

## GISELA SOTT: VOM ÜBEN

Sage mir, wie du übst, und ich sage dir, wie du spielst, besser könnte wohl nicht ausgedrückt werden, wie wichtig eine gute Übemethode für jeden Klavierspieler ist; denn nichts verursacht größere Fehler und mehr Zeitverlust als falsches Üben. Seit es Klavierspiel gibt, ist viel über das Üben geschrieben worden. Ich erinnere nur an einige große Pianisten und Pädagogen der letzten 50 Jahre: Edwin Fischer, Alfred Cortot (Grundbegriffe der Klaviertechnik und Anmerkungen zu den Chopin-Etüden), Leimer-Giesecking (Modernes Klavierspiel), Andor Foldes (Wege zum Klavier), Martienssen, der auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens eine pianistische Typenlehre entwickelt. Obgleich die Erfahrungen anderer in den wichtigsten Fragen übereinstimmen, so sollte man auch selbst versuchen, eigene Wege für ein gutes Üben zu finden; denn eine gute Wiedergabe hängt nicht allein von der musikalischen und technischen Begabung des Spielers ab, sondern ebenso von der Intelligenz und Phantasie, wie er die tägliche harte Arbeit bewältigt. Vor jedem Tag sollte stehen: Geduld und Ausdauer, eine gewisse Hartnäckigkeit im Verfolgen eines Zieles!

Das vielseitige Thema lässt sich in vier Abschnitte gliedern: Von der Zeiteinteilung / Vom Üben der Technik / Vom Üben der Werke / Vom Repertoire-Üben und der Vorbereitung zum Vorspielen.

### Von der Zeiteinteilung

Zunächst ist die richtige Auswertung der zur Verfügung stehenden Übezeit von großer Wichtigkeit. Wenn nur kurze Zeit im Tagespensum dem Klavierüben zugemessen werden kann, ist es gut, wenn die Arbeit vorher geplant und jede improvisierte Lösung vermieden wird. Man sollte sich ausgeruht an das Instrument setzen, alles, was die Arbeit stören könnte, ausschalten und sich vorstellen, dass gerade für diese Arbeit unendlich viel Zeit zur Verfügung steht; denn nichts ist schädlicher als die im Hintergrund lauernden Gedanken an andere wartende Aufgaben des Tages! Um vom ersten Moment des Übens an völlig konzentriert zu sein, lege man am Tage vorher schon einen genauen Übeplan fest. Die Arbeitszeit wird in verschiedene Abschnitte eingeteilt: Technik, Werkstudium, Blattspiel, Wiederholungen studierter Werke, Auswendiglernen.

Man übe mit täglich wechselnden Folgen, d. h. hat man z. B. am Montag mit technischen Übungen begonnen, um Werkstudium, Blattspiel usw. folgen zu lassen, so spiele man am Dienstag vielleicht zuerst einige schwere technische oder musikalische Stellen aus dem gerade zu studierenden Werk und wende sich dann besonderen technischen Übungen zu oder dem Blattspiel usw. Ich will damit sagen, dass das maschinenhafte Wiederholen täglich gleicher Arbeitsfolgen dem Fortschritt ebenso abträglich ist wie eine planlose, dem Zufall Übeweise. Falls eine innere oder äußere Ablenkung das Üben doch stören sollte, höre man lieber auf und fange zu einer anderen Zeit wieder an; denn gedankenloses Bewegen der Finger ist nur Zeitvergeudung. Mehrere Stunden nacheinander ohne Pause zu Üben, halte ich für genauso zwecklos wie das Arbeiten in allzu kurzen Zeitabständen: das eine ermüdet die Aufnahmefähigkeit, das andere fördert eine gewisse Unruhe und Unfähigkeit zu einer längeren Konzentration. Liszt sagte: Drei Stunden nacheinander eine schwere Stelle ununterbrochen zu Üben, ist nicht so nützlich, wie diese drei Stunden auf den ganzen Tag zu verteilen. Geist und Körper sind nur eine relativ kurze Zeit voll aufnahmefähig; man sollte daher niemals länger als eine bis eineinhalb Stunden nacheinander üben, auch nicht an den

Tagen, an denen man verlorene Zeit nachzuholen gedenkt. Ist die Zeit zum Üben sehr beschränkt, arbeite man dann doch lieber täglich eine kurze Spanne; sie ist besser angewandt als ein paar Stunden an einem oder zwei Tagen der Woche. Der Übeplan sollte während der Ausbildung eine längere Zeit des Tagespensums für die technische Arbeit vorsehen; denn ein ungelener Spielapparat wird jeder klanglichen Verwirklichung geistig-musikalischer Vorstellungen im Wege stehen. Auch "große Geister" haben kräftig Fingerübungen gespielt, ehe sie sich produzierten! So schreibt Strawinsky in seiner "Chronique de ma vie", wie er vor seinen Konzerten, in denen er seine eigenen Werke vortrug, ein paar Wochen lang fleißig Czerny und andere Übungen gespielt habe, und das mit größtem Vergnügen! Ähnlich arbeiteten Liszt, Schumann, Brahms, die in ihrer Jugend mit Ausdauer technische Übungen spielten. Eugenie Schumann, die Tochter Robert und Clara Schumanns, schreibt in ihren Lebenserinnerungen, wie der junge Brahms als Klavierlehrer in ihrem elterlichen Hause oft Skalen, Septakkordfolgen und besonders Doppelgriffe geübt habe. Brahms war wegen seines hervorragenden Doppelgriffspiels berühmt, nicht umsonst finden wir in allen seinen Klavierwerken diese spezifische Handschrift. Nicht zu vergessen Bartok und Strawinsky, die - selber hervorragende Pianisten - sich in ihren Werken mit technischen Problemen auseinandergesetzt (Bartok in seinem Mikrokosmos und Strawinsky in seinem op. 7) und damit die Linie fortgesetzt haben, die im vorigen Jahrhundert, der Blütezeit des Klaviers, mit Chopin, Liszt und Debussy ihren Anfang nahm.

### Vom Üben der Technik

Warum übt man Technik und wie übt man sie? - Es ist wohl jedem klar, dass, um selbst ein einfaches Stück gut zu spielen, gewisse Fertigkeiten in der Abwicklung physischer Vorgänge vorhanden sein müssen. Eine gute technische Leistung ist niemals Zufall, sondern das Ergebnis harter und geduldiger Arbeit. Da jede Bewegung, die wir beim Anschlag ausführen, sich klanglich auswirkt, eine entsprechende Farbe und Stärke des Tones hervorruft, die Schnelligkeit der Tonfolgen bestimmt, ist es nötig, den physischen Funktionen größte Aufmerksamkeit zu widmen. Ich halte es für richtig, alle möglichen technischen Formeln, die in der klassischen, romantischen und modernen Literatur vorkommen, vor dem Werkstudium zu beherrschen. Auch hier erweist sich eine Einteilung der Formeln für sehr nützlich. Ich stelle folgenden Plan auf:

1. Übungen mit stillstehender Hand, 2. Untersatz, 3. Doppelgriffe, 4. Oktaven, 5. Akkorde, Seitenschlag, Sprünge.

Durch das tägliche Arbeiten auch nur einer Übung aus jedem dieser drei Abschnitte erwirbt man eine umfassende und sicher funktionierende Technik. Es kommt darauf an, täglich alle Bewegungsarten in wenigen Übungen durchzuarbeiten. Es empfiehlt sich, so viele Übungen für jeden dieser fünf Abschnitte zusammenzustellen, dass sie sich innerhalb einer Woche nicht wiederholen. Durch das Üben verschiedener Bewegungsvorgänge fördert man die einzelnen. Hat jemand z. B. im Tonleiterspiel das Gefühl schwacher Finger, so wird die Überwindung dieser Schwäche nicht durch fortgesetztes Spielen der Tonleiter erreicht, sondern durch zusätzliches Doppelgriff- und Oktavenstudium. Fehlt es im Tonleiterspiel an der Behändigkeit des Untersatzes, so wird man durch Übungen in Dreiklängen und Septakkorden auch da einen besseren Erfolg erzielen. Langanhaltende einseitige Aktivierung derselben Muskelgruppen ermüdet. Je mehr verschiedene, ja entgegengesetzte Spielbewegungen wir trainieren, um so ausgeglichener wird der gesamte Spielapparat. Die innere und äußere Grundhaltung sei immer: Entspannung, Lockerung, sinnvoller Wechsel von Spannung und Entspannung. Dazu gehören nicht nur die Anschlagsarten, sondern auch das Üben in verschiedenen Stärkegraden, von denen ich den leiseren einen großen Vorzug geben

machte. Ich beobachte so oft während des Unterrichts, dass Passagen nur in Forteanschlägen durchgehämmert werden; das geschieht in der Absicht, auf diese Weise schneller Fingerkraft zu erreichen. Nichts ist falscher als das! Die einfache Überlegung, dass kein Muskel bei dauernder Anspannung elastisch und damit leistungsfähig bleibt, sollte ein für allemal von diesem Irrtum befreien, ganz abgesehen von der Abstumpfung des Ohres und dem Verbrauch an Nervenkraft. Man versuche einmal, wie schwer eine einfache Tonleiter in gleichmäßigem Pianissimo-Anschlag bei langsamem Tempo zu spielen ist! Wie schwer in der Wiedergabe eines Werkes ein klingendes Piano! Zu einem sinnvollen Üben gehört es ebenso, immer von einem sehr langsamen Tempo auszugehen. Nichts, was sofort schnell geübt wird, sitzt richtig. Durch langsames Bewußtmachen der einzelnen Bewegungsvorgänge gelingt es besser und nachhaltiger, sich zu erinnern. Durch langsames Steigern des Tempos, bis Gehirn und Muskeln an schnellere Reaktionen gewöhnt sind, erreichen wir eine wohlklingende und ausgeglichene Schnelligkeit. Hierfür ist auch das Metronom ein guter und objektiver Helfer. Über technische Probleme des Klavierspiels sind seit Ph. E. Bachs "Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen" bis zur heutigen Zeit, also in einem Zeitraum von 200 Jahren, so viele Methoden aufgestellt worden, dass es diesen Rahmen sprengen würde, auch nur über die wichtigsten von ihnen zu sprechen. Es gibt viele Methoden, und bekanntlich führen viele Wege nach Rom. Liszt sprach von nur einer, nämlich der richtigen, und jeder gute Spieler wird sie für sich gefunden haben. Man sollte jedoch zwei Dinge auch beim Arbeiten technischer Dinge nicht vergessen: erstens, das Ohr kontrolliere jeden Ton, den man spielt! Schon bevor man ihn anschlägt, stehe die Vorstellung, so und so sei die Stärke, die Klangfarbe; beim Anschlag kontrolliere man sofort seine Qualität! Und zweitens: eine unermüdliche Phantasie mache auch das technische Üben zu einer erfreulichen Beschäftigung. Niemals sollten auch nur fünf Minuten technischen Übens langweilig sein. Wie viele Stunden unseres Lebens sind wohl schon in stumpfsinnigen Übezeiten abgesehen worden, und damit wurde kostbare Zeit nutzlos vergeudet! Man halte sich nicht sklavisch genau an die vom Lehrer aufgestellten Übungen, sondern erfinde neue dazu für seine Hand und im Hinblick auf die eigenen Fehler. Beobachten, erfinden, lebendig sein, und nicht schon mit Widerwillen an eine Arbeit gehen, die, richtig angefasst, nur Freude am Fortschritt bringen kann - darauf kommt es an. Und endlich: man sollte sich bemühen, auch technische Übungen so zu spielen, als sei immer ein aufmerksamer Zuhörer im Zimmer, der die höchsten Ansprüche stellt. Erst, wenn man sich so ehrlich und ernsthaft um die handwerklichen Voraussetzungen eines guten Spiels bemüht hat, wird man in der Erarbeitung der Kunstwerke größere Freiheit und Sicherheit erlangen.

Wie erarbeite ich nun ein Werk

Das erste Bekanntwerden sollte durch Lesen geschehen. Diese sogenannte "trockene" Methode kann so weit ausgebildet werden, daß die Musik, die wir lesen, sofort in ihrer Klanggestalt lebendig wird. Es gibt Musiker und gebildete Dilettanten, die an dieser Form zu hören den größten Genuss haben. Sie hat noch den Vorteil, sich mit unendlich vielen Werken bekannt zu machen, die man aus mancherlei Gründen nicht spielen kann. Dieses mit dem inneren Ohre hören bringt uns schneller und tiefer in den Besitz des Werkes. Wer kennt nicht das wichtige Buch "Modernes Klavierspiel" von Leimer-Giesecking und das Kapitel vom Auswendiglernen des Stückes, ehe es überhaupt gespielt wird? Giesecking besaß die Fähigkeit, Musik durch Lesen zu behalten, in so hohem Maße, dass er ihm völlig neue Stücke auf der Fahrt zum Konzert lernte und sie abends hinreißend spielte! Diese geistige Vorstellung spart viel Übezeit ein und bewahrt vor manchem Umweg. Man sollte täglich, wenn auch nur wenige Minuten, auf diese Weise arbeiten; viele "leere" Stunden sind damit auszufüllen. Ehe man mit dem eigentlichem Studieren beginnt, spiele man das Stück durch, suche sich die

schwersten Stellen heraus und arbeite in kleinen Abschnitten. Größte Aufmerksamkeit widme man dem Fingersatz! Von ihm hängt es ab, ob das Spiel flüssig, der Spieler die nötigen Reserven behält und der musikalische Ausdruck der richtige ist. Von Bülow wird erzählt, dass er in der Bahn auf einer Konzertreise nach Berlin, wo er an einem Abend die letzten Beethoven-Sonaten spielte, plötzlich aufsprang und rief: "Eben ist mir der Fingersatz eingefallen, nach dem ich schon drei Jahre suche." Der Fingersatz wird sich immer nach den verschiedenen Handtypen richten müssen; was für eine kurze, dicke Hand gut ist, ist es nicht für den langen, schmalfingerigen Typ und umgekehrt. Jeder Spieler muss mit dem Lehrer zusammen und später allein den passenden Fingersatz suchen, ihn beibehalten und - was wichtig ist - aufzeichnen. Niemals Zufallsfingersätze benutzen, sonst wird man immer unsicher bleiben; denn neben dem Erinnerungsvermögen des Ohres und Auges ist das Tastgedächtnis wohl das zuverlässigste.

Hat man nun eine klare Vorstellung von Form und Inhalt des Stückes, sind die technischen Stellen flüssig, ist jeder Ton bedacht und geübt, die einfachste Melodie, die unscheinbarste Bassfigur, so gehe man an ein sorgfältiges Erarbeiten des Tempos. In schnellstem Tempo, wo es gefordert wird, sauber, klar artikuliert und musikalisch zu spielen, das gehört mit zu den schwersten Aufgaben einer guten Pianistik. Wie schon im Kapitel "Technik-Üben" ausgeführt, gelingt kein schnelles Spiel sofort. Langsames Steigern mit Hilfe des Metronoms schafft die Grundlage, auf der sich das elastische und musikalisch lebendige Tempo entwickelt. Man gehe mit der Schnelligkeit nur dann weiter, wenn der ganze Satz oder das ganze Stück in allen Einzelheiten, besonders auch der Dynamik und der Pedalbehandlung, in einem weniger schnellen Tempo bequem sitzt. Man sollte die schnellste Ausführung von der Bewältigung der schwersten technischen Stelle abhängig machen, dann wird nie eine Unregelmäßigkeit im Ablauf eintreten. Zum Schluss sei noch an einen Ausspruch Carl Maria v. Webers, seiner Vorrede zur Partiturausgabe der Oper "Euryanthe", erinnert: "Der Takt, das Tempo, soll kein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstücke das, was der Pulsschlag dem Menschenleben ist. Es gibt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkommen, die eine raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhüten, wie es kein Presto gibt, das nicht ebenso im Gegensatz den ruhigen Vortrag mancher Stellen verlangte, um nicht durch Übereilen die Mittel zum Ausdruck zu benehmen. Beides übrigens, das Vorwärtsgen wie das Zurückhalten, darf nie das Gefühl des Rückenden, Stoßweisen oder Gewaltsamen erzeugen, es muß stets nur perioden- und phrasenweise geschehen." Wenn man von der Wiedergabe rein motorisch ablaufender Sätze absieht, hat dieses Wort absolute Gültigkeit. Die richtige Wiedergabe eines Werkes setzt sich aus vielen Komponenten zusammen: natürliches musikalisches Empfinden, zu dem eine ausgewogene Dynamik, ein gutes Tempo gehören, aus einer geistigen Erfassung des Inhaltes, der Form und des Stiles und einer sicheren Beherrschung des Handwerklichen. Das Üben dynamischer Werte sollte nicht vernachlässigt werden. Wie eintönig klingen oft Wiedergaben im grauen Mezzoforte, das in einer Stetigkeit dahinplätschert und den Hörer in lähmende Langeweile versetzt. Wer in der Lage ist, die große Skala dynamischer Werte, die auch das Klavier zu bieten hat, voll auszunutzen, kann das vielgeschmähte Schlaginstrument in die Vielseitigkeit und Fülle eines Orchesters verwandeln!

Stil- und Formgefühl des Spielers resultieren nicht allein aus einer angeborenen Instinktsicherheit, sondern sie lassen sich auch aus der Breite allgemeinen geistigen Wissens entwickeln. Man studiere möglichst jeden Komponisten seit Bach, wenn auch nur einige Werke eines jeden. Jeder Schöpfer hat seinen eigenen unverwechselbaren Stil der musikalischen Aussage und des Handwerklichen. Beherrscht man ein Werk eines Komponisten gründlich, hat man den Schlüssel zu allen folgenden Werken. Man studiere

möglichst mehrere Werke verschiedener Komponisten gleichzeitig. Neben einem, dessen Schwierigkeiten, musikalische oder technische, im Augenblick des Studiums bewältigt werden können, arbeite man eines, das man vielleicht erst in einem halben Jahr ganz in Kopf und Finger bekommt. Die "schöpferische Pause" ist ein wichtiger Faktor des guten Übens. Jeder wird schon erfahren haben, dass man trotz guten Übens eines Tages an einem Stück keine Fortschritte mehr erzielt. Der "tote Punkt" ist da! Wer zur rechten Zeit aufhört und nach einer längeren Pause das Studium an demselben Werk wieder aufnimmt, wird feststellen, dass das Stück in der Ruhezeit - wie man sagt - gewachsen ist. Allerdings darf diese Einsicht nicht dazu verführen, bei jeder auftauchenden Schwierigkeit, die man leid ist, die "schöpferische Pause" einzulegen. Stete Kontrolle seiner selbst und eiserne Disziplin schaffen das richtige Maß!

Nun noch einige Anregungen zum Kapitel "Blattspiel": Es gibt hervorragende Blattspieler, den sogenannten "Notenfresser", der seine Stücke rhythmisch und in großem Zuge musikalisch richtig wiedergibt, ohne daran viel geübt zu haben. Oft gehört er dem Typ an, der mit größerer Mühe auswendig lernt. Ihm steht der andere Typ gegenüber, der schon nach kurzem Hören oder einmaligem Ablesen der Noten mit Leichtigkeit auswendig spielt, aber selbst Stücke nur mittleren Schwierigkeitsgrades schwerfällig abspielt. Dieses Unvermögen wird ihm im Beruf sehr hinderlich sein, und jeder sollte daher beizeiten auch die Fähigkeit des flüssigen Ablesens entwickeln. Mit Vergnügen erinnere ich mich an die Blattspielstunden in meiner Studienzeit. Mein Lehrer setzte zwei, drei oder vier Spieler an einen oder auch zwei Flügel, und wir mussten das Wohltemperierte Klavier, jeder eine Stimme, abspielen. Man war sofort gefesselt, da das Werk vollständig erklang und man es auf diese verhältnismäßig einfache Weise, dabei selbst arbeitend, in das Ohr bekam. Bei manchen schlechten Blattspielern verlor sich nach und nach die Scheu vor der Blamage, weil ja bei einem gelegentlichen Versager immer mindestens noch ein anderer spielte und das Spiel im Fluss blieb. Das schnelle Mitlesenmüssen in dieser Form war eine gute Vorbereitung für das Spielen mit anderen Instrumenten. Wir lernten nicht nur das Blattspiel in der notierten Tonart, sondern auch in allen, die sich von ihr bis zu einer großen Terz nach oben und unten entfernen. Als ich mir in jungen Jahren mein Musikstudium durch Korrepetition verdiente, war ich dadurch in der Lage, die oft indisponierten Sänger prima vista in allen gewünschten Tonarten zu begleiten.

### Über Repertoire-Üben und Vorspiel

Jedes Werk, das man sich erarbeitet hat, sollte mindestens eine längere Zeit so in unserem Besitz sein, dass man es zu jeder Zeit spielen kann. Es ist ein niederschmetterndes Gefühl, wenn Stücke, die lange und mühevoll erarbeitet wurden, dem Gedächtnis wieder entschwenden. Es gibt nur wenige Spieler, die Stücke, ohne sie inzwischen geübt zu haben, noch nach Jahren auswendig können. Man kann dieses "Auf der Walze halten" bis zu einem gewissen Grad trainieren. Man richte einen Tag in der Woche ein, an dem man ein kleines Repertoire wiederholt. Man versuche zuerst auswendig zu spielen, um zu sehen, was noch vorhanden ist. Dann spiele man nach Noten sehr langsam und konzentriert und versuche sodann noch einmal, auswendig zu spielen. Man wird sehen, wie leicht sich auf diese Weise das Gedächtnis schulen lässt! Voraussetzung ist, dass die Stücke wirklich beherrscht waren. Damit ergibt sich dann auch der Wunsch, einmal anderen vorzuspielen. Auch die Sicherheit des Vorspielens kann man entwickeln und trainieren. Man nehme vor allen Dingen jede Gelegenheit wahr, vorzuspielen, vor allem auch auf anderen Instrumenten und in einer anderen als der gewohnten Umgebung. Gewiss: Schwächen werden sich zeigen, es werden bei mehrmaligen Versuchen immer andere Stellen sein, an denen Versager passieren, bis man zuletzt durch diese Erfahrungen immer sicherer wird und mit mehr Freude, Mut und größerer

innerer Freiheit vorspielt. Es hilft auch viel, wenn man das Vortragsstück alle paar Tage einmal morgens, ohne vorher geübt zu haben, so spielt, als säße man vor einem Publikum. Uneingespielt - um zu sehen, wo es hapert! Wie oft wird man aufgefordert, etwas zu spielen, oder muss aus beruflichen Gründen an das Instrument, ohne eine halbe Stunde vorher Übungen gespielt zu haben! Wenn man sich im Hause so damit befasst, schaltet man immer mehr die Möglichkeit des Versagens aus. Mein erster Lehrer, der Liszt-Schüler Prof. Heinrich Lutter, ein hervorragender Pädagoge, riet mir, ein sogenanntes Memorierbuch anzulegen, in das alle technisch und musikalisch schweren Stellen meines Repertoires eingeschrieben waren, um sie bei jeder Gelegenheit gegenwärtig zu haben. Es ist nicht zu bezweifeln, dass alle guten Leistungen auf wohldurchdachten Arbeitsmethoden beruhen! Die Liebe zur Kunst, Bescheidenheit und Ehrfurcht vor dem Schöpfer und seinem Werk seien unsere Leitsterne! Dann werden alle Bemühungen einst belohnt sein!

Aufsatz von G. Sott für ihre Schüler, um 1960

*Die Pianistin Gisela Sott wurde 1911 in Hannover geboren, wo sie auch aufwuchs. Dort vermittelte ihr der Liszt-Schüler Heinrich Lutter die Grundlagen ihres Könnens. 1934 wurde sie Schülerin, bald auch Assistentin des bekannten Pianisten Alfred Hoehn. Schon 1940 durfte sie auf eine Zusammenarbeit mit Furtwängler hoffen, doch die Kriegereignisse vereitelten die Hoffnungen auf eine große Karriere. Ihr künstlerisches Wirken nach 1945 ist vor allem in zahlreichen Rundfunkaufnahmen dokumentiert. 1938 wurde sie an die neubegründete Frankfurter Musikhochschule berufen. Hier unterrichtete sie bis 1982, seit 1971 als Professorin. Ihr pädagogisches Erbe ist eine einzigartige Synthese aus der Tradition Franz Liszts, dem Anschlagsarten - System Alfred Cortots und der Spieltechnik Alfred Hoehns und ist bis heute im Unterrichten und Konzertieren ihrer zahlreichen Schüler lebendig.*

*Quelle und Copyright: [www.giselasott.de](http://www.giselasott.de)*