

Von Anfang an musizieren

Klavier-Anfangsunterricht nach Gehör und nach Noten

Brigitte Bernhard Gauss

„In der klaviertechnischen Erziehung von Anfängern sind bekanntlich die ersten Wochen die schwersten“, schreibt Margit Varró in ihrem Buch „Der lebendige Klavierunterricht“.¹ Analog zu der in der Entwicklungspsychologie formulierten Bedeutung der ersten Lebensjahre für die psychische Gesundheit eines Menschen sind nicht nur die ersten Wochen, sondern die ganze frühe Unterstufe am Klavier von großer Wichtigkeit. Noch weiter gefasst geht es um die Erarbeitung einer möglichst vielseitig entwickelbaren Grundlage der pianistischen und musikalischen Fähigkeiten.

„Was wünschst du dir auf dem Klavier spielen zu können?“ Diese Frage stelle ich in einer der ersten Stunden meinen neuen SchülerInnen. Fast alle, die nicht *Für Elise* nennen, antworten: „Ich möchte auf dem Klavier schöne Lieder [für viele gleichbedeutend mit schöne Stücke] spielen können.“ Für mich als Lehrerin heißt das nichts anderes, als dass es der Wunsch der Kinder ist, sich von Anfang an als Musizierende zu erleben. Und wie recht haben sie damit!

SPIEL NACH GEHÖR

Muttersprachliches Lernen

Um dieses Ziel zu erreichen, muss es mir als Lehrerin von Anfang an gelingen, Aufgaben zu stellen, welche die Formung der Hand, die Entwicklung pianistischer Bewegungen, den damit verbundenen Klang und die Lust am Darstellen in Tönen verbinden. Je jünger die AnfängerInnen sind, desto wichtiger ist die Einheit von Technik und lebendigem Musizieren. Das ist nur möglich, wenn der Anfangs-

unterricht zu einem großen Teil ein Lernen über das Gehör ist. Die mich leitende Analogie ist das muttersprachliche Lernen. Die Berliner Lehrerin für Improvisation, Lilli Friedemann, schreibt: „Jedes Kind lernt zuerst sprechen, dann lesen und schreiben. Warum nur glaubt man, in der Musik lesen lernen zu müssen, bevor man sich musikalisch äußern kann.“²

Das Spiel nach Noten ist auf dem Klavier aufgrund des großen Tonumfangs und der Mehrstimmigkeit sehr schwierig. Anfangsunterricht nach Noten engt die Entwicklung motorischer Fertigkeiten und vor allem auch den klanglichen Erfahrungshorizont stark ein und bewegt sich oft zwischen kognitiver Überforderung im Umsetzen abstrakter Zeichen und motorisch-klanglicher Unterforderung im Spiel immer gleich klingender Fünfton-Räume. Je jünger die SchülerInnen sind, desto eher haben sie Lust, ja ist es die ihnen angemessene Art, über Hören und Bewegen zu lernen. Vorwiegend damit haben sie nämlich ihre vorschulischen Lebensjahre verbracht. Gerade die Entwicklung von Motorik ist für Kinder eine große Quelle von Lust.

Das Spiel nach Gehör soll also nicht eine möglichst schnell hinter sich zu bringende Angelegenheit der ersten paar Unterrichtswochen sein, sondern lange Zeit oder immer wieder neben dem Umgang mit Noten eine gepflegte und kultivierte Lehr-Lernmethode im Sinne einer umfassenden Gehörbildung sein, die sowohl die Tondauer, Tonhöhe als auch klangliche Nuancen umfasst.

So bin ich im Laufe der Entwicklung meines Unterrichtens dazu übergegangen, nicht nur Lieder, sondern auch einfachere Klavierliteratur den SchülerInnen übers Gehör beizubringen. Charakteristisch für das Lernen übers Gehör ist, dass dabei nicht nur Tonlänge und -höhe wahrgenommen werden, sondern unabdingbar damit verbunden auch Tempo, Dynamik, Artikulation, Phrasierung und agogische Feinheiten. Das sind alles für musikalische Interpretation relevante Parameter. Oder um im Vergleich mit dem Spracherwerb zu bleiben: der ganze Tonfall. Die SchülerInnen sind herausgefordert, alle Nuancen des Vortrags wahrzunehmen, und lernen so in einem das Spielen eines Stücks und das sich im Spiel ausdrückende Verstehen des Stücks.

Didaktische Struktur des Anfangsunterrichts

Wir sollten deshalb auf einer Lernschiene die musikalische und pianistische Kompetenz durch Spiel nach Gehör und parallel dazu auf einer anderen die Notenlesekompetenz entwickeln. In den meisten Klavierschulen wird die Spiel- und Musizierfähigkeit nach einer Systematik entwickelt, die vielleicht für das Notenlesen-Lernen geeignet ist, nämlich durch lang andauerndes Spiel in verschiedenen Fünffonlagen. Leider ist sie wenig geeignet für ein technisch lockeres und musikalisch lebendiges Spiel. Dazu meint Klaus Runze: „Die physiologisch ungünstige Stellung der Hand bei der Quintposition der 5 Finger [...] steht mitunter einem lockeren Spielen und unbefangenen Herangehen ans Instrument zunächst im Wege.“³

Lange Zeit auf Noten ganz zu verzichten, ist jedoch meiner Meinung nach ebenfalls nicht tauglich, weil es die beiden Kompetenzen zu weit auseinander klaffen lässt. Deshalb lege ich meinem Anfangsunterricht eine didaktische Struktur zugrunde, wie in nebenstehender Grafik zu sehen.

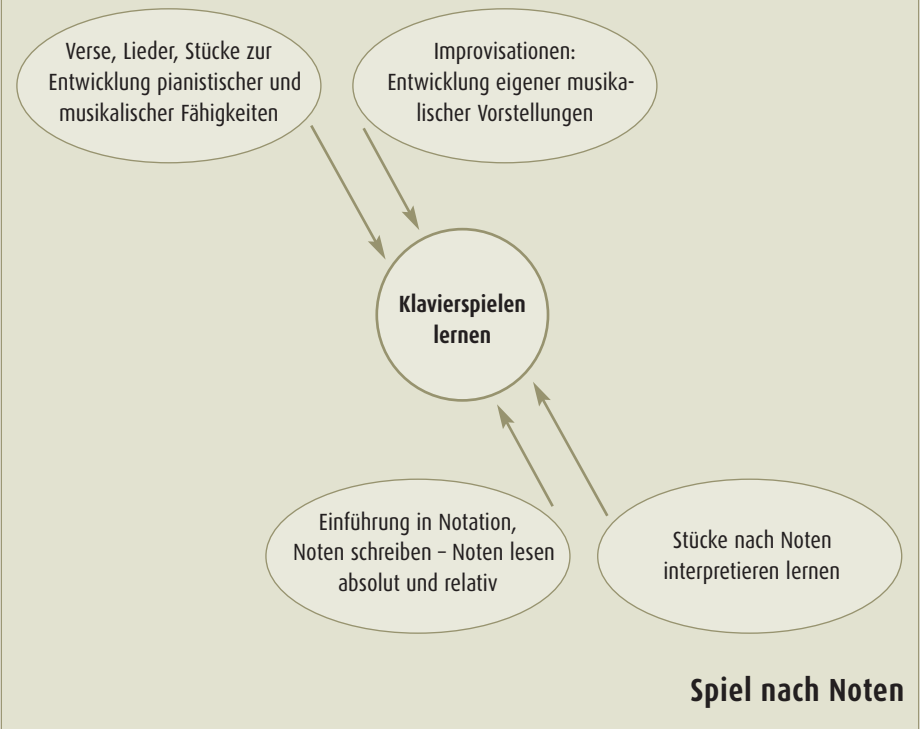
Aufbau pianistischer und musikalischer Fähigkeiten

Manchmal sage ich zu einem Schüler, dass Klavierspielen wie Spaziergehen auf den Tasten sei, nur mit zehn Fingern statt zwei Beinen. Nun kommt bei der Entwicklung von Babys vor dem Gehen das Krabbeln und das Stehen: Bei beidem, vor allem aber beim wiederholten Sich-Abstoßen lernt das Baby zuerst die drei Gelenke seiner Beine zu fixieren, bevor es einzelne Schritte macht.

Auf den Aufbau der Technik übertragen bedeutet dies, dass wir mit der Entwicklung der Stabilität der einzelnen Finger im Portato-Spiel beginnen sollten, wobei das wichtigste Gelenk das Fingergrundgelenk ist. Die Hände von AnfängerInnen sind noch weich und vor allem undifferenziert in Bezug auf isolierte Fingerbewegungen. Die feinmotorische Auf- und Ab-Koordination zweier Finger im Legato-Anschlag ist erst mit stabilisierten Fingern sinnvoll. Wie lange die Phase des Portato-Spiels dauert, hängt vom einzelnen Schüler bzw. der Schülerin ab. Klar ist, dass zu frühes Legato-Spiel sich schlecht auf die Formung und Haltung der kleinen Hände auswirkt.

Als nächstes folgt diesem Portato aber nicht einfach das Spielen langer Legato-Phrasen, sondern die Legato-Verbindung von zwei

Spiel nach Gehör



oder drei Tönen. Das hat zur Folge, dass die im Legato nötige Koordination der Ab- und Auf-Bewegung von zwei Fingern immer wieder aus einem kleinen Armschwung gespielt wird. Dies bringt dreifachen Gewinn:

■ Durch diese Art des Anschlags werden Arm und Hand immer wieder gelockert. Aber nicht nur das, es gibt auch einen klanglichen Effekt: Der Ton wird voll und rund.

■ Das Problem des zu tiefen Handgelenks muss nicht in endlosen Ermahnungen verhindert werden, sondern tritt erst gar nicht in dem Ausmaß auf.

■ Beim letzten Punkt komme ich wieder auf die postulierte Verbindung von Motorik/Technik und Klangvorstellung/Gestaltung: Einfache Melodien werden auf diese Art dynamisch, artikuliert und phrasiert gespielt, was ausgezeichnet ist für das spätere Spiel von Musik aus dem 18. Jahrhundert.

Hier drei Beispiele aus den Kapiteln „Portato“ und „Legato“ des Büchleins *Vor-ABC der Pianistik* von Sigrid Lehmstedt:⁴ *Eicheln und Kastanien* (NB 1), *Leise schleicht sich* (NB 2), *Wo bist du?* (NB 3). Die Autorin zeigt anhand vieler kleiner Lieder und Stückchen ausgehend vom Portato-Anschlag über kurze Legato-Verbindungen, über Non-legato und Staccato bis zum Dreiklangs- und Tonleiterspiel einen gangbaren Weg der pianistischen und

musikalischen Entwicklung. Zum Spielen der kurzen Legato-Tongruppen eignen sich die langen Finger 2-3-4, aber auch 1-2-3. Gerade die Opposition des Daumens zum 2. und 3. Finger hat ein enormes Potenzial, um die Hand für das Klavierspiel zu formen im Sinne eines Fingerkreises aus Daumen und Zeigefinger, Mittelfinger und Ringfinger.

Klaus Runze war sich offenbar dieser Tatsache sehr bewusst, bringt er doch in seiner Klavierschule *Zwei Hände – zwölf Tasten* das Spiel *Der Papagei* (NB 4). Beim Spielen mit 1-2-3 kann zudem etwas beachtet und bearbeitet werden, das für die spätere Entwicklung der Geläufigkeit von Wichtigkeit ist: Die ausreichend ausgeführte Drehung des Handrückens zum Daumen hin, die sogenannte Pronation. Eine zum 5. Finger hin abfallende Hand verhindert die Kontrolle über den 4. und 5. Finger. Gerade das lernen aber die kleinen Schüler, wenn wir mit ihnen Lieder wie *Hänschen klein* oder *Sum sum sum* in der Fünffinger-Lage spielen.

Nur mit den Fingern 1-2-3-4 zu spielen, heißt ja nicht, dass in dieser Phase nur Musik mit drei oder vier Tönen gespielt werden soll. Einen größeren Tonumfang erreichen die SchülerInnen mit dem Versetzen der Hand. Wenn Klavier-AnfängerInnen schon früh lernen und üben, die Hand zu versetzen, hat das den

eminenten Vorteil, dass sie früh vorbereitet werden auf das zukünftige Bewältigen der großen Spielfläche. Klavierspiel ist ja kein Spiel in bestimmten Lagen wie bei Streichinstrumenten, das ein sorgfältiges Verankern einer bestimmten Anzahl Lagen rechtfertigt. Der bei vielen Kindern bekannte Kanon *Tumbai* z. B. kann für zwei Hände gesetzt gespielt werden wie in Notenbeispiel 5. Und wie die Notenbeispiele 6 und 7 zeigen, können kleinere Übersetzmanöver auch zu einem frühen Zeitpunkt die motorische Entwicklung und vor allem klangliche Erfahrung von AnfängerInnen beleben.

Improvisation

Spiel nach Gehör heißt für mich aber auch, dass ganz besonders im Anfangsunterricht Musik selbst erfunden wird. Eigene Gestaltungsversuche sind im sprachlichen und bildnerischen Bereich längst eine Selbstverständlichkeit. Es ist wünschenswert, dass sie das im Instrumentalunterricht auch sind. SchülerInnen erfahren dabei besonders eindrücklich, dass sie mit Tönen etwas ausdrücken und mitteilen können. Hier einige Ausgangspunkte für Improvisation im Anfangsunterricht:

■ Ausgangspunkt „Dein Instrument“: Erforsche das Klavier und versuche, ihm so viele Klänge wie möglich zu entlocken. Reihe drei oder vier klangliche Möglichkeiten, die dir gefallen, aneinander.

■ Ausgangspunkt „Phänomene der Natur“: Ahme mit Tönen die Gangart oder den Charakter eines Tiers nach. Wie klingt Nebel, wie klingt Regen?

■ Ausgangspunkt „Oktaven“: Erfinde mit lauter *Fs* eine Musik, die schüchtern klingt; mit lauter *Hs* eine, die witzig klingt. Lerne dann *Praeludium und Walzer in C* von György Kurtág.

■ Ausgangspunkt „Schwarze Tasten“: Erfinde auf den schwarzen Tasten Gespräche zwischen der rechten und linken Hand.

■ Ausgangspunkt „Rhythmen und Melodien“: Erfinde mit dem Rhythmus eines Verses eine Melodie. Klopfe einen Rhythmus auf dein linkes Bein; erfinde in dem Rhythmus eine Melodie mit den Tönen xy. Klopfe als Antwort einen etwa gleich langen Rhythmus auf das rechte Bein und erfinde auch mit dem zweiten Rhythmus eine Antwortmelodie.

■ Ausgangspunkt „Folgen von Basstönen“: Erfinde zu den Bassnoten in Notenbeispiel 8 eine Melodie im 3/4-Takt mit den Tönen *c'-d'-e'-f'-g'*.

Natürlich soll bei der Erfindung eigener Melodien auch die Fünffonlage als Tonmaterial genommen werden, weil sie als grammatikalische Struktur, als sogenannte kleine Tonleiter, von Bedeutung ist. Gerade aus letzterge-

nannter Improvisationsanleitung über den periodisch gebauten Bass wird nicht selten mit zunehmender Sicherheit des Erfindens zum Stolz der kleinen KlavierspielerInnen ein kleines selbstkomponiertes Menuett.

NB 1: Sigrid Lehmstedt: *Eicheln und Kastanien*

aus: Vor-ABC der Pianistik
© 1998, Verlag Klaus-Jürgen Kamprad

Eicheln und Kastanien finden wir im Wald,
viele bunte Blätter bringt der Herbst uns bald.

NB 2: Sigrid Lehmstedt: *Leise schleicht sich*

aus: Vor-ABC der Pianistik
© 1998, Verlag Klaus-Jürgen Kamprad

Leise schleicht sich unsre Katze durch das Feld und um das Haus.
Hebt die Pfoten, senkt die Tatze, nascht die Milch und fängt die Maus.

Auf dem Sofa schläft der Kater, schnurrt im Traum und ruht sich aus.
Faul ist dieser Katzenvater, Mäuse tanzen laut im Haus.

NB 3: Sigrid Lehmstedt: *Wo bist du?*

aus: Vor-ABC der Pianistik
© 1998, Verlag Klaus-Jürgen Kamprad

Wo bist du? Bist du dort? Oder hier? Such mich doch, fang mich doch, komm zu mir!

SPIEL NACH NOTEN

Einführung der traditionellen Notenschrift

Um die Schere zwischen Musizier-Fähigkeit und Notenlese-Fähigkeit nicht zu weit auseinander klaffen zu lassen, beginne ich bald parallel zum Spiel ohne Noten mit der Einführung der traditionellen Notenschrift. Sind wir, die wir schon so viele Noten gelesen haben, uns überhaupt noch bewusst, dass jede Note Trägerin mindestens zweier Informationen ist: der Tonhöhe und der Tondauer? Für KlavierspielerInnen heißt das, dass beim Spiel eines zweistimmigen Satzes – und sei er noch so leicht – vier Informationen (mit Fingersatz sechs) gleichzeitig blitzschnell erfasst und in feinmotorische Bewegung umgesetzt werden müssen.

Tondauern

Eine anfängliche Reduktion dieser Komplexität könnte bedeuten, dass wir Tondauern und Tonhöhe getrennt einführen und zunächst mit den Tondauern beginnen. Ein Blick in neuere Klavierschulen zeigt, dass dieser begrüßenswerte Weg nun öfters beschritten wird.

Tonhöhen

Bei den Tonhöhen ist es meiner Meinung nach sinnvoll, sich mit zwei verschiedenen Herangehensweisen dem Lesen von Tonhöhen zu widmen: einerseits mit dem relativen Lesen und andererseits mit dem absoluten Lesen. Egal ob man mit nur einer Linie, mit zwei, fünf oder gar mit dem 11-Liniensystem beginnt: Es gilt genau zu klären, was „Note auf der Linie“/„Note im Zwischenraum“ bedeutet. Vor allem ersterer Begriff ist sprachlich zweideutig und gar nicht von alleine klar. Ist die Reihe der Stammtöne erklärt als Abfolge von „auf der Linie – im Zwischenraum – auf der Linie“ etc., kann mit dem sogenannten relativen Notenlesen begonnen werden. Peter Heilbut hat in seinem Buch *Klavier spielen – Früh-Instrumentalunterricht* die Wichtigkeit dieser Art des Erfassens von Noten genau beschrieben: „Nicht diese Note ist jene Taste, sondern diese Note steht zu jener in einer Schritt-, Sprung- oder Repetitionsrelation.“⁴⁵

Diese Art des Notenlesens kann immer wieder mit kleinen Singübungen verbunden werden, indem ich dem Schüler einen Tonraum

NB 4: Klaus Runze: Der Papagei

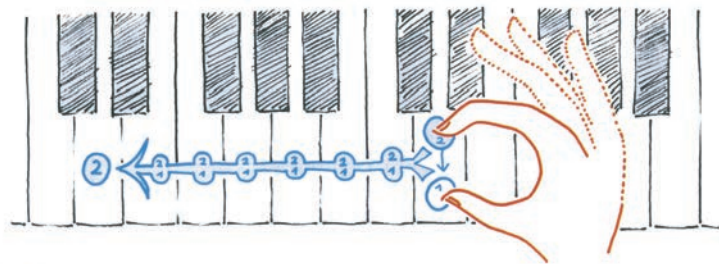
aus: Zwei Hände – zwölf Tasten
© 1971, Schott Music, Mainz

Der Papagei

1 Alle Weißen innerhalb einer Oktave

Die Weiße, die zwischen den 2 Schwarzen liegt, ist unser Anfangston, es ist **der Ton D**. Jede Weiße wird zweimal nacheinander gespielt. Zeigefinger und Daumen schlagen sie nacheinander an: wie ein Papageienschnabel, der beißt.

Wir singen dazu: „Lora heißt mein Papagei, nun nimm die Finger krumm dabei!“



Wir spielen:

2 - 1; dann ebenso: 3 - 1; 4 - 1; 5 - 1. Daumen also **nicht** betont.

Dazu singen wir: (Namen selbst einsetzen)
„Aber wenn er . . . heißt,
dann sieh dich vor,
weil er dann beißt!“

Spielanleitung:

Zu []: Heftig abgestoßen zu spielen (Staccato).



NB 5: Tumbai, gespielt mit versetzten Händen



NB 6: Uli Molsen: Finger-Akrobatik

aus: Klavierschule 2000
© 1998, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven



vorspiele, in welchem er dann die Verhältnisse von Nachbarnote – übernächster Note – repetierter Note etc. singend erschließen muss: Notenlesen lernen mit Link zu Gehörbildung. Auch für das absolute Notenlesen ist es nicht bekömmlich, wenn die SchülerInnen sehr lange in Fünfton-Räumen lesen. Sie lernen

dann nämlich vor allem, dass dieser Ton immer mit diesem Finger und jener Ton immer mit jenem Finger gespielt wird. Sie lesen nicht Noten, sondern spielen Fingersätze. Hilfreich hingegen ist es, ein Gerüst aus sogenannten Stütznoten, wie es auch Peter Heilbut vorschlägt, zu verankern. Das kann

NB 7: Manfred Schmitz: Bunte Drachen schaukeln im Wind aus: Erste Klavierstücke für Florian
© 2000 by AMA Musikverlag

NB 8: Folge von Basstönen

zum Beispiel ausgehend von der Hilfslinie des mittleren c über die gute Verankerung der Schlüsseltöne, dann den kleinen c-Turm über die Oktavierung der Schlüsseltöne bis zum großen C-Turm, wie er der *Klavierschule 2000* beigelegt ist, allmählich aufgebaut werden.

Zum Notenlesen lernen gehört auch Notenschreiben lernen. Keine andere Schrift außer der Notenschrift erlernt man praktisch nur durch Lesen. Und so komme ich am Schluss wieder auf das anfänglich postulierte muttersprachliche Lernen zurück: Übers Gehör gelernte Lieder oder Stücke können teilweise oder ganz von den SchülerInnen selbst aufgeschrieben werden.

Letztlich müssen wir Lehrpersonen uns auch, was das Notenlesen lernen betrifft, mehr einfallen lassen, als die meisten Klavierschulen anbieten.

SCHLUSSWORT

Leider sind viele Lieder und Stücke am Anfang der zahlreichen Klavierschulen nicht geeignet, in pianistisch sinnvoller Weise zum Erlebnis eines lebendigen Musizierens zu führen. Ein Klavierspiel, das vom allerersten Anfang an dynamisch, artikuliert und phrasiert ist, lernen SchülerInnen besser, wenn nicht nur nach Noten und in der Fünffingerlage gespielt wird, sondern im Lernen nach Gehör. Damit dies nicht nur in Nachahmung mündet, spiele ich den SchülerInnen oft ver-

schiedene Möglichkeiten vor, die sie zuerst nur beschreiben und dann eine auswählen sollen. Ich bin immer wieder überrascht, dass sie sich meist für gute Varianten entscheiden. So fällt ihnen im Spiel nach Noten die Belebung des sehr abstrakten Notentextes leichter.

Das Entscheidende beim Anfangsunterricht mit Kindern ist weniger eine bunte, bilderreiche Klavierschule mit Identifikationsfiguren, sondern dass das Lernen von Liedern, Versen und Stücken von der Faszination und der Freude an Rhythmus und Klang, an Bewegung und Ausdruck getragen ist. Die oft gehörte Forderung, dass instrumentales Lernen spielerisch sein soll, muss sich auf die Qualität der Musik und deren Ausführung beziehen, nicht auf die von Erwachsenen erdachte kindliche Verpackung. Dazu muss im Anfangsunterricht dem Spiel nach Gehör (und damit der Schulung des Gehörs) und der geeigneten und lustvollen instrumentalen Bewegung ein größerer Platz eingeräumt werden. ■

1 Margit Varró: *Der lebendige Klavierunterricht, seine Methodik und Psychologie*, Hamburg 1958, S. 110.

2 Lilli Friedemann, zit. nach: Matthias Schwabe: *Schluckauf oder wie die Heuschrecke Klavierspielen lernte*, Kassel 1992, S. 41.

3 Klaus Runze: *Zwei Hände – zwölf Tasten*, Band 1, Ergänzungsblatt, Themenstellungen, Mainz 1971, S. 28-39.

4 Sigfried Lehmstedt: *Vor-ABC der Pianistik*, Altenburg 1998.

5 Peter Heilbut: *Klavier spielen. Früh-Instrumentalunterricht. Ein pädagogisches Handbuch für die Praxis*, Mainz 1993, S. 200.

Brigitte Bernhard Gauss

ist Pianistin, Klavierlehrerin an der Musikschule der Musikakademie Basel und war 22 Jahre Fachdidaktik-Dozentin an der Hochschule für Musik Basel. Sie arbeitet freiberuflich als Supervisorin, hauptsächlich mit Musiklehrpersonen.