

“ Im Erfahren des lebendigen Ganzen liegt der Unterschied ” zwischen Üben und Spielen.

Während sich das Prinzip, also der grundlegende Ablauf einer Methode, in wenigen Arbeitsschritten darstellen lässt, zeigt die teils hohe Zahl von Ausführungsaspekten, wie vielschichtig und komplex das Üben eigentlich ist. Die Vermittlung dieser Komplexität stellt besondere didaktische Anforderungen an uns als Lehrende, denn der Grat zwischen „Fordern“ und „Überfordern“ ist schmal.

Terminologie

Für die hier beschriebenen Methoden und Konzepte konnte ich auf keine bereits existierende Terminologie zurückgreifen. Daher war ich vor die Aufgabe gestellt, Bezeichnungen für alle Methoden und einige Konzepte zu finden. Es etablierten sich Benennungen, die eher

- a) auf der Zielsetzung der Methode beruhen, etwa die Stabilisierungs-, Zusammenklangs-, Überzeichnungs-, Fluss- oder auch Dekodier-Methode
- b) den Prozess des Übens beschreiben, z.B. die Metronomaufbau-, die Vertikale Additions- oder die Konzentrische Methode
- c) auf das Prinzip der Methode deuten, z.B. die Buchstaben-, die Stummenspiel-, die Gruppierungs- oder auch die Perforations-Methode.

Ziel war es, eine Begrifflichkeit zu finden, die von Lehrenden wie Lernenden ohne lange Erklärungen intuitiv verstanden wird und leicht zu merken ist.

Spielen und Üben

Während ich mich nach dem Erlebnis 1998 mit dem Klavierüben und seiner Systematisierung auseinandersetzte, stellte sich mir die Frage, worin der Unterschied zwischen Klavier*üben* und Klavier*spielen* bestünde. Mir wurde bewusst, wie wesentlich diese Differenzierung für mein Üben, besonders aber für mein Unterrichten ist.

Ein Werk entsteht, indem wir es von Anfang bis Ende *spielen*, dadurch wird es überhaupt erst erlebbar. Sergiu Celibidache spricht in diesem Zusammenhang vom *Ende im Anfang*.¹

Dem musikalischen Kunstwerk eigen ist, was allem Lebendigen eigen ist: Beginn, Entfaltung und Ende. Man mag es als Sinnbild unserer Existenz deuten, es ist ebenso einmalig und unwiederholbar wie wir selbst es sind.

Hier feilen wir an **Details** und arbeiten an größeren Teilen, *dort* lassen wir das **Ganze** entstehen.

Hier konzentrieren wir uns auf **Wiederholungen**, um zu verbessern und einzuschleifen, *dort* erleben wir die **Einmaligkeit** der Entstehung.

Hier kontrollieren wir einzelne **Parameter**, *dort* gehen wir im **Flow**² auf.

Auf die Frage hin, wie er übe, antwortete mir ein neuer Schüler einmal, er *spiele* so lange, bis es irgendwann klappe. Interessanterweise sagte er nicht, er *übe* bis es klappe, nein, er *spiele*. Seine Antwort deutet auf

1 Zitiert nach Interviews mit Sergiu Celibidache. Vgl. auch Matthias Fischer, Dietmar Holland, Bernhard Rzehulka, *Gehörgänge. Zur Ästhetik der musikalischen Aufführung und ihrer technischen Reproduktion. Mit Beiträgen von Sergiu Celibidache und Glenn Gould*, München: Verlag P. Kirchheim 1986, S. 19.

2 Vgl. Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow: Das Geheimnis des Glücks*, Stuttgart: Klett-Cotta 2008.

Beziehungen
Teil M
ca. 15 Min

Veredelung
Teil M
ca. 30 Min

Suchendes Üben
Teil I-M
ca. 35 Min

Brems- und Strebekräfte
Teil J
ca. 15 Min

Dramaturgische Zusammenhänge und Übergänge

Dynamische Phrasierung

Agogische Entwicklung

Musikalischer Ausdruck und Emotionale Bindung

Tempospektrum und Tempokontrolle

Veredelung

Intuition und Variation

Kraft, Ausdauer, Konzentrationsfähigkeit

Souveränität

Tag 13

Nach knapp zwei Wochen stecken wir nun tief in der künstlerischen Arbeit an dem Satz. Wir haben ein solides Fundament gelegt und gehen nun mehr und mehr vom Üben mit vordefinierten Übemodellen hin zum Aufgabenorientierten Üben, in dessen Rahmen wir an der Kongruenz von innerer Hörwelt und äußerer Klangwelt arbeiten.

11 Brems- und Strebekräfte

13 Suchendes Üben

10 Beziehungen

12 Veredelung

KLAVIERMETHODIK

CHRISTIAN A. POHL



EP 11511

KLAVIERMETHODIK

CHRISTIAN A. POHL



EP 11511