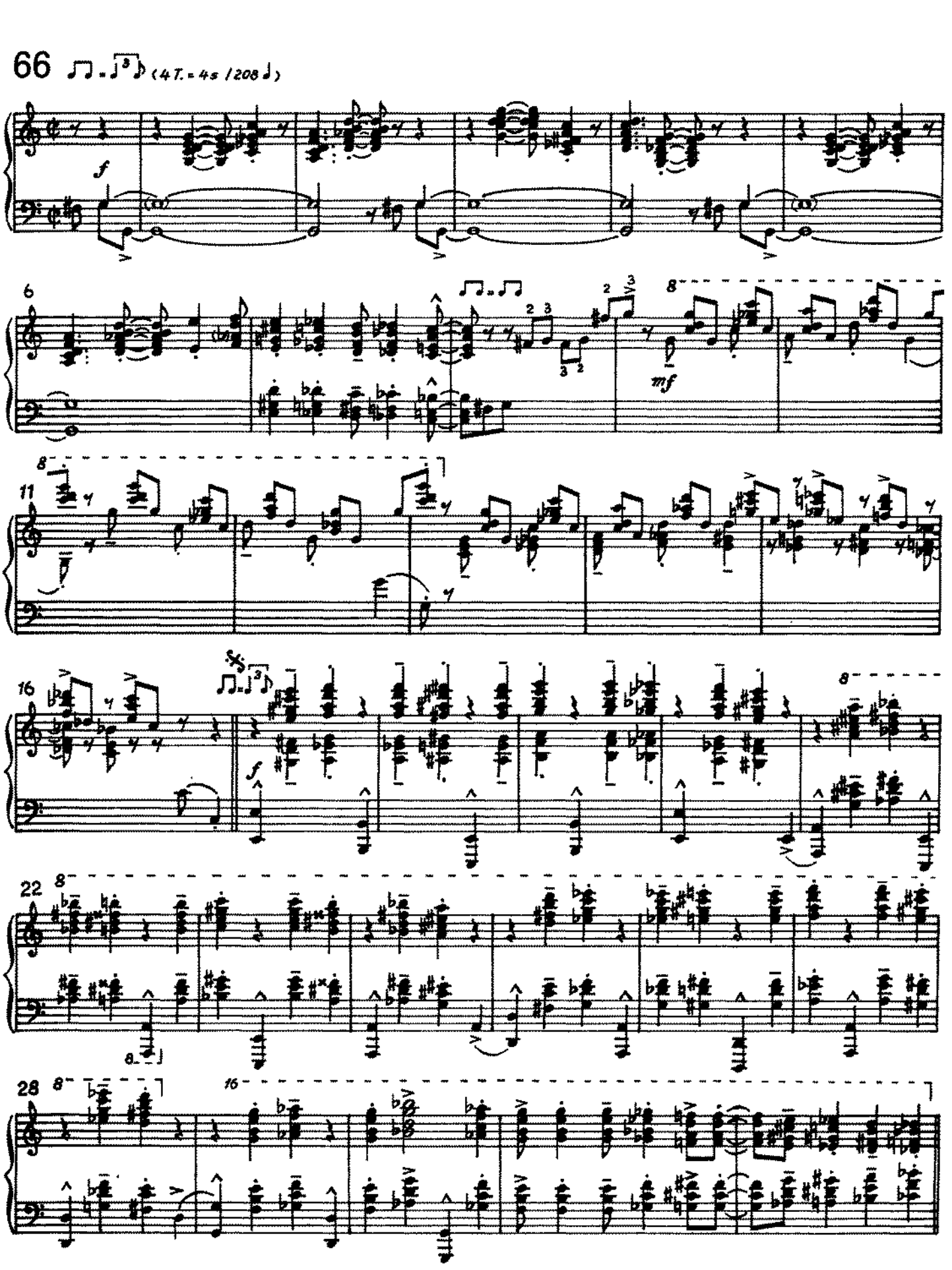

31
mf
36
42
48
8
53
58
ff
8
16
8
8

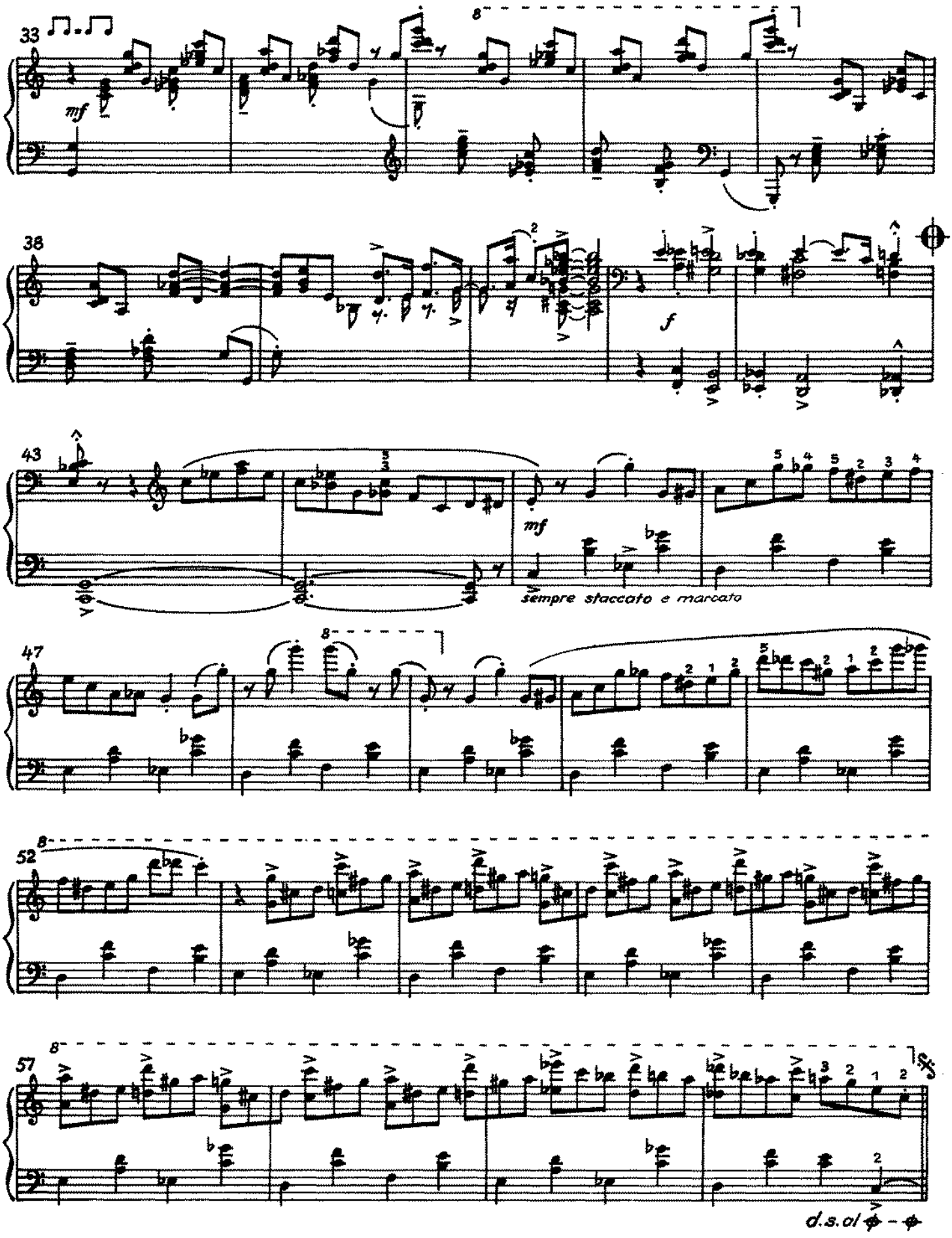

65
(4T.=4s / 208 ♩)
f
mf
simile
8
14
20
26
32

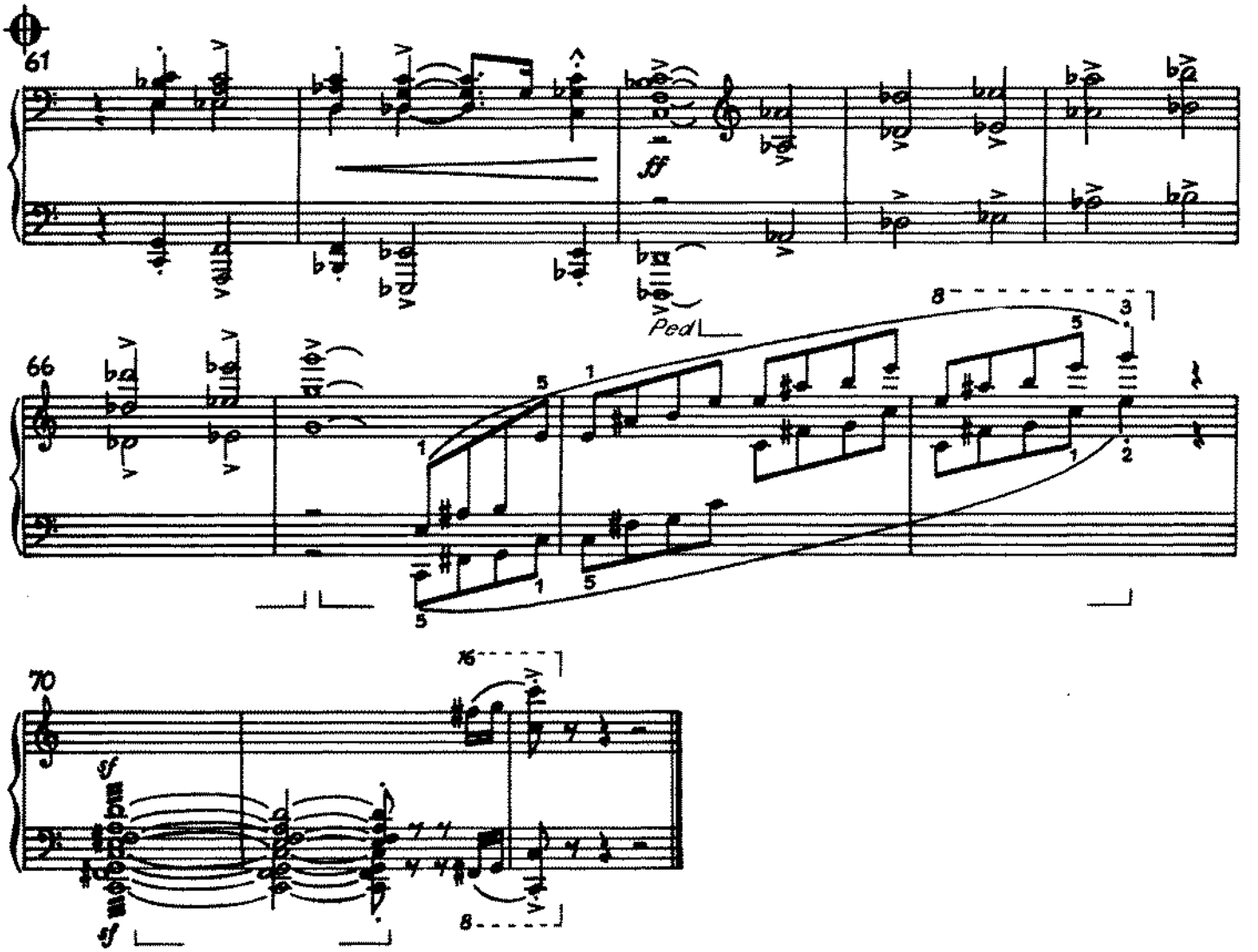

37
42
48
1.
53
59
64


2.
69
f ev. langsam beginnen
74
(8va)
79
(8va)
7.
84
(8va)
2.
(8va)
89
94


99
104
109
114
d.c. al 𝄋-𝄋 (Coda)
Coda
119

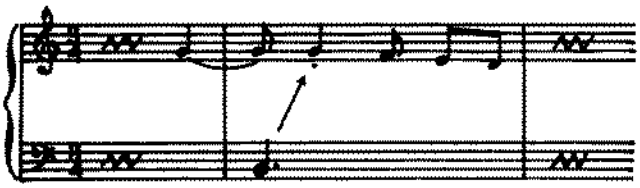

66
(4 T. = 4s / 208 ♩)
f
6
mf
11
16
f
22
28


33
mf
38
f
43
mf
sempre staccato e marcato
47
52
57
d.s. al

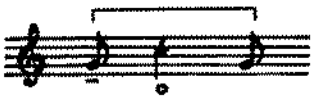

61
ff
Ped
66
8
70
sf
sf
8

Anmerkungen zu den Etüden 1–41

1 Achte auf den musikalischen Zusammenhang von L. H. und R. H. in den Takten 2, 4, 6: die metrische Hauptzeit in der L. H. löst den Spielschwung der Staccato-Viertel in der R. H. aus.



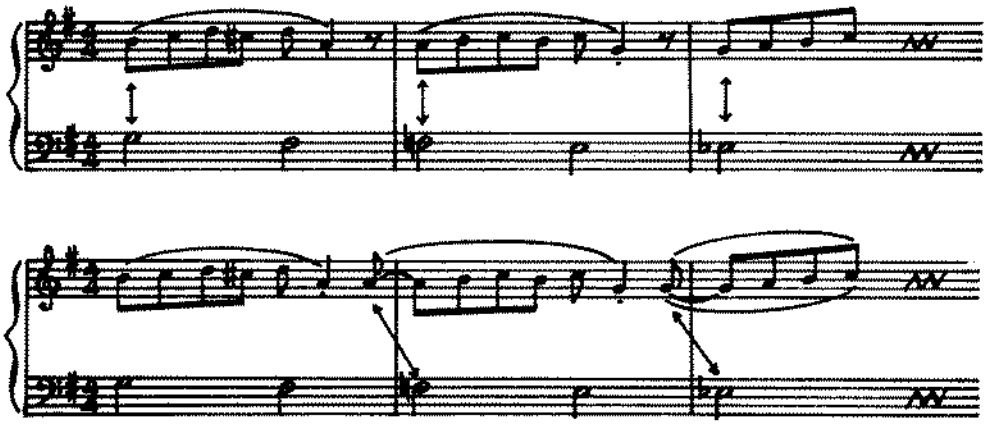
2 Die 3-Ton-Gruppen der Achtel in Takt 1 und 5 werden nicht extra akzentuiert; sie wirken schon im Verhältnis zu den hauptzeitigen halben Noten in der L. H. Spiele die Staccato-Viertel in der R. H. in den Takten 2, 3, 6 und 7 nicht betont, da sie Mittelwerte von Synkopen sind und im Swing grundsätzlich unbetont bleiben. Betont wird die metrische Hauptzeit *1.*



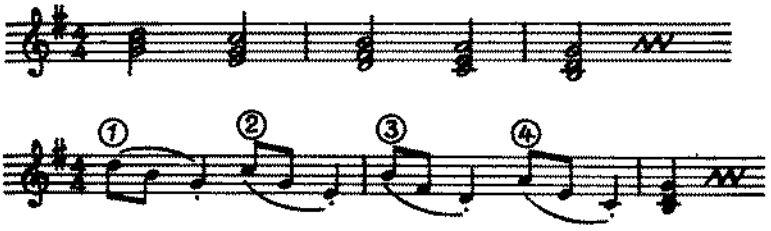
3 Beachte die musikalische Zusammengehörigkeit von jeweils zwei Takten (1 und 2, 3 und 4). Es wird mit dem gebrochenen Dreiklang begonnen; Varianten der Fortführung folgen diesem melodischen Motiv. Der 3. Motiveinsatz in Takt 5 läßt endlich nach den zwei vorherigen Anläufen den melodischen und musikalischen Höhepunkt erreichen und die Auflösung der damit bewirkten Spannung folgen, was nun natürlich mehr als 2 Takte, nämlich 4 (5–8) in Anspruch nimmt.

4 Das stilistische Spiel mit dem Oktav-Intervall ist rhythmisch und anschlagstechnisch genau auszuführen. Beachte die sich daraus ergebenden dynamischen Unterschiede, die wiederum auch aus den Betonungen der metrischen Hauptzeiten resultieren.

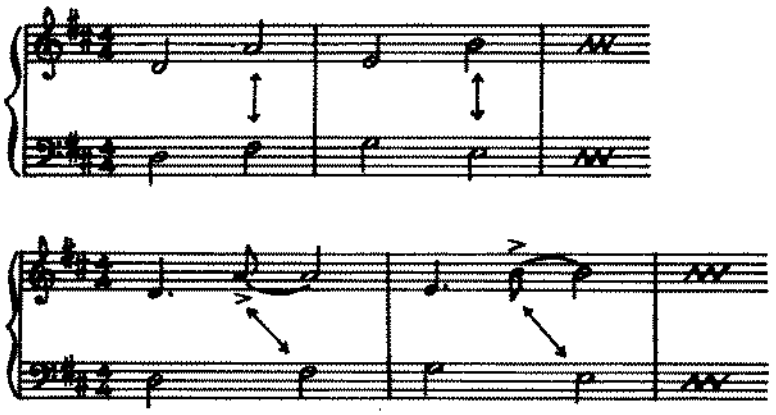
5 Jeweils der 1. und 5. Takt geben das rhythmische Urbild des Motivs. Bei den darauffolgenden rhythmisch-stilistischen Abwandlungen handelt es sich um vorgezogene metrische Hauptzeiten. Spiele daher stets bewußt in der R. H. die vorgezogene und in der L. H. die echte Hauptzeit.
Trainingsform:
Danach spiele die vorzuziehenden Töne in der L. H. gewollt früher und achte auf die musikalische Selbständigkeit der vorgezogenen und der echten metrischen Hauptzeit:



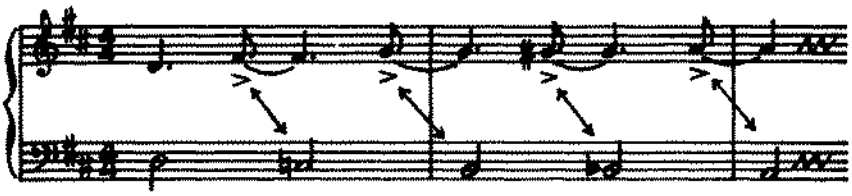
6 Spiele nicht zusammenhanglos die verschiedenen Dreiklangsgruppen. Ergründe die Urmelodie, den melodischen und harmonischen Ursprung:
Nicht die einfache Folge des gebrochenen Dreiklangs wurde verwendet, sondern melodische und rhythmische Varianten: Gruppe 1 fallend, Gruppe 2 in Gegenbewegung (also aufsteigend), Gruppe 3 wie 1 fallend, Gruppe 4 wie 2 aufsteigend, jedoch mit der rhythmischen Variante der vorgezogenen *1* (des 5. Akkordes). Die folgenden aufwärtssteigenden Dreiklänge erfahren eine metrische Variante: Sie erscheinen als 3-Ton-Gruppen aus Achteln (keine Triolen).



7 Viertonübung in verschiedenen Lagen. Übe vorerst folgende Varianten:

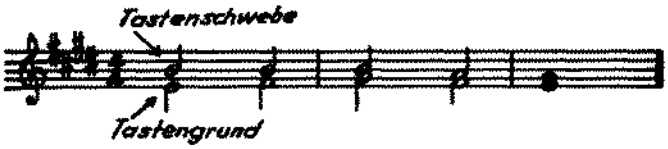


8 Lineare Steigerung der melodischen Spitzentöne in Verbindung mit vorgezogenen metrischen Hauptzeiten. Übe:



9 Training von Spieltypen mit 3-Ton-Gruppen auf Achtelbasis.

10 Die Melodie befindet sich in der Unterstimme der R. H. Sie wird melodisch intensiv auf dem Tastengrund, die Oberstimme dagegen in der Tastenschwebe gespielt. Übe die Doppelgriffe der R. H. allein und erfühle die unterschiedlich erforderliche Belastung der Tasten, bis eine dynamische Abstufung Melodiestimme/Oberstimme klanglich gut unterscheidbar erreicht ist. Hilf dir anfangs mit der dynamischen Übertreibung: Unterstimme (Melodie) – forte, Oberstimme – piano.



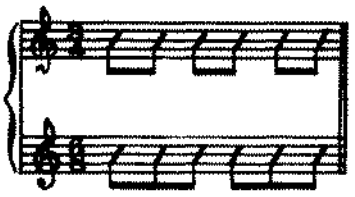
11 Die L. H. muß kompromißlos die Staccato-Grundfläche spielen; es darf kein Unterschied in der Spielweise beim Übergang von Takt 1 zu 2 (wenn die R. H. dazukommt) zu hören sein.

12 Übe wie bei Nr. 8.

13 Die durchgehende Spielbewegung der R. H. darf nicht unterbrochen werden. Die Melodie in der L. H. muß sich genau komplementär in diese von der R. H. vorgegebene Bewegung einpassen. Tenuto (–) = Tastengrund, staccato (·) = Schwebe. Übergang tenuto zu staccato: Taste bis zur Hälfte (Auslösepunkt) aufsteigen lassen, dann sofort durch Staccato-Impuls leicht antippen. Alles im Tastenkontakt.

14 Achte auf die Taktübergänge, bei denen vorgezogene und echte metrische Hauptzeiten in bekannter Weise zu üben

und zu spielen sind. Ab Takt 9 werden in der L. H. unmerklich metrische Abänderungen vollzogen: die Umwandlung des 3/4-Taktes in einen 6/8-Takt. Die 3/4-Bewegung in der R. H. wird beibehalten, so daß der Reiz im gut harmonierenden Miteinander beider Taktarten besteht. Der gemeinsame Nenner beider Taktarten sind die Achtel.



Staccato dem Tempo und der Stimmung anpassen, also nicht zu scharf und zu kurz, sondern weich wegschwingen.

15 In den Takten 1 bis 4 wird das 3/4-Metrum gefestigt. Ab Takt 5 haben nun beide Hände in der 6/8-Aufteilung zu spielen, die eine belebende Spannung bewirkt, welche dann im 8. Takt durch eine Art Überleitung zum 3/4-Metrum ihre Auflösung findet. Werde bei diesen Übergängen weder schneller noch langsamer. Durch lautes Zählen von Achteln (gemeinsamer Nenner beider Taktarten) sind die Übergänge im Tempo zu halten.

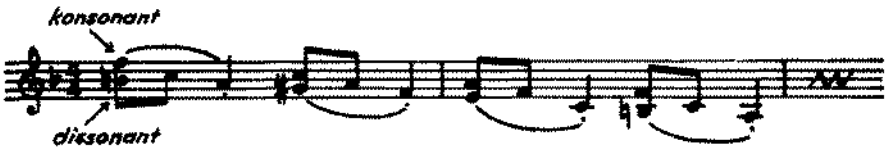
16 Selbst einfache Baßfiguren wie in Takt 1, 2, 5 und 6 sind einzeln zu üben, um stilistisch eine echte Baßwirkung zu erzielen, die im Verhältnis zur R. H. eine selbständige musikalische Funktion hat. In Takt 3 und 4 versucht die L. H. in synkopischer Weise ein neues Metrum aufzubauen. Die *1* der R. H. im 4. Takt gibt den metrischen Auslöser zur Rückführung der L. H. in ihre bisherige Funktion.

17 Trainiere einzelhändig die stilistischen Figuren, bis jede Hand ohne zu stocken musikalisch bewußt und selbständig ihre Aufgabe erfüllt. Erst dann spiele mit beiden Händen, wobei die einzeln erarbeitete

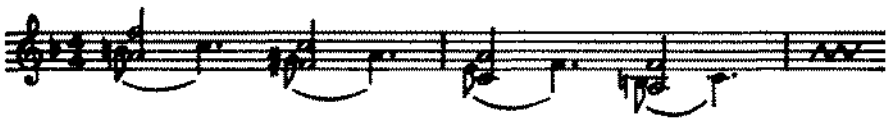
Selbständigkeit bei beiden Händen gewahrt bleiben muß.

18 Als Mischform der bisher erarbeiteten metrischen Spiele mit 3/4- und 6/8-Takt treten hier wiederum beide Taktarten auf: Takt 1 bis 3 R. H. im 3/4- und L. H. 6/8-Takt; Takt 4 beide Hände 6/8-Takt. Takt 8 ist als Spannungszielpunkt um 1 Achtel zum 5/8-Takt verkürzt worden. Der 9. Takt hat in der R. H. dasselbe Tonmaterial und wirkt als 3/4-Takt (mit 6 Achteln) im Verhältnis zum 8. Takt als beruhigende Verbreiterung, die zum Schluß führt. Zähle auch hier übungsweise die Achtel bei Metrum- und Taktwechseln.

19 Dieser bekannte Spieltyp wird in verschiedenen Lagen trainiert. Im Takt 1 wird das Metrum gefestigt, mit ähnlichem Tonmaterial im 2. Takt metrisch variiert. Übe auch in anderen Tonarten diesen Spieltyp auf der Basis von Dreiklangsumkehrungen:



Der jeweilige Doppelgriff zu Beginn der Figur besteht aus einem konsonanten und einem dissonanten Ton. Der dissonante Ton ist quasi der Vorhaltton zur Mittelstimme des jeweiligen Dreiklangs:



Die Unterstimme in der R. H. ist Melodie. Sie wird tastengründig gespielt (auch allein üben).

20 Erweiterung des Spieltyps von Nr. 19. Auch hier wird die melodieführende Unterstimme der R. H. auf dem Tastengrund und die Oberstimme in der Tastenschwebe gespielt. Die erste Gruppe von Nr. 19 ist hier in den 3 ersten Sechzehnteln des 4. Taktes spieltechnisch verdichtet und bewirkt als 3-Ton-Gruppe eine musikalische Intensivierung.

21 Vergiß nicht die Wiederholung der ersten beiden Takte zu spielen; sie ist wichtig, weil sie dem Festigen der Baßfigur der L. H. dient, die ja ohne Verzögerung beim Einsatz und beim weiteren Verlauf der R. H. durchgespielt werden soll. Auch hier werden die 3-Ton-Gruppen in der R. H. nicht extra akzentuiert. Führe im 2. Teil das in den vergangenen Stücken trainierte Melodiespiel der Unterstimme in der R. H. auch in diesem schnellen Tempo präzis aus.

22 Takt 1 und 2 dienen in der Wiederholung zum Festigen des ostinaten Spieltyps. Behalte die genaue Artikulation und den Spielfluß der R. H. bei, wenn die L. H. hinzukommt. Hier ist das Transponieren in alle Tonarten zu empfehlen (Tonleiter- und Dreiklangsmaterial).

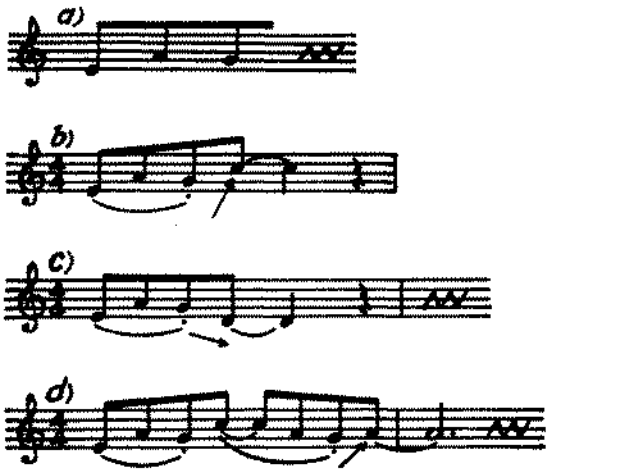
23 Übe wie bei Nr. 22.

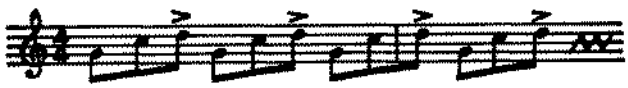
24 Wie bei einer Invention erfolgt in diesem Stück ein selbständiger Austausch des Tonmaterials. Auch hier keine Akzentuierung der 3-Ton-Gruppen.

25 Ostinato in der L. H. auf dem Prinzip von 3-Ton-Gruppen (genauer gesagt: Kombination von 4 Dreier- und 1 Vierergruppe).

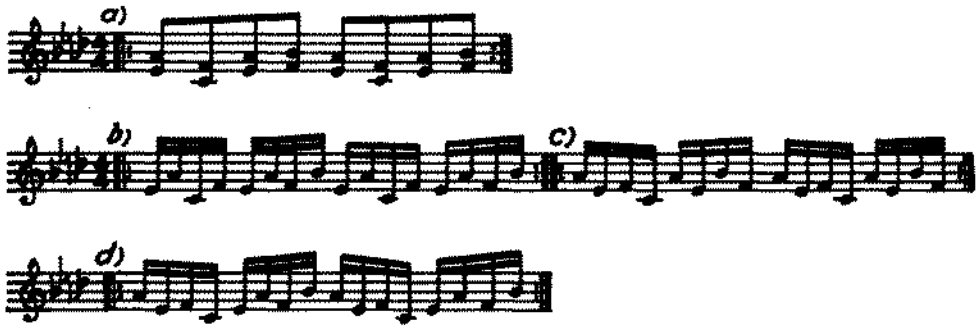
Die Spannung, die mit den gegen das Viertelmetrum laufenden 3-Ton-Gruppen aufgebaut wird, löst die überleitende 4-Ton-Gruppe. Durch sie wird das Vierermetrum wieder hergestellt. Die R. H. nimmt durch kontrastierende Melodiebögen die Stelle eines cantus firmus ein. Übe vorerst die L. H. gründlich, damit der technische und musikalische Ablauf reibungslos vonstatten geht.

26 Das Metrum wird durch die L. H. markiert. Dadurch gewinnen die metrisch vorgezogenen Figuren der R. H. an Plastizität. Erkenne im Verlauf der Takte 3, 4 und 5 die sparsame Verwendung des gegebenen Tonmaterials. Unter Beibehaltung der ersten 3 Töne (a) ergeben sich drei einfache Schlußvarianten der Melodiefortführung: von g^1 eine Quarte nach oben (b), von g^1 eine Quarte in entgegengesetzter Richtung, also nach unten (c), schließlich wird der melodische Schluß auf a^1 als Grundton geführt, also in ungefährer Mitte zwischen beiden bisherigen Schlußtönen (d).
Ab Takt 11 finden wir 3-Ton-Gruppen, bei denen jeweilig der 3. Ton als melodischer Spitzenton akzentuiert gespielt wird.





27 Melodische Übung in Quarten. Übe die einzelnen Quartgruppen als Kette (a) in Tempo-Steigerungsstufen; auch von unten (b) oder oben (c) gebrochen oder gemischt (d):

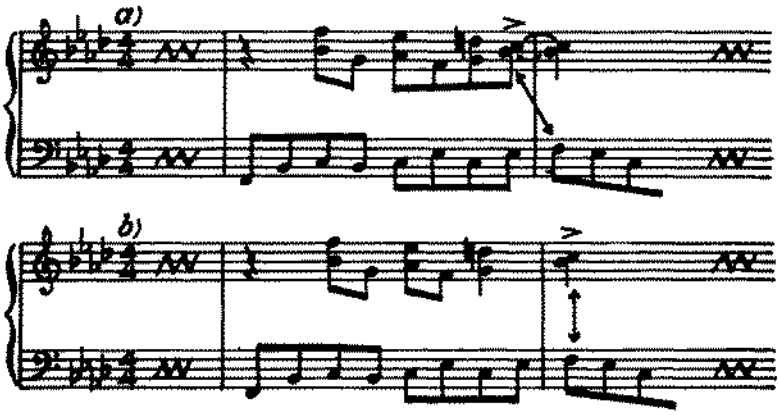


Je größer der Schwierigkeitsgrad der Übung ist, zu der das vorgegebene Tonmaterial des Stückes oder der entsprechenden Stelle verwendet wird, um so leichter ist dann das Stück wiederum im Original zu spielen. Trainiere auch anschlagstechnisch: einmal die Oberstimme im Forte (auf dem Tastengrund) und die Unterstimme im Piano (Tastenschwebe), dann umgekehrt.

28 Das Tonmaterial der Achtelbewegung in der L. H. besteht in jedem Takt aus der Kombination $\frac{3+3+2}{8}$.

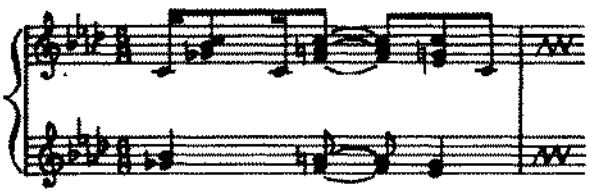
Trainiere die L. H. auf unerschütterliche Sicherheit und Selbständigkeit, der Test

kommt spätestens ab Takt 11. Spiele mit beiden Händen zusammen (im langsamen Tempo beginnend) bewußt beim Taktübergang von 11 zu 12 die vorgezogene und die echte metrische Hauptzeit (a). Auch hier ist die nun schon erprobte Trainingsform (b) zu empfehlen, in der die metrischen Hauptzeiten zusammengezogen geübt werden.

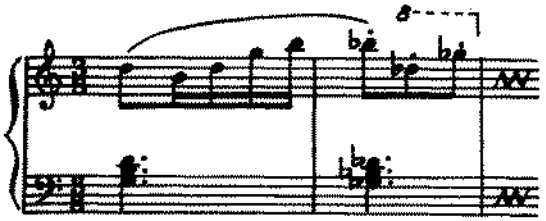


29 Übe in vielen Formen den Lauf in der L. H. Zuerst L. H. allein, dann im Unisono mit der R. H., R. H. , L. H.

und umgekehrt, auch in verschiedenen Abständen (1 Oktave, 2 Oktaven), um gleichzeitig auch das Gehör für die damit erreichte Klangbildveränderung zu schulen. Die melodische Hauptlinie wird anschlagstechnisch wie bei ähnlichen Stücken erarbeitet.



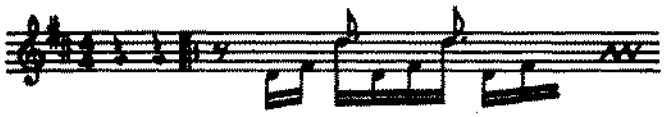
30 Auflösen von Akkorden, die chromatisch abwärts geführt sind. Wenn die Arpeggien in der R. H. genügend trainiert sind, unterlege ihnen zuerst lediglich den entsprechenden Dreiklang in der L. H., ehe die vorgeschriebenen Spieltypen verwendet werden.



31 Die konsequent in 3-Ton-Gruppen chromatisch geführten Doppelquarten sollen nicht als Triole gespielt werden. Zähle im langsamen Tempo laut die Viertel, damit das Metrum nicht verloren geht. Als grifftechnische Übung trainiere die Doppelquarten als geschlossenen Akkord:

32 3-Ton-Gruppen von Sechzehnteln, deren Spitzentöne gleichsam Melodietöne sind. Spiele diese Melodietöne nicht akzentuiert, sondern tastengründig, die übrigen Sechzehntel in der Schwebe. Die Ton-

repetitionen werden wie folgt ausgeführt:



Die Taste d^1 wird bis zum Tastengrund angespielt und durchweg auf dem Tastengrund gehalten; lasse die Taste nur bis zur Hälfte aufsteigen, wo der Auslösepunkt der Taste ist, dann spiele sofort wieder bis zum Tastengrund, ohne die Taste bis ganz nach oben zu lassen. Dadurch wird ein Legato von repetierenden Melodietönen erreicht, weil dem Dämpfer dadurch nicht die Möglichkeit gegeben wird, die Saiten vollends abzudämpfen.

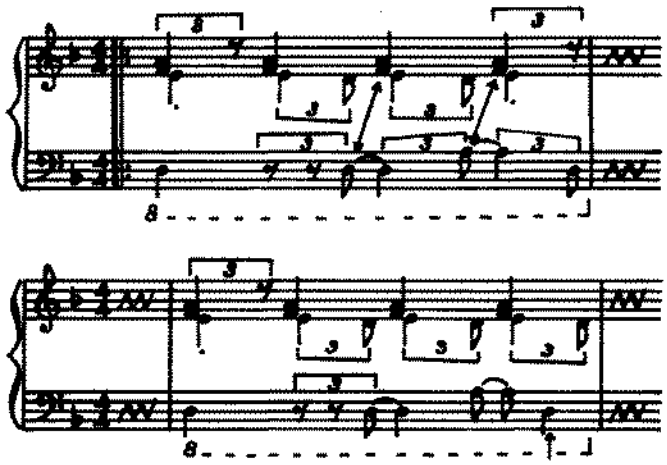
33 Über einer gebrochenen Dreiklangsbewegung in der L. H., wie wir sie von Sonatinen (Clementi u. a.) her kennen, wird eine schnelle Tonrepetition stilistisch-technisch trainiert.
Achte auf die metrisch-betonte *1*, die im 1. Takt mit dem 4. und im folgenden Takt mit dem 3. Finger gepielt wird (ebenso in der Taktfolge 9/10).

34 Übung zur Unabhängigkeit der Hände. In die R. H. ist die A-Dur-Tonleiter eingearbeitet, die L. H. hat in Gegenbewegung zur R. H. die chromatische Tonleiter zu spielen. Übe sehr intensiv die unterschiedlichen Spielweisen der Hände einzeln, bis auch im Zusammenspiel die stilistisch bedingten unterschiedlichen Artikulationen in der L. H. musikalisch sicher gespielt werden können. Dieses echte Gegeneinander beider Hände muß zu einem spielerischen Spaß werden und darf keine mathematische Aufgabe mit »Angstmomenten« sein.

35 In diesem Stück werden in einfacher Weise einige Spieltypen des Blues trainiert. Transponiere die Übung in alle Tonarten und finde entspre-

chend den neuen grifftechnischen Bedingungen (schwarze/weiße Tasten) handgerechte Fingersätze.

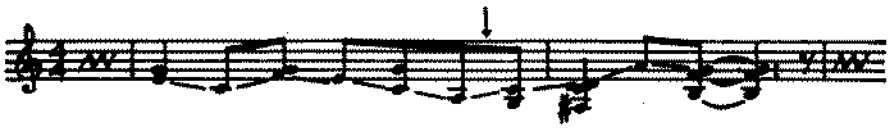
36 Die Unterstimme in der R. H. wird als Melodie auf dem Tastengrund gespielt. Beachte das rhythmische Wechselspiel beider Hände: vorgezogene Taktzeiten in der L. H. im Verhältnis zu den Taktschwerpunkten in der R. H., die auch noch vom Melodieverlauf in ihrer metrischen Wertigkeit unterstützt werden. Dieses zeitliche Gegeneinander ergibt als Summe ein musikalisches Miteinander, was den Swing dieses Stückes wesentlich vervollständigt.
Beachte besonders im 3. Takt die L. H.: Sie hat auf der Zählzeit *4* einen musikalisch-stilistischen Intensivierungsimpuls als Veränderung der bisherigen Spielform auszuführen. Spiele ihn auch mit entsprechender Frische.



37 In diesem Stück sind viele bisher behandelte Spielformen miteinander vermischt. Trainiere sie in bekannter Weise.

38 Untersuche die sich aus dem textlichen Verlauf ergebenden metrischen Veränderungen und Taktwechsel, die sowohl verkürzende als auch verbreiternde Funktionen haben.

39 Die Melodie ist teils als Unter-, teils als Oberstimme zu finden. Erarbeite bei gründlicher Analyse den genauen Verlauf der Melodie. Ein solcher Melodie»umsteiger« soll hier angeführt sein (Takt 7/8):



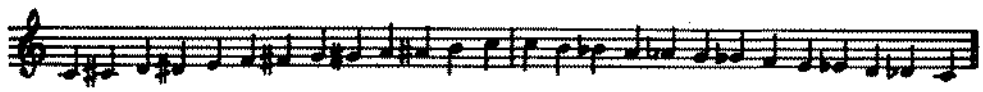
40 Hier ist das melodische Mittelstimmenspiel auf beide Hände erweitert worden. Die rhythmisch-metrische Figur in Takt 7 und 8, die auf 3-Ton-

Gruppen basiert, wird ab Takt 13 über mehrere Takte konsequent weitergeführt. In den Takten 36/37 finden wir eine neue Form der 3-Ton-Gruppen vor.

41 Trainiere wie bisher bei melodischen Unterstimmen die angegebene Mittelstimme in der R. H. als Melodiestimme. Das musikalische Geschehen im Mittelteil wird durch Taktwechsel (4/4 / 3/4) und metrische Verlagerungen (3/4 / 6/8) intensiviert.

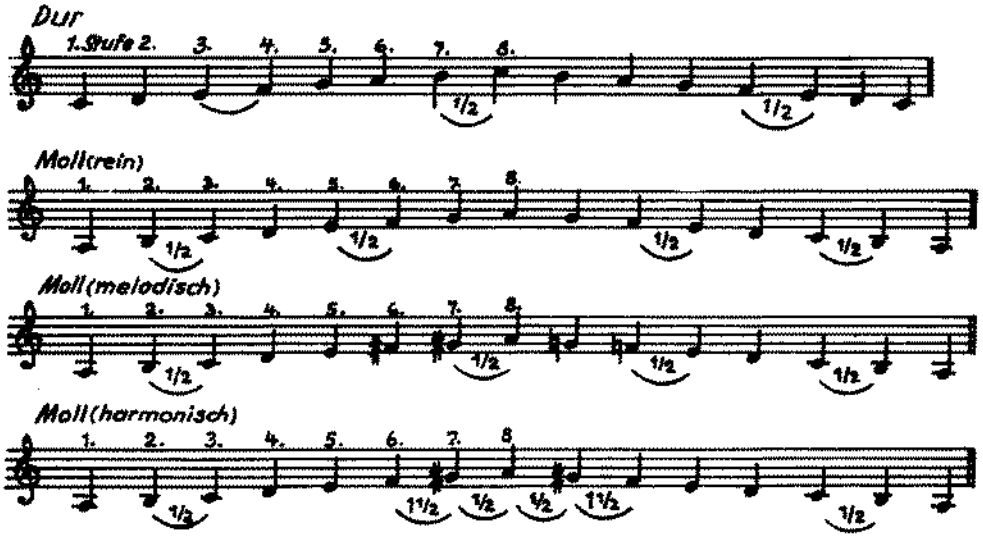
Hinweise zum Einsatz des Tonmaterials bei Improvisationen

Welche Töne sind überhaupt zu verwenden, wenn es heißt: »Jetzt bist Du dran mit dem Chorus«? Es ist gut, hierzu einige grundsätzliche Überlegungen anzustellen, unabhängig von der Vielzahl der gegebenen Stilrichtungen.
Wir können erst einmal davon ausgehen, daß wir ja auf dem Klavier nur 12 Töne zur Verfügung haben, die in den verschiedenen Oktavbereichen immer wiederkehren. Zusammengefaßt ergibt dies die chromatische Tonleiter, die nur aus Halbtonschritten besteht:



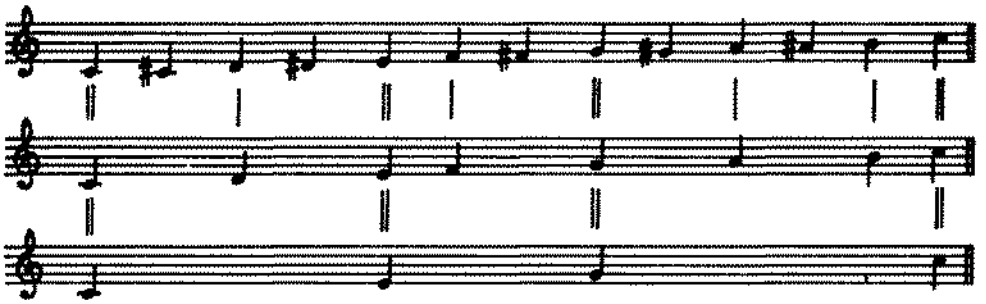
Neben der Leiter aus Halbtonschritten kennen wir auch eine Leiter aus Ganztonschritten, diese sogar auf 2 Ebenen:

Die diatonischen Leitern bestehen aus Halb- und Ganztonschritten in unterschiedlicher Anordnung:



Weiter zu nennen wären modale und folkloristische Leitern, pentatonische Reihen usw., worüber in einer »Allgemeinen Musiklehre« nachgelesen werden kann.

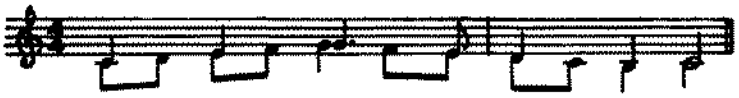
Ein noch engeres Einkreisen des bisher gesichteten Tonmaterials ergibt sich durch das Harmonisieren. Dabei erkennt man das Grundgerüst, das all diese Töne in ihrem Zusammenwirken ordnet und bestimmt.



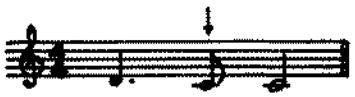
Wenn wir die Harmonietöne *c — e — g — c* (das kann auch jede andere Folge, z. B. C^9 usw. sein) als »konsonant« bezeichnen, würden alle anderen Töne entsprechend die Bezeichnung »dissonant« erhalten. Jeder dieser konsonanten Harmonietöne existiert aber in einem musikalisch guten Einvernehmen mit seinen Nachbarn: den ganz- und halbtönigen unteren Nebentönen und den entsprechenden oberen Nebentönen:

Mit Hilfe dieser Nachbarn ist melodisch gesehen vieles möglich. Sie sind verwendbar, um »Lücken« einer Melodie zu schließen, indem wir einen melodischen Durchgang bilden. Die folgende Melodie besteht lediglich aus dem Tonmaterial des Dreiklangs, leicht rhythmisiert:

Durchgangstöne, die nun die Töne der »Urmelodie« tonleitermäßig verbinden, können schon eine erste Variation darstellen:



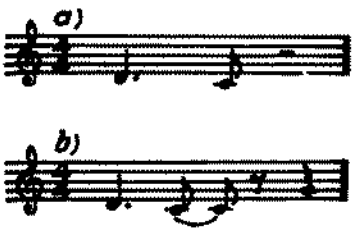
Da der Verbindungston *f* in der 2. Takthälfte des ersten Taktes auf die metrische Hauptzeit *4* fällt, hat er »Vorhalt«-Charakter (Vorhalt = harmoniefremder Ton, der nach einer Auflösung des geschaffenen Spannungsfeldes verlangt, in unserem Falle nach dem Melodieton *e*). Als harmoniefremder Ton gehört er nicht dem Dreiklangsmaterial *c – e – g* an. Die anderen Durchgangstöne finden wir auf leichten, also metrisch unbetonten Zählzeiten. Eine Tonvorausnahme (Antizipation) entsteht, wenn wir den 2. Takt folgendermaßen verändern:



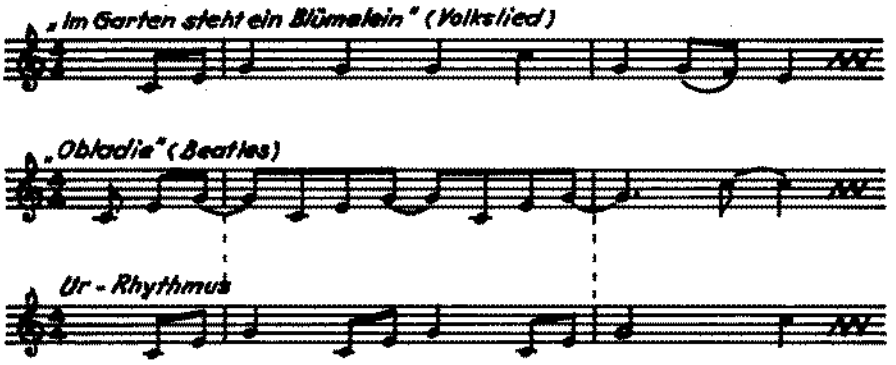
Hier haben wir das *c* auf einer Zeit angespielt, in der noch die Harmonie G-Dur gilt, aber auf

einer metrisch unbetonten Zählzeit *(2 +)*. Das ist für uns sehr interessant, weil wir durch Anbringen eines Haltebogens eine stilistische Veränderung herbeiführen können:

Hierbei tritt folgende metrische Verlagerung in Kraft: Die Halbe *c* auf der betonten Hauptzeit *3* wird durch die Vorausnahme um ein Achtel vorverlagert. Es ist für uns sehr wichtig, über den musikalischen Ursprung dieser metrisch vorgezogenen Spielweise Bescheid zu wissen. Beim Schreiben von Figuren mit kleineren Notenwerten erkennt man optisch schneller die metrische Zugehörigkeit, wenn nachstehende Figur (a) in folgender Weise notiert wird (b):

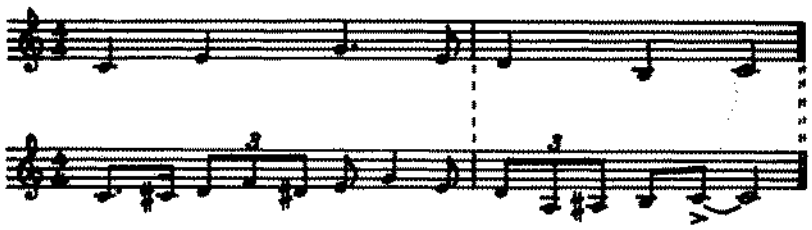


Nun ist wohl kaum eine Musizierrichtung dermaßen mit vorgezogenen Notenwerten durchsetzt wie die Jazz- und Tanzmusik.
Ein Gegenüberstellen zweier Liedanfänge soll belegen, wie bei fast gleichem Tonmaterial die stilistischen Eigenheiten (Artikulation und metrische Verlagerung) voneinander abweichen:

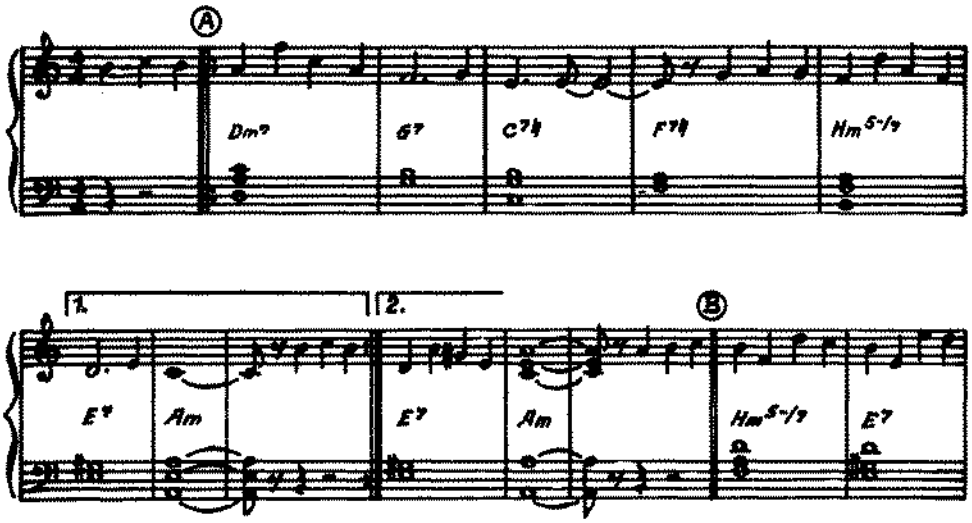


Bei dieser stilistisch bedingten Vorausnahme des metrischen Schwerpunktes auf die leichte Zählzeit verfahren wir – wie schon angedeutet – nach folgendem Prinzip: Die ehemalige *4 +* wird zur vorgelagerten (betonten) *1*, die ehemalige *4* zur unbetonten *3 +*. Sollte beim Spielen solch ein stilistischer »Vorzieher« nicht gelingen, sollte er musikalisch nicht »sprechen«, weil er eben nur mathematisch errechnet wurde, so rücke ihn zum Urrhythmus auf die »echte *1*« zurück, übe ihn laut zählend mehrfach in dieser Weise – auch mit der entsprechenden metrischen

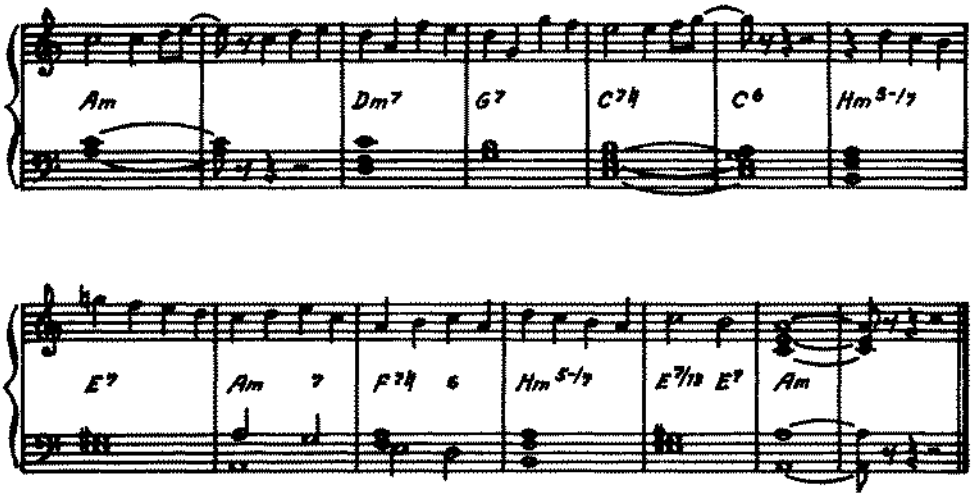
Betonung. Somit fallen die »gespielte *1*« und die »gezählte *1*« zeitlich zusammen. Dann musiziere die Note bewußt vorgezogen und zähle nun die Taktzeit *1* ins »Leere«. Auf diese Weise wird eine musikalisch und stilistisch »sprechende« Spielweise dieser und ähnlicher Stellen erzielt.
Doch kehren wir noch einmal zu unserer Dreiklangsmelodie zurück. Wir ändern sie stilistisch mit entsprechenden »Nachbarn« und Durchgangstönen folgendermaßen ab:



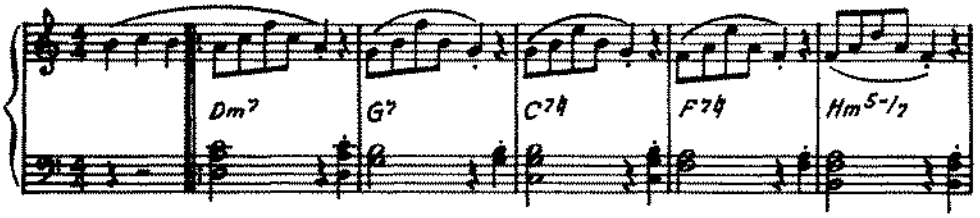
Im 1. Takt der Abänderung finden wir den Durchgangston *d* wieder. Der noch freie Halbton *cis* wurde zwischen *c* und *d* als chromatischer Durchgangston eingefügt. Die Töne *f* und *dis* kreisen als obere und untere Nachbarn den danach folgenden Zielton *e* ein. *e – g – e* sind in gedrängter synkopischer Form die ehemaligen Melodietöne auf *2, 3* und *4+*. Die Töne von *c* bis *e* sind – sowohl diatonisch *(c – d – e)* als auch chromatisch *(c – cis – d – dis – e)* direkt als Linie eingearbeitet – verbunden. Die Folge *d – a – ais – h* im 2. Takt kreist den Zielton *c* ein, wobei das *c* metrisch vorgezogen ist.



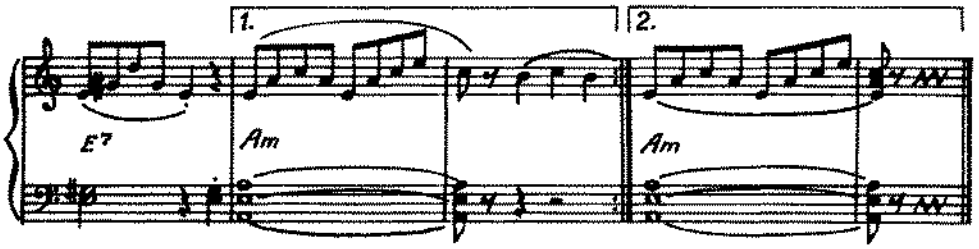
Unternimm nun selbst Versuche, eigenes, bewußt angelegtes Tonmaterial im Rahmen einer Harmonieformel zu verwenden. An folgendem Beispiel sei das stufenweise Herangehen an die gestellte Aufgabe gezeigt.
Melodie und Harmonieablauf (in ganztaktiger Harmonisierung; achte im Verhältnis zur Melodie auf gute und logische Stimmführung beim Harmonieteppich):

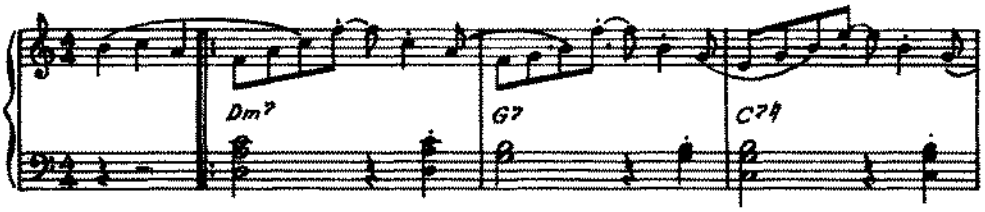


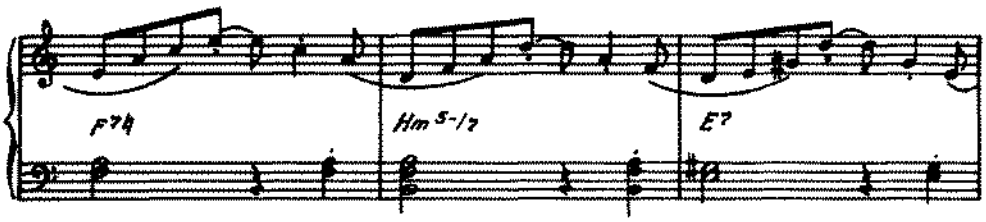
Wir beschäftigen uns im Üben von Spieltypen und Motiven mit dem A-Teil. Erarbeite den B-Teil selbständig.
Lassen wir zunächst die Töne des jeweiligen Harmoniesymbols in einer ständig wiederkehrenden Achtelbewegung nacheinander folgen:

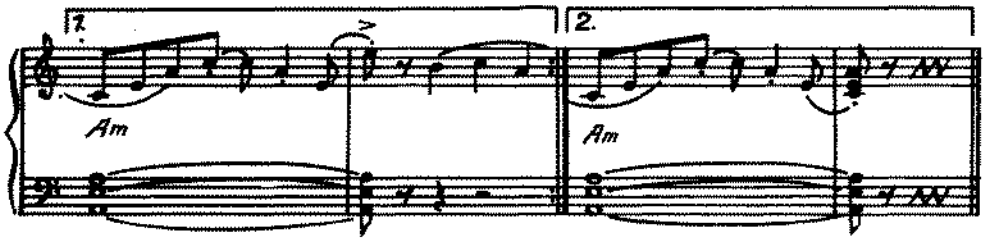


Auch die linke Hand hat hier schon eine leichte Änderung erfahren: Sie füllt die Zeiten aus, in denen die rechte Hand eine Bewegungspause hat (Komplementärrhythmus). Das ist ein wichtiges Spielprinzip im ausgewogenen Wechsel beider Hände.
Nun verwenden wir in gleicher komplementärer Weise den Vierklang, leicht rhythmisiert:

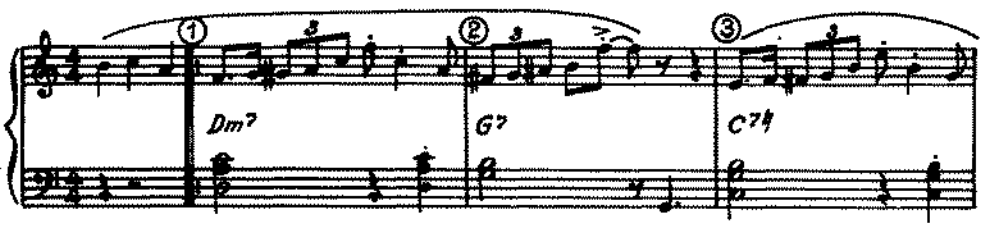




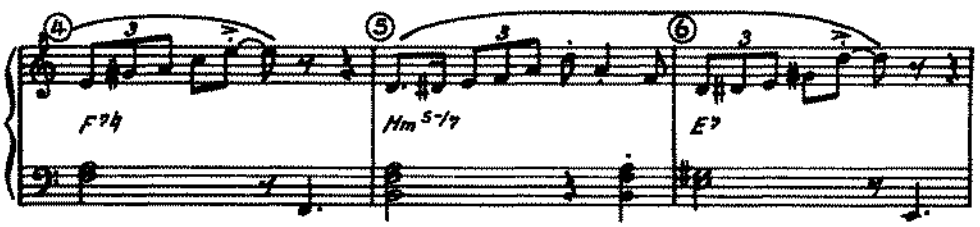




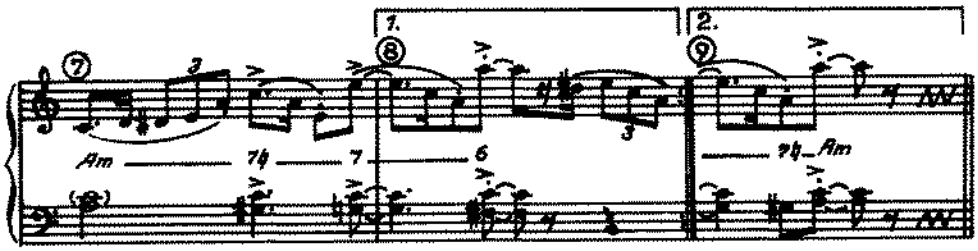
Das folgende Beispiel verbindet schon stilistisch-rhythmisierte Durchgangstöne mit einer Bewegungsreihe in zweitaktiger Phrasierung:

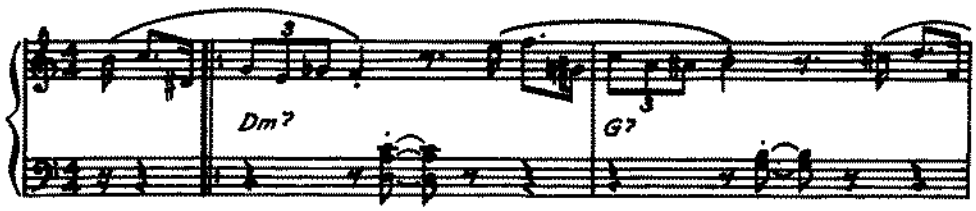


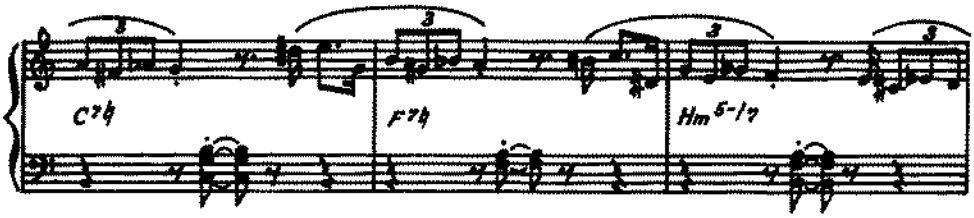
Von Takt 7 zu 8 hat die R. H. das Spielmotiv – durch Vorhalte intensiviert – erweitert. Die L. H. geht auf diese Veränderung mit akkordischen Durchgängen ein, die ebenfalls akzentuiert metrisch vorgezogen aus dem Rahmen der komplementären Spielweise

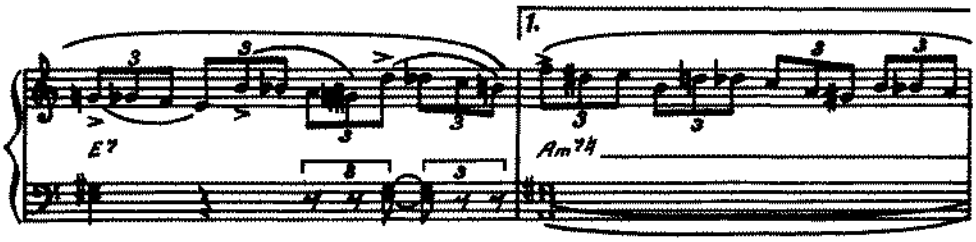


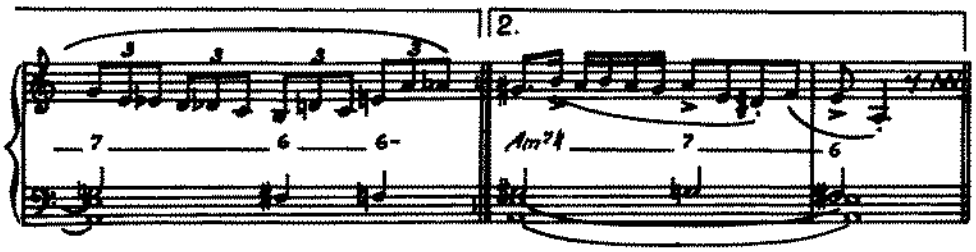
brechen und dadurch die R. H. unterstützen. Somit erhält das musikalische Geschehen eine Steigerung, die das ganze Folgende zu weiteren Abänderungen zwingt (siehe neuer Auftakt in Kasten 1). Diese 3 kleinen Beispielübungen beruhen auf dem Prinzip des volltaktigen Beginns aller Spieltypen als Motivübung. Interessant in den nun folgenden Spieltypen ist der Übergang von der alten zur neuen Harmonie; beide werden miteinander verzahnt (modulierende Funktion):











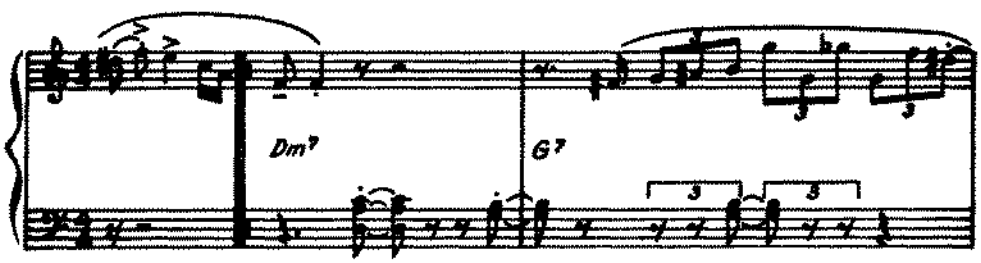
Auf den Zählzeiten *1* finden wir einige Beispiele des Einkreisens von Zieltönen; auch hier ordnet sich entsprechend des rhythmischen Geschehens der R. H. die L. H. komplementär ein. In der 2. Hälfte des 5. Taktes beginnt die bisher metrisch hauptzeitige Triole der Zählzeit *1* um ein Triolenachtel früher:

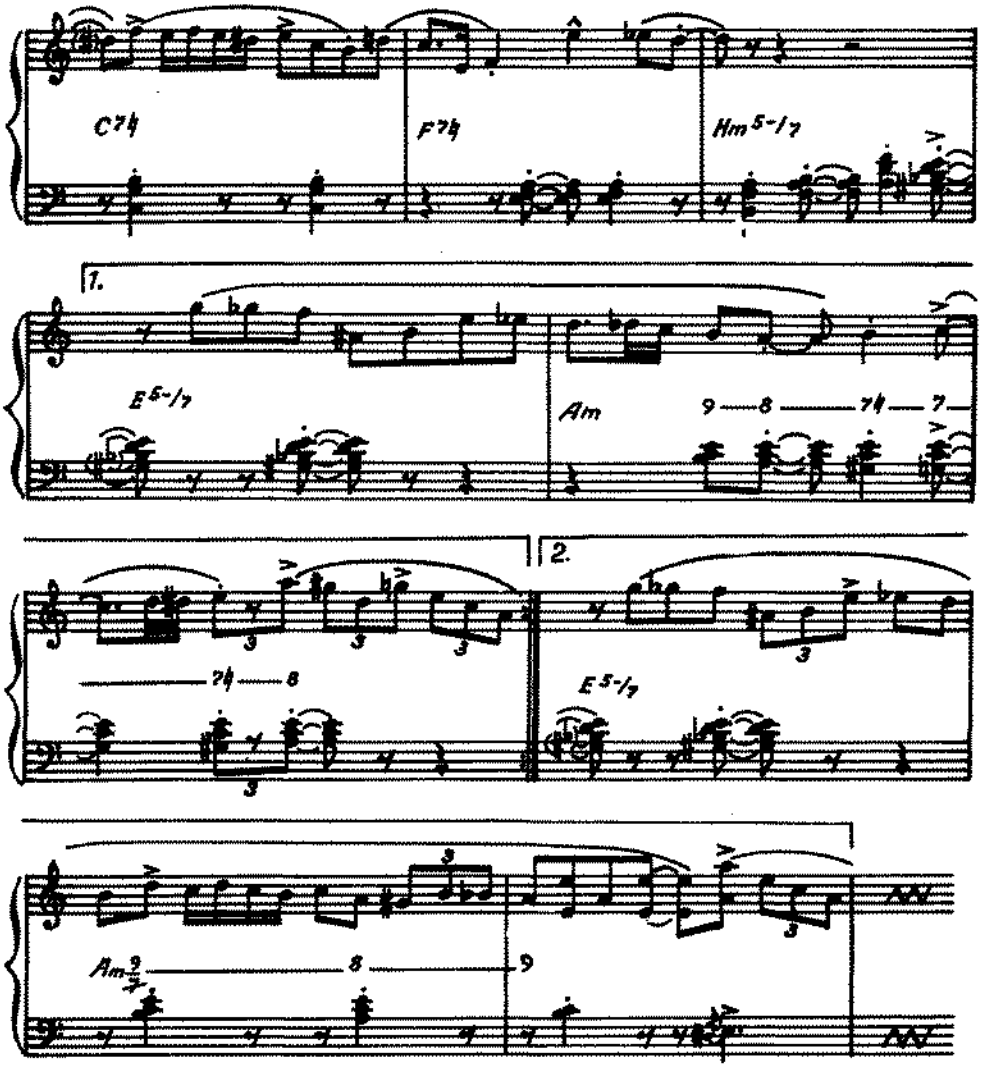
Dadurch wird der einzukreisende Zielton *d* noch im selben Takt erreicht. Der 6. Takt bringt

eine interessante Wirkung, in dem Triolen in einer Kette von 4-Ton-Gruppen erklingen. Die Spitzentöne in diesem Takt (*g, h* und *d*) erwecken dadurch ein neues metrisches Gefühl. Die L. H. unterstützt dabei mit dem 2. Einwurf diese metrische Verschiebung, womit sie auch gleichzeitig auftaktig zur neuen *1* führt. Indem wir nun im 7. Takt als absoluten Höhepunkt dieser Spannungsentwicklung den dissonanten Ton *f* spielen und über *dis* den Zielton *e* metrisch verzögert erreichen, erfährt der spannungsvolle Anlauf im 6. Takt eine ihm entsprechende Steigerung. Von hier aus erfolgt in einer abwärts gerichteten Linie in gleicher Einkreisungstechnik (auch mit Durchgangstönen vermischt) die notwendige Entspannung. Diese fallende Bewegung wird abgefangen durch die 4 letzten Töne des 8. Taktes, die überleitend als Auftakt fungieren. Grundsätzlich sind solche metrischen Spiele, wie wir sie im 6. Takt verwenden, von sehr starker Spannung. Die erste Hälfte des 7. Taktes bietet den gleichen Effekt wie im Takt 6, indem wir 2-Ton-Gruppen mit Triolenachteln bilden:

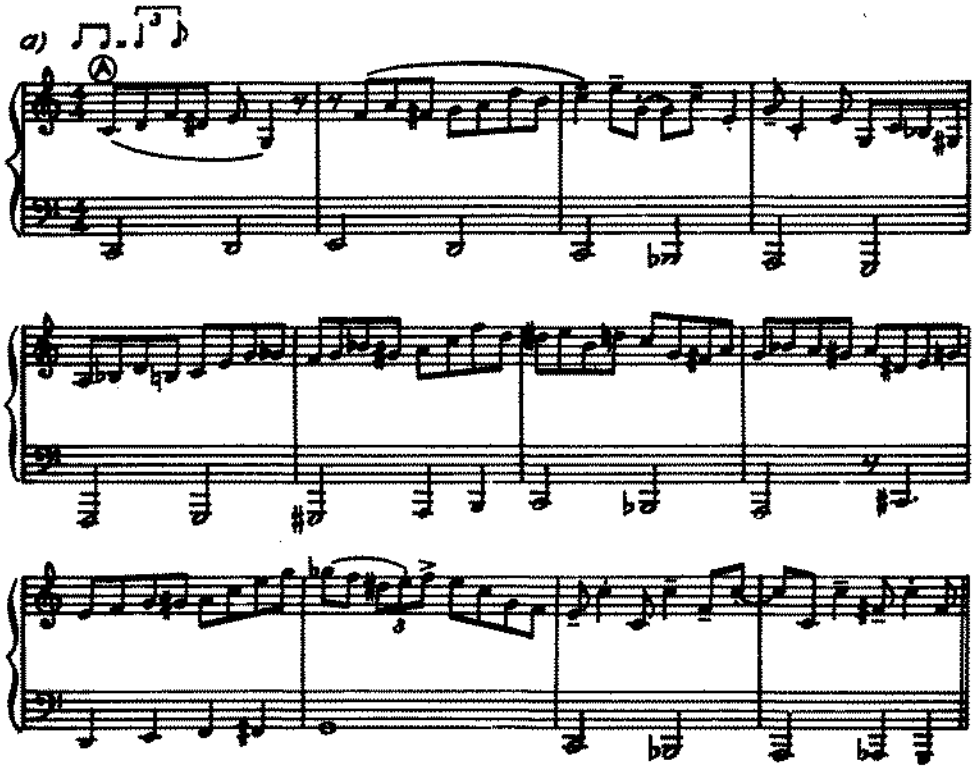
Die umgekehrte Spieltechnik – also Gruppen mit ungeraden Zahlen (3, 5, 7...) aus geradzahligen Tonfolgen (Duolen, Quartolen...) – ist ebenso wirkungsvoll. Ein Modell enthält der Evergreen »In the mood«, in dem 3-Ton-Gruppen aus Achteln gebildet wurden:

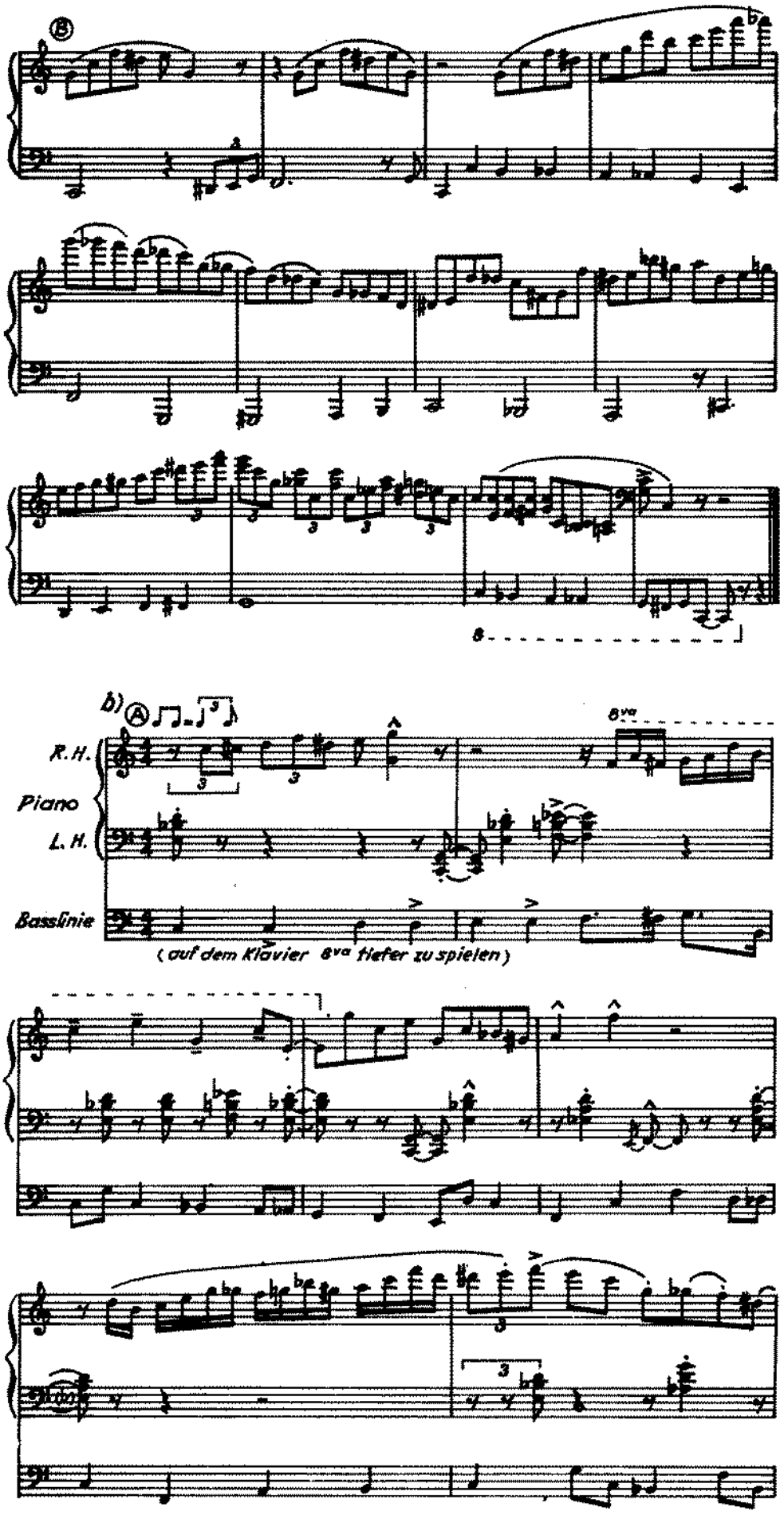
Im folgenden Beispiel finden wir eine Mischung bisher behandelter Spieltypen vor:



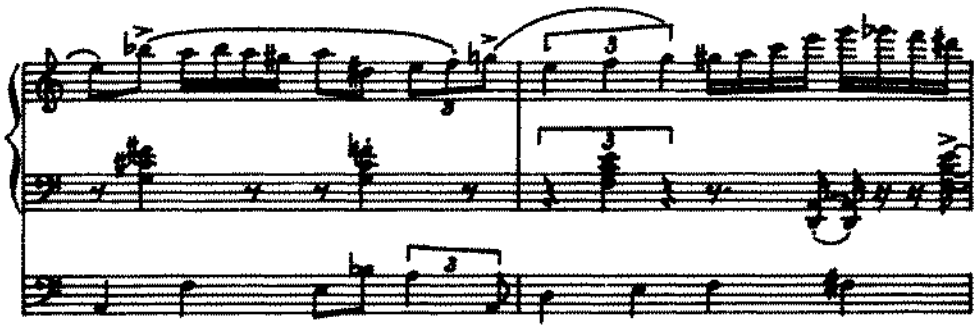


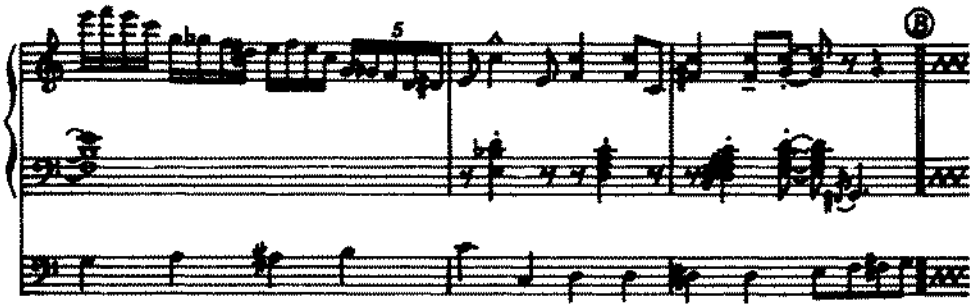
Als nächstes sei nun an einer 12taktigen Bluesformel gezeigt, wie erarbeitetes Tonmaterial vom 1. Beispiel im 2. Beispiel durch rhythmisches Zusammenfassen, Erweitern und durch metrisches Verlagern wesentliche Intensivierung erfährt.
Hinzugefügte Figurationen sind logische Folgeerscheinungen komprimierter Spannungsfelder. Das Tonmaterial des B-Teils verwende selbständig nach gleichem Arbeitsprinzip.




B
b)
A
8va
R.H.
Piano
L.H.
Basslinie
(auf dem Klavier 8va tiefer zu spielen)

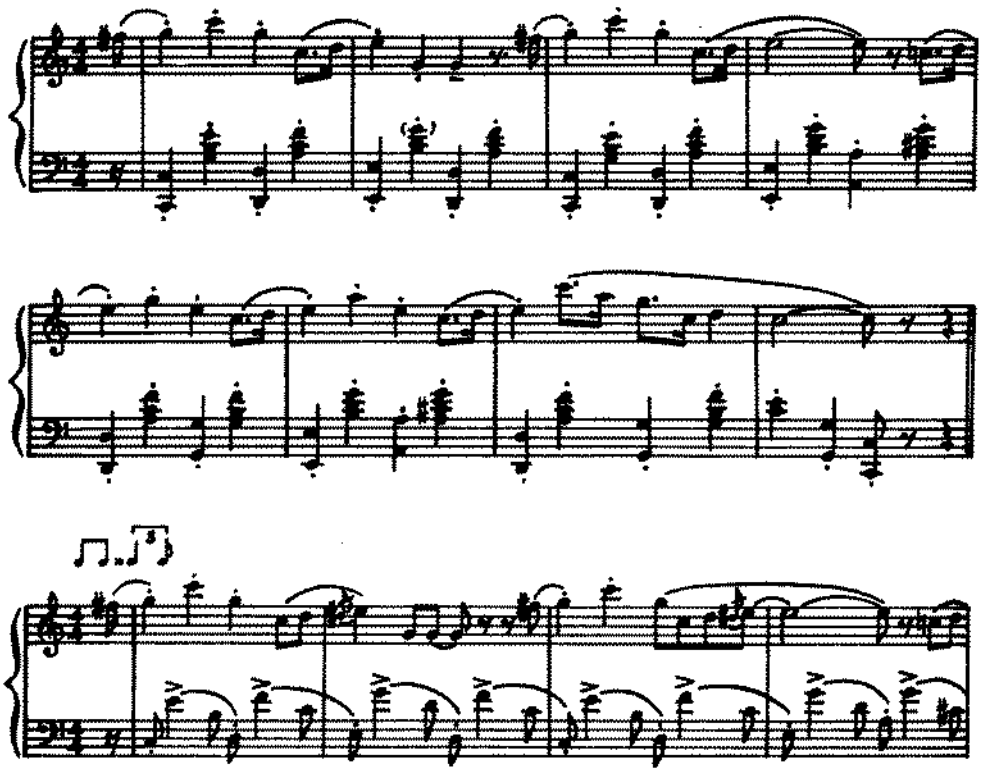
Nach diesen Hinweisen sei allen Lernenden und Suchenden bei der Arbeit an den vorliegenden Stücken als Leitfaden mitgegeben: Analysiere den Notentext nach den Gesichtspunkten eines inneren Zusammenhanges des Tonmaterials. Der Erfolg wird bei gründlicher und gewissenhafter Arbeit nicht auf sich warten lassen.



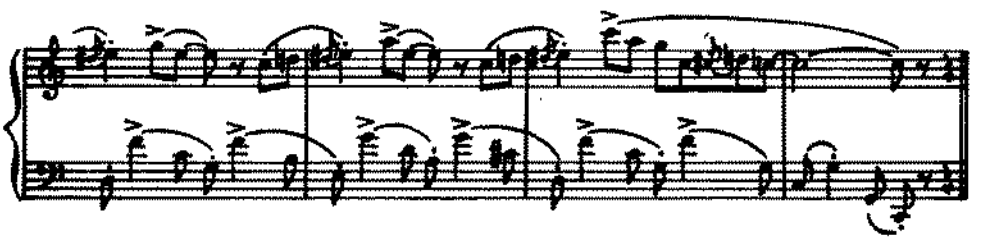


Anmerkungen zur Spielweise der linken Hand

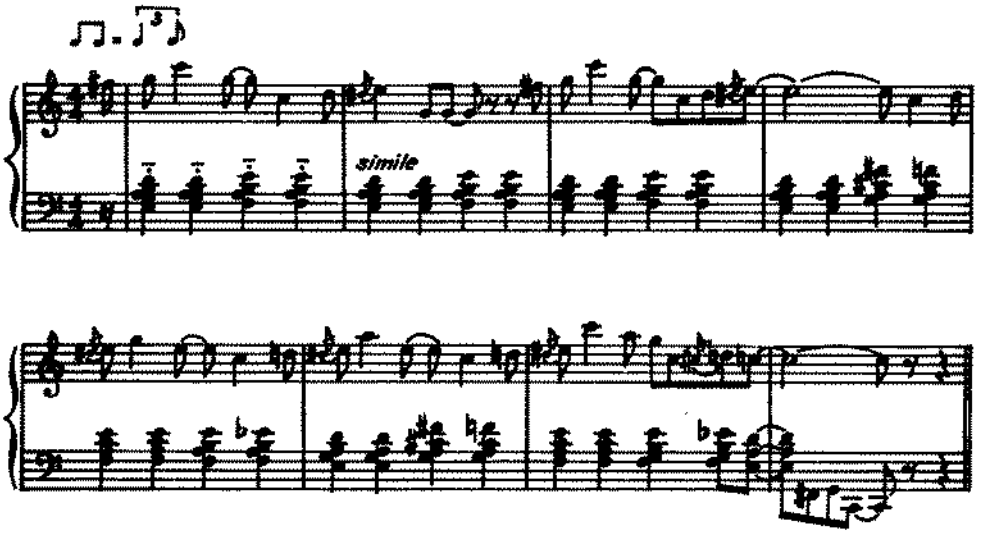
An dieser Stelle sei auf einige grundsätzliche Spieltypen der L. H. hingewiesen. Es ist mitunter gar nicht so einfach, die richtige Spielweise während des Improvisierens zu finden, die im harmonischen »Telegrammstil« rhythmische Impulse bietet, mal unterstützend, mal Rhythmusfläche bildend, Atempausen der R. H. ausfüllend usw. Es ist also gut zu wissen, was die L. H. im Solospiel des Pianisten alles auszuführen hat, um Rhythmus und Harmoniefläche ausgewogen und »losgehend« zu verbinden.
Musikhistorische und stilistische Entwicklungen bedingen natürlich unterschiedliche Spieltypen. Die »volle« Spielweise (Vor- und Nachschlag), in der die L. H. Baß und Harmonie zu spielen hat, wird heute nur noch selten verwendet.
Im folgenden Beispiel finden wir ein einfaches, stilistisch unkompliziertes kleines Foxtrott-Thema mit entsprechender Vor- und Nachschlag-Begleitung:



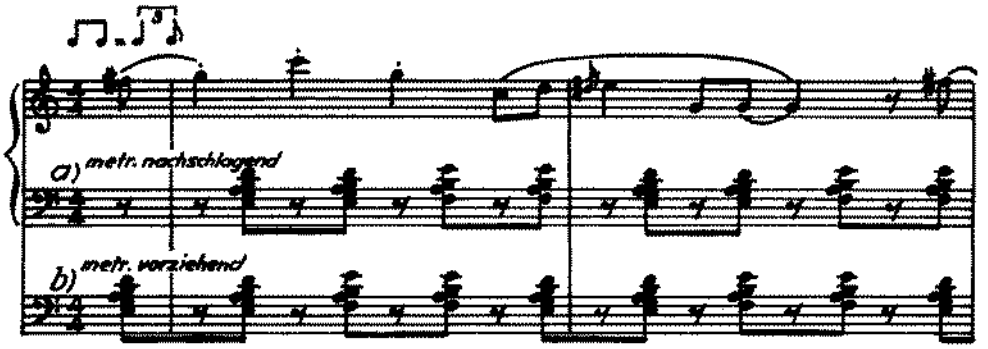
Nebenstehende Variante zeigt, wie die harmonische Begleitung in eine rhythmisch-stilistische Bewegung aufgelöst werden kann. Die Melodie wurde dem Anliegen entsprechend leicht abgeändert:

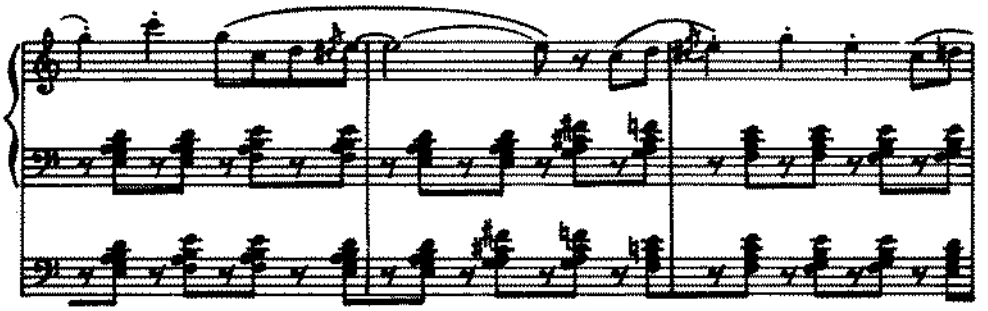


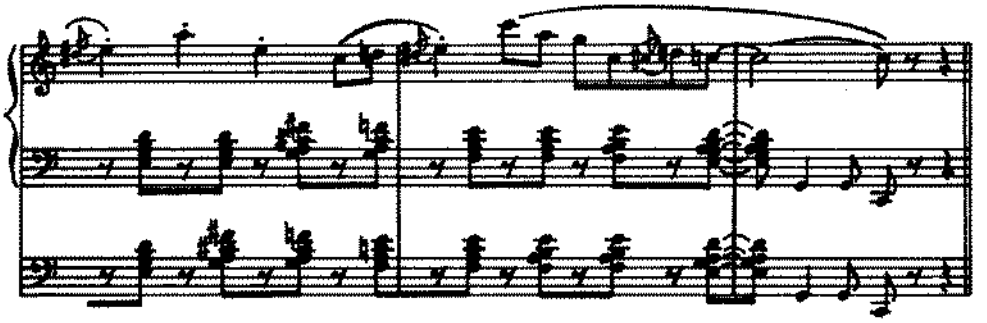
Bei durchgehender akkordischer Viertelbewegung in der L. H. ist es empfehlenswert, die Melodie stilistisch so abzuändern, daß die synkopischen Vorausnahmen mit ihren metrischen Verlagerungen ein vorwärtstreibendes Element zum Grundmetrum, den Vierteln der L. H., bilden.



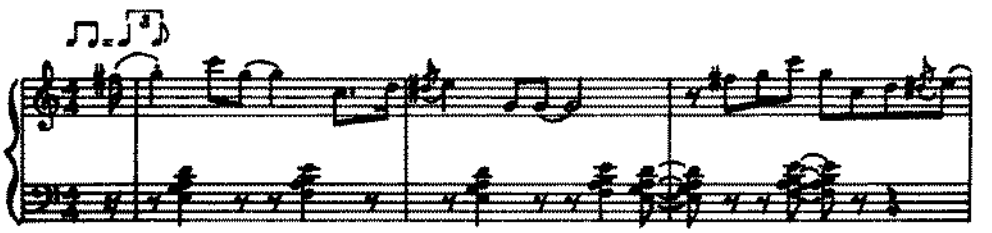
Die bisherigen Spieltypen der L. H. bewegen sich immer im Rahmen von metrischen Hauptzeiten. Im folgenden begegnen wir zwei Modellen, die beide zwischen den metrischen Hauptzeiten *1 – 2 – 3 – 4* gespielt werden. Im ersten Beispiel (a) wird lediglich akkordisch nachschlagend in der Art des Shuffle-Rhythmus gespielt. Diese Begleitform wirkt schwingend, aber im Verhältnis zum darunter stehenden Beispiel (b) inaktiv, denn dieses wird vorgezogen, vor der metrischen Hauptzeit, musiziert. Das ist in der Wirkung wesentlich aktiver, weil man dadurch eine vorwärtsdrängende Ungeduld spürt.



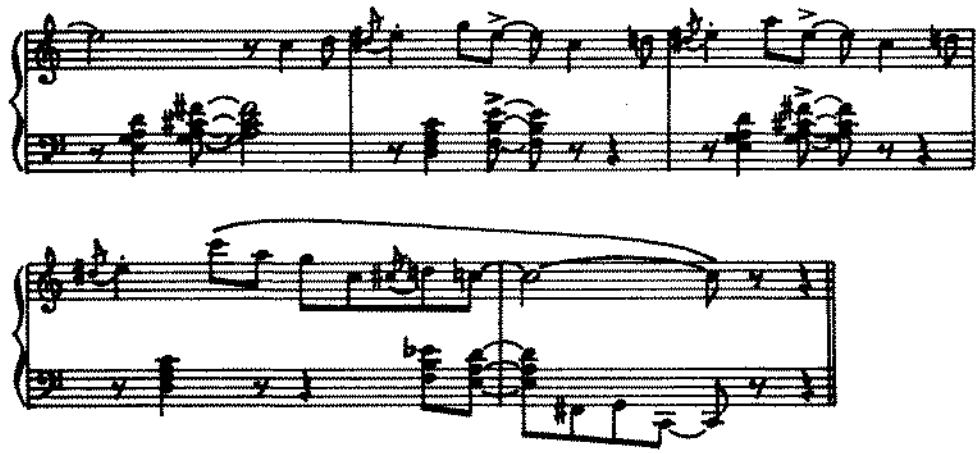


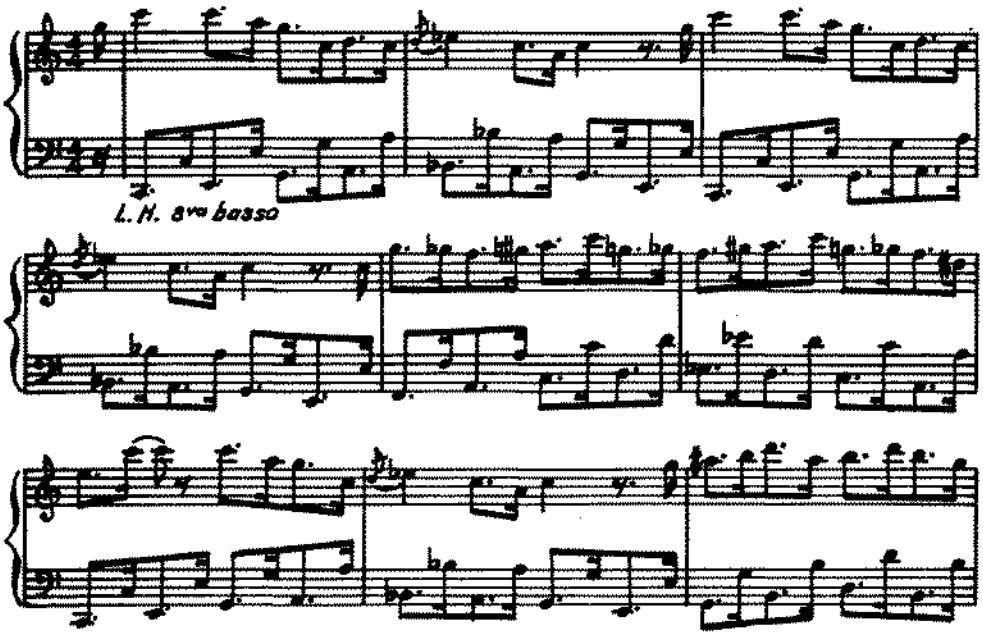


Diese beiden Spieltypen bedingen natürlich im melodischen Verlauf eine Konzentration auf die metrischen Hauptzeiten (wenig Synkopen), weil sich ja sonst der rhythmische Bewegungsimpuls verdoppeln würde, was letztlich das interessante Gegeneinander aufhebt.
Eine Mischform beider Prinzipien sei anschließend aufgezeigt:

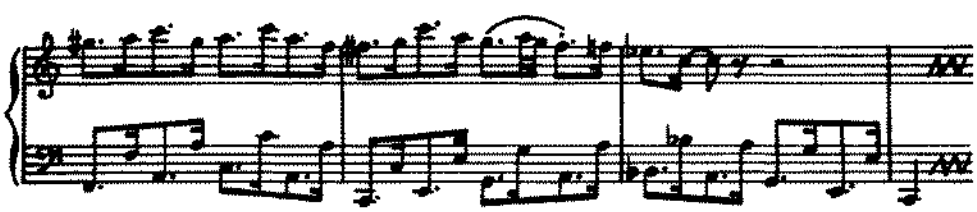


Natürlich gibt es noch wesentlich mehr rhythmisch differenzierte Spieltypen für die L. H. Unsere Demonstrationsmodelle sollten nur einige Möglichkeiten erläutern, Hilfestellung für das eigene Musizieren geben, zur Analyse der Klaviersätze unserer Ausgabe anregen und helfen, das Spezifische im Klavierspiel namhafter Interpreten der Jazz- und Tanzmusik zu erkennen. Voraussetzung beim Einsatz der L. H. sind stets Kenntnis der harmonischen Funktionen in bezug auf das melodische Geschehen und Wissen um eine musikalisch ausgewogene Baßführung.

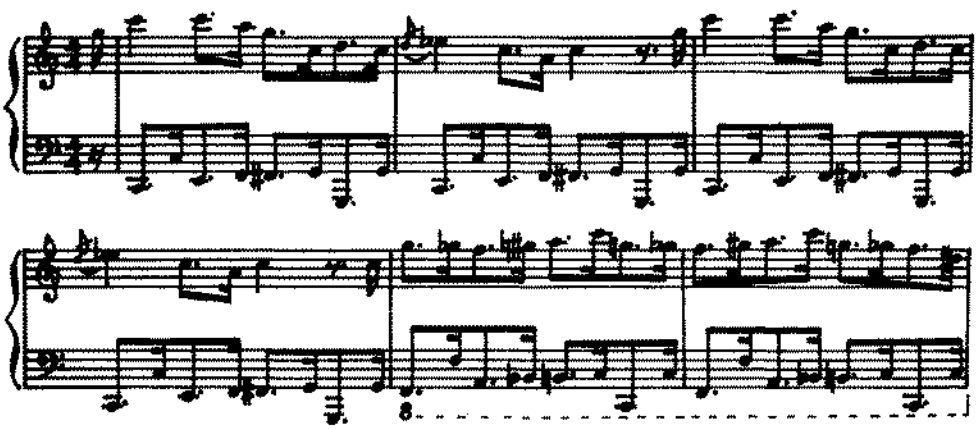


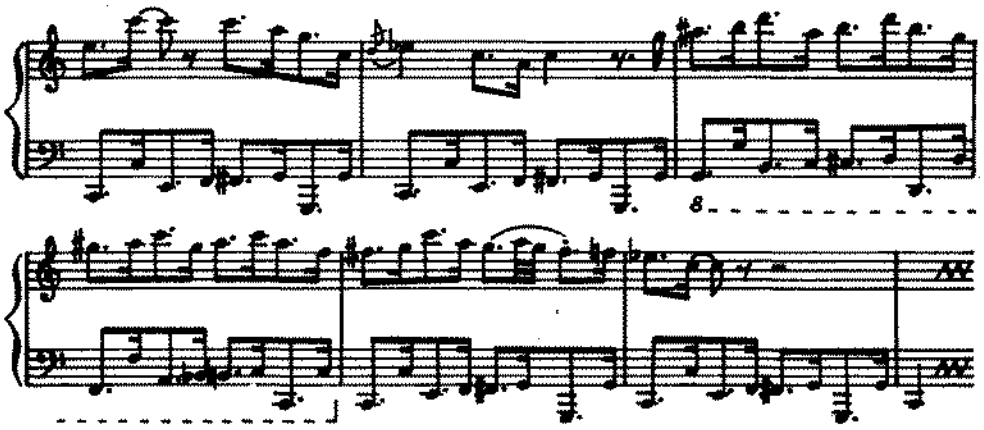


Wenden wir uns nun einigen Standardfiguren der Boogie- und Rockmusik zu. Das erste Beispiel veranschaulicht die Technik von Baßgängen mit gebrochenen Oktaven:

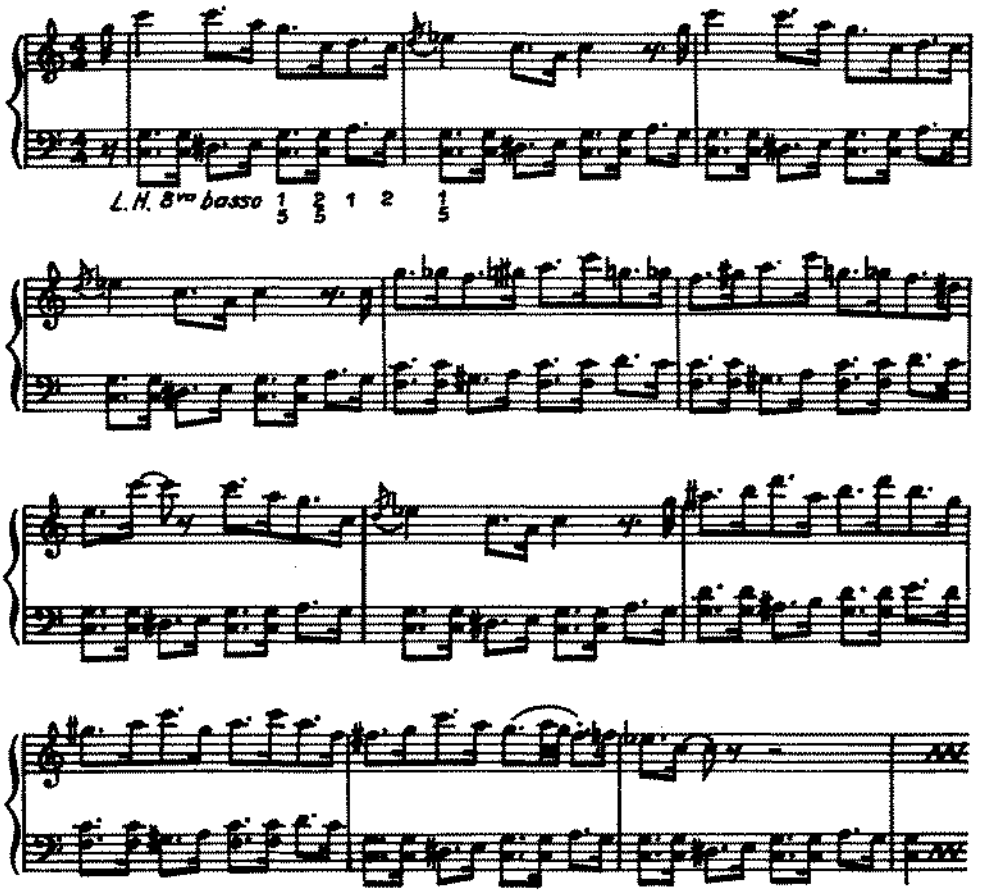


Das folgende Boogie-Beispiel besteht aus einer Mischform von gebrochenen Oktaven und Durchgangstönen:

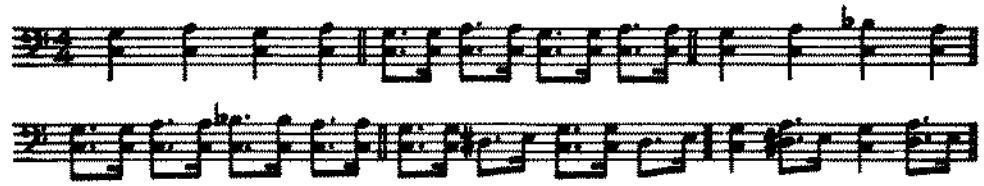




Dem gleichen Thema unterlegen wir einen Spieltyp für Rock:



Weitere Spieltypen des Rock unterlege in selbständiger Arbeit dem oben ausgeführten Thema:



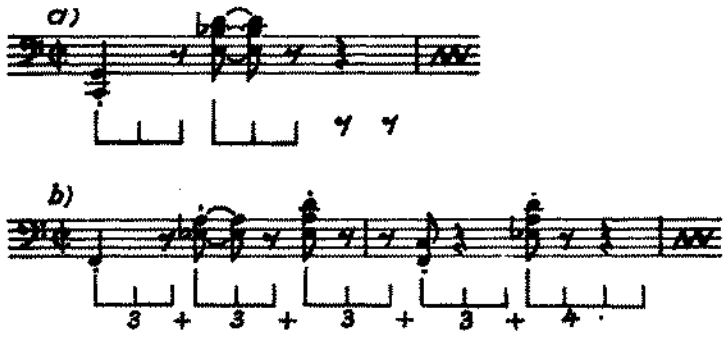
Beachte besonders in den nun folgenden Stücken die rhythmische und metrische Wechselbeziehung zwischen der L. H. und der R. H. sowie ihre spieltechnische Funktion.

Anmerkungen zu den Etüden Nr. 42–66

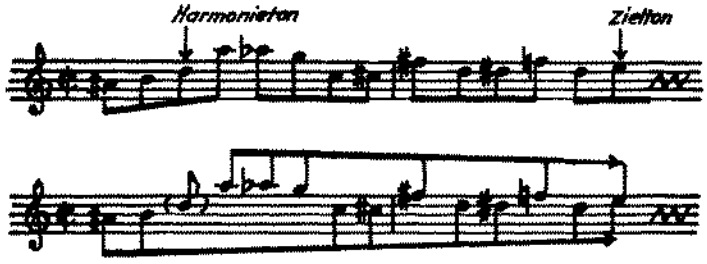
Nr. 42–55 sind Etüden im harmonischen Verlauf von Blues-Formeln, Nr. 56–66 basieren auf erweiterter Harmonik mit modulierendem Charakter. Diese Anmerkungen enthalten methodische Hinweise für

- das spieltechnische Training zur Fingergeläufigkeit anhand stilistisch entsprechenden Tonmaterials
- die rhythmisch-harmonische und technische Funktion der linken Hand
- die Analysen des Tonmaterials zur Melodiebildung bei Improvisationen

42 Training der R. H. in durchgehender Achtelbewegung. Verwende nach gründlichem Üben des Tonmaterials (immer mit demselben Fingersatz zu spielen) die 3 Formen der Tempostufen.
Die Spielform der L. H. basiert auf 3-Ton-Gruppen: Takte 1–4 1taktig (a), Takte 5–8 2taktig, wobei hier auch die Kombination $\frac{3+3+3+3+4}{8}$ in Anwendung kommen kann (b).

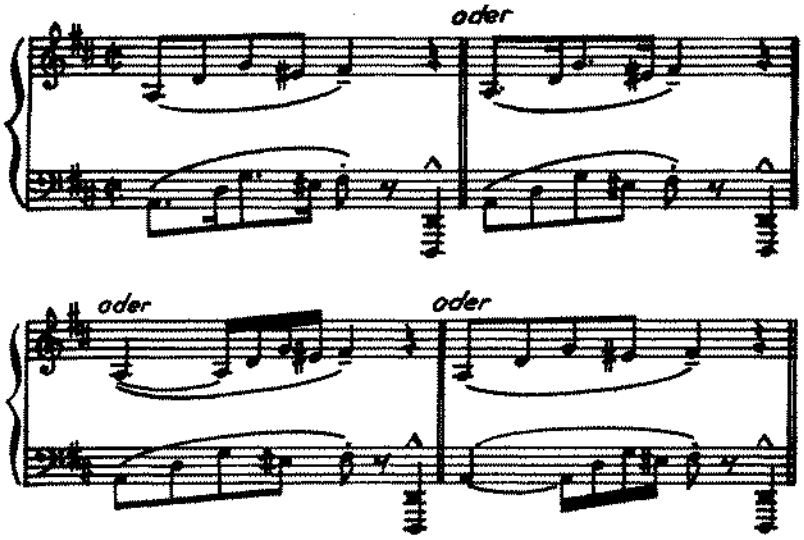


Abgesehen von den vielen Durchgangstönen und kleinen Einkreisungsgruppen sei hier auf eine fast 2taktige Strecke hingewiesen, über die sich das Einkreisen eines Zieltones erstreckt (Takt 7/8, eine Oktave tiefer notiert):



43 Training beider Hände unisono im Oktavabstand (R. H. auch 1 Oktave höher spielen). Übungsprinzip wie bei Nr. 42. Übe auch im langsamen Tempo, z. B. unterschiedlich

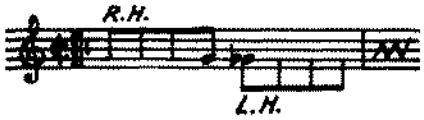
punktiert (s. Beispiele) oder in gegensätzlicher Artikulation (R. H. legato/L. H. staccato und umgekehrt) oder in gegensätzlicher Dynamik (R. H. forte/L. H. piano und umgekehrt) usw. Grund dieser Übungsformen ist u. a. folgender:



Durch die gleichgerichtete Spielweise beider Hände wird zumeist nur eine Hand (vorwiegend die R. H. bei Melodiespielern) mit Aufmerksamkeit bedacht, die andere Hand läuft dann irgendwie im Unterbewußtsein mit. Durch die beschriebenen Übungsformen kommt jede Hand zu ihrem Recht, beide Hände werden bewußt eingesetzt. Erfinde daher selbst zusätzlich entsprechende Übungen.
Entwickle für die L. H. im einzelhändigen Üben Formen, in denen sie in ihrer Selbständigkeit trainiert wird; in der Praxis erhält sie ja leider meistens nur Harmonie-Rudimente. Analysiere das Tonmaterial der Achtel anhand der angegebenen Haupttharmonien. Spiele übungsweise in der L. H. den entsprechenden Dreiklang und in der R. H. die Achtelbewegung, damit Klarheit über die Funktion der Melodie entsteht.

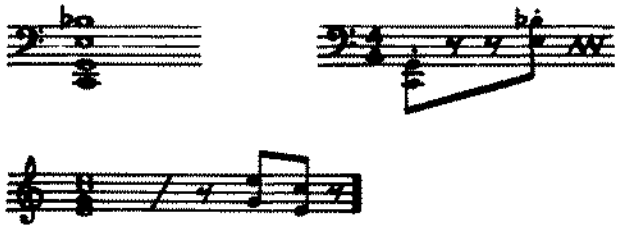
44 Parallelität der Bewegung mit unterschiedlichem Tonmaterial (Takte 2/3, 6/7), Gegenbewegungen (Takte 9/10), einzelhändiges Weiterführen (Takte 8, 11, 13) mit später einsetzender 2. Stimme (Takte 11/12). Zu den bisher behandelten gleichgerichteten Spielweisen kommt nun das stimmige Satzspiel bei großer Geschwindigkeit hinzu (Takt 7). Das Tonmaterial besteht durchweg aus Harmonie- und Durchgangstönen (keine Einkreisungen, sondern Umspielungen von Haupttönen).

45 Training verschiedener Arten der Aufteilung beider Hände innerhalb einer einstimmigen Achtelfolge. Achte auf lückenlose Übergänge von R. H. zu L. H., sie dürfen nicht herauszuhören sein. Übe deshalb alles im langsamen Tempo als Melodie (tastengründig): letzter Ton der R. H. und erster Ton der L. H. müssen ein Legato wie von einer Hand gespielt ergeben, d. h. die R. H. geht erst genau zu dem Zeitpunkt vom Tastengrund weg, wenn die L. H. den Tastengrund anspielt, beide natürlich bei gleicher Lautstärke.
Die Wechsel der Hände müssen so erfolgen, daß jede Hand mit ihrer Tongruppe schon während des Spiels mit der anderen Hand Kontakt hat. Es muß vermieden werden, daß sich die Hände erst zum Zeitpunkt ihres Einsatzes (im letzten Moment) auf die zu spielende Tongruppe stürzen.
Die L. H. ist in das melodische und spieltechnische Geschehen integriert. Analysiere durch Unterlegen der Harmonien, die aus dem Melodieverlauf zu erkennen sind, Durchgangstöne und Einkreisungsgruppen.



46 Weitere Formen der Aufteilung beider Hände innerhalb durchgehender Achtelbewegungen wie bei Nr. 45. Erwäge aus dem Spielverlauf entsprechendes Unter- oder Übergreifen der L. H. Beachte, daß dabei der Spielfluß nicht gestört wird. Spiele die einzelnen Töne in der L. H. nicht akzentuiert, um keine metrischen Verschiebungen auftreten zu lassen. Die Takte 1, 3 usw. dürfen nicht zu 6/8-Takten werden. Die L. H. und die Unterstimme der R. H. ergeben einen chromatischen Zusammenhang. Finde die Einkreisungsgruppen heraus.

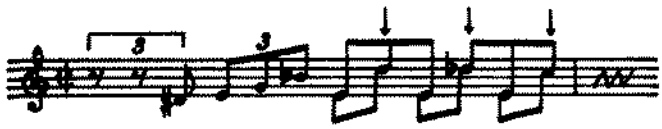
47 Achtelbewegung mit metrischen Varianten und komplementärer Rhythmik. Entsprechend der Doppelgriffigkeit in der R. H. wurde auch die L. H. konzipiert. In sparsamer Weise ist der vollständige Akkord (z. B. C^7) in Vor- und Nachschlag aufgeteilt worden. Ein gebrochener vierstimmiger Akkord wird nach dem Prinzip der Spannung und Entspannung einzelner Abschnitte in der Bewegungsrichtung (nach oben/nach unten) verändert. Eine grifftechnische Variation bietet auch der Wechsel der Griffolge innerhalb der neuen Richtung (ab Takt 9).

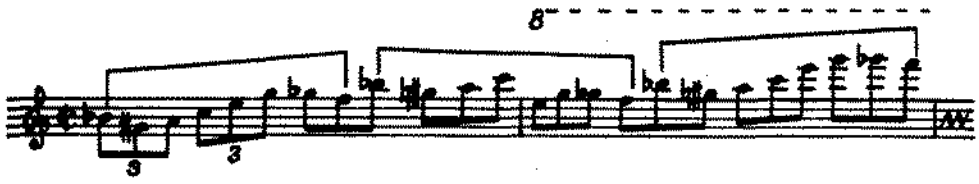


48 Lauftechnisches Training der R. H. in durchgehenden Sechzehnteln. An den Stellen, wo Doppelgriffe vorkommen, wird jeweils die Unterstimme als Melodieton in bekannter Weise erarbeitet. Lasse übungsweise den Oberton weg, spiele jedoch den Lauf mit dem entsprechenden unteren Doppelgriffton mit dem Finger, der auch sonst im Doppelgriff verwendet wird. Dieses Verfahren hilft, die spielerische Leichtigkeit auch bei Figuren mit Doppelgriffen zu erreichen. Die L. H. übt die Baßfunktion in Form des akzentuierten Legatos aus. Sichte in bewährter Weise das Tonmaterial, erkenne die 3-Ton-Gruppen und die in diesem Stück enthaltenen 8-Ton-Gruppen, die diesmal auf metrischen Hauptzeiten liegen.

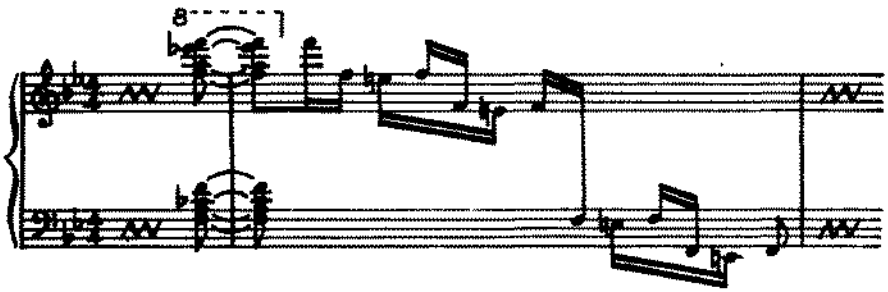
49 Lauftechnisches Training der R. H. in durchgehenden Triolenachteln. Wende selbständig bisher behandelte Trainingsformen an. Die L. H. hat lediglich die Aufgabe, durch das Anspielen der metrischen Hauptzeiten *1* und *3* im Staccato der R. H. eine Stütze zu bieten.
Neben Durchgangstönen und

Einkreisungsgruppen finden wir metrische Spiele vor, die sich aus 2 Formen ergeben: 2-Ton-Gruppen aus Triolenachteln und melodischen Spitzentönen, die das jeweilige 2. Achtel bewirkt.
8-Ton-Gruppen aus Triolenachteln ergeben bei direkter Aneinanderreihung ebenfalls metrische Verschiebungen, weil markante Ziel- oder Anfangstöne durch diese mathematische Ungleichheit jedesmal an anderer Stelle auftauchen.





50 Lauftechnisches Training beider Hände in Sechzehntelketten, unterbrochen durch Akkordblöcke, gleichzeitig mit beiden Händen ausgeführt. Übe wie bei Nr. 43. Die Vorschlagsechzehntel in der L. H. in den Takten 11, 13, 14 haben eine wichtige Intensivierungsfunktion: Sie müssen den drive dieser Stellen spürbar machen. Im Takt 12 hat sich die L. H. in bekannter Weise melodisch einzuordnen. Beim Analysieren des Tonmaterials ist in Takt 12 die versteckte Melodieführung zu beachten:
Spiele und übe die Stelle in dieser Weise legato, aber mit dem Fingersatz, wie er beim Akkordspiel verwendet wird.



51 Kombination von Spannübung der L. H. im Legato, durchsetztes Doppelgriffspiel der R. H. mit unterschiedlicher Melodieführung (Unterstimme/Oberstimme) und Lauftraining in Sechzehnteln. Im ersten Teil hat die L. H. eine ostinate Baßfigur zu spielen, die den

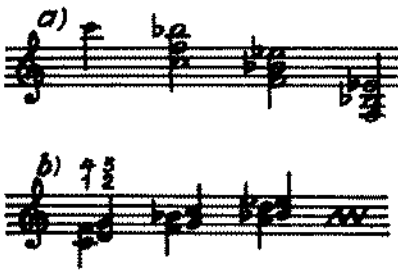
5/8-Takt $\left(\text{Kombinationen } \frac{3+2}{8}\right)$

als Fundament den metrischen Verschiebungen der R. H. unterlegt. Ab Takt 21 übernimmt sie kurzzeitig als musikalisch drängende Unterstützung des Laufes der R. H. (aus-

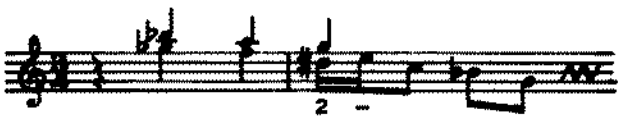
geführt im akzentuierten Legato) die drivige Baßfunktion. Finde und markiere neben den Durchgängen die 5-Ton-Gruppen ab Takt 21.

52 Technisches Training von unterschiedlichen Achtelfiguren, Repetitionen, Skalen und stilistischen Floskeln. Die L. H. hat sowohl metrische Hauptzeiten als auch Vorausnahmen zu spielen, die sich aus der Umwandlung des 3/4- in den 6/8-Takt ergeben. Benenne Vorhaltstöne, Durchgangstöne, 3-Ton-Gruppen und Mehrtonskalen. Beachte die versteckte Linie in den Takten 19/20/21:

53 Technisches Skalen-Training der R. H.: Mache dir die Griffe der Skalen bewußt, indem du sie grifftechnisch als Akkordfolge zusammenziehst (a), ebenso den Lauf in den Takten 22/23/24 (b).
Die L. H. versucht die in ihrer Gesamtheit geschlossen wirkende R. H. im Sinne des Vorwärtsdrängens zu stören. Sie muß musikalisch sehr aktiv und präzis gespielt werden, damit dieses Gegeneinander zur Wirkung kommt. Wie schon aus dem oben angeführten akkordischen Aufbau ersichtlich, besteht das Tonmaterial der Spielgruppen in der R. H. zumeist aus Doppelquarten und einigen Abwandlungen (siehe 4 letzte Takte).

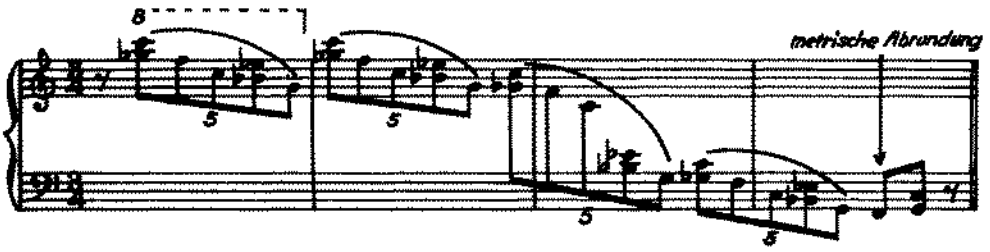


54 Doppelgriffstudie der R. H. mit Blues-Standard-Floskeln. Trainiere melodisch die Unterstimme wie gehabt.
Beachte dabei, daß du jeweils mit dem 2. Finger rhythmisch präzis rutschst. Auch bei den letzten 4 Takten wird unter Weglassen der Oberstimme die Unterstimme allein geübt, natürlich unter Beibehaltung des Doppelgriff-Fingersatzes.
In zweitaktiger Zusammengehö-



rigkeit hat die L. H. als Umwandlung des 3/4-Taktes ins 6/8-Metrum zu spielen. Da sich die Urmelodie aus 4-Viertel-Gruppen zusammensetzt, entsteht durch die nahtlose Reihung die schon bekannte metrische Phrasenverschiebung. Die letzten 4 Takte bestehen aus der Reihung einer

5-Achtel-Gruppe $\left(\frac{3+2}{8}\right)$.



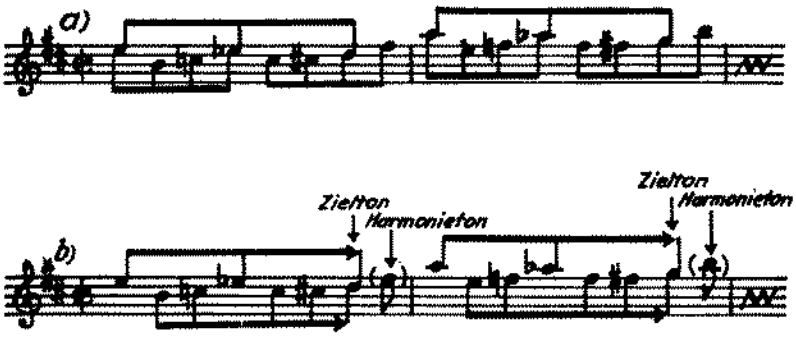
55 Kombination von Unter- und Oberstimmenspiel (auch mit »Umsteigern«), metrischen 3-Ton-Gruppen und Unisono-Spiel anhand von Boogie-Woogie-Figuren. In dieser Spielweise fällt natürlich der L. H. die technische Hauptaufgabe zu. Der 5. Finger muß melodisch (demnach tastengründig) führen, der Daumen hingegen tippt das Sechzehntel nur kurz an. Dadurch erhält im Zusammenhang die Figur drive und Baßcharakter. Nicht stärker als im Mezzoforte spielen. Auch in diese Spieltechnik sind alle Formen der Durchgangstöne, Einkreisungsgruppen usw. eingearbeitet. Analysiere daraufhin die entsprechenden Stellen.

56 Erkenne verschiedene metrische Gruppen in der Achtelbewegung der R. H.; L. H. und R. H. ergänzen sich in Komplementärrhythmik. Beachte das Melodiespiel bei Doppelgriffen. Transponiere einige Teile wegen der gebräuchlichen Spieltypen in andere Tonarten.

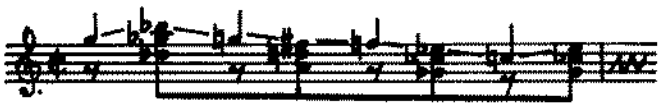
57 Beachte die Akzentuierung, die sich aus dem Tonmaterial ergibt (1taktige und 4taktige Phrasierungen). Fortführung von 4-, 5-, 6-, 7-Ton-Gruppen im Zusammenwirken mit metrischen Kombinationen der L. H.

58 Übe das Lagenspiel der R. H. und achte auf nahtlose Fingeruntersätze (5 / 1). Geschwindigkeitstraining für den rechten Daumen: letztes Achtel nur antippen, folgende Achtel tastengründig spielen. Unterscheide vorgezogene und metrisch echte Hauptzeiten.

59 Die Spitzentöne der 3-Ton-Gruppen ergeben eine melodische Linie (a). Bei gleichem Tonmaterial ist noch eine Einkreisung des Zieltons eingearbeitet (b).
Ab Takt 21 lassen erst die metrischen Betonungen diese Spielform zum »Sprechen« kommen.



60 Durch metrische Verlagerungen entstehen wirkungsvolle Spannungsfelder. Analysiere die Tongruppen und ihre unterschiedlichen musikalischen Funktionen. Erkenne die Melodieführung im Takt 27:

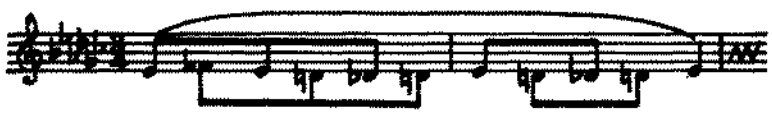


61 Übe Melodiespiel bei Doppelgriffen, metrische Verlagerungen, 7-Ton-Gruppen und komplementär-rhythmisches Spiel wie bisher. Trainiere in folgender Weise die Akkordsprünge in langsamem Tempo: Lege die Finger auf die Tasten des 1. Akkords, aber noch nicht anschlagen. Richte dann den Blick (ohne die Tasten von Akkord 1 zu verlassen) auf den Ort des 2. Akkords. Nun erst schlage im Staccato Akkord 1 an und führe die Finger ohne Sonderbewegung blitzartig in Kontaktstellung zu den Tasten von Akkord 2, ohne ihn jedoch anzuschlagen. Sowie der Kontakt hergestellt ist, richte sofort den Blick auf den neuen Einsatzort, z. B. die beiden Töne b^4 und b^2. Hast du diese im »Visier«, so schlage im Staccato Akkord 2 an und »fliege« wieder blitzartig in Kontaktstellung zum neuen

Einsatzort. In dieser Form kann der Zeitraum immer kürzer bis zum vorgeschriebenen Endtempo gehalten werden. Sinn dieser Übung ist, das Tastgefühl für den Akkord und den Blick für das Kommende zu entwickeln. Wenn optisches Ortssuchen und manuelles Herantasten gleichzeitig erfolgen, ist der nachfolgende Sprung ins Ungewisse unvermeidlich mit Fehlern verbunden.

62 Achte auf gleichmäßige Tonrepetition in beiden Händen und auf das Melodiespiel bei Doppelgriffen. Übe auch in konträrer Artikulation, also alles melodisch betont im Legato (vor allem langsam).

63 Beide Daumen haben die Legato-Melodie so auszuführen, als ob sie von einer Hand gespielt würde. Übe daher langsam und tastengründig: Die Oberstimmen in der R. H. werden in der Schwebe geübt.



64 Erarbeite das Melodiespiel wie bei Nr. 63. Wenn die L. H. führt (ab Takt 14 bzw. 46), dürfen die Einsätze der R. H. den Lauf nicht hemmen.

65 In dieser Komposition sind viele der erarbeiteten Spieltechniken enthalten. Trainiere selbständig spezielle Figuren, bis das Stück brillant läuft.

66 Erfinde entsprechende Trainingsformen. Ab Takt 17 lasse übungshalber die Baßsprünge weg, damit die akkordische Folge als Zusammenhang optisch und grifftechnisch zu erfassen ist. Ab Takt 53 finden wir die über 7 Takte konsequent durchgeführte metrische Verschiebung mit 3-Ton-Gruppen, die außerdem durch das 4-Ton-Motiv (Oktaven) zusätzlich markiert wird.