

Klavierstücke Von Anfang an Musik? – Klavierschulen unter der Lupe

Klavierschulen sollen vielfältigsten Anforderungen genügen: Spielfreude und musikalische Erfolgserlebnisse ermöglichen, zum kreativen Umgang mit musikalischen Strukturen anregen, künstlerische Dimensionen aufblitzen lassen, spieltechnische Geschicklichkeit und Sicherheit fördern, zu sicherem und fließendem Notenlesen hinführen, Eigeninitiative wecken, den individuellen Stärken und Interessen der Schüler flexibel anpassbar sein¹ ... Umso wichtiger erscheint die Frage nach der musikalischen Qualität der einzelnen Stücke – und nach ihrem methodischen Potential für die verschiedenen Lernfelder.²

Als die EPTA Österreich für ihren Jahreskongress im Herbst 2013 in Innsbruck um einen Vortrag zum Thema Klavierschulen bat, war *1 2 3 KLAVIER*³ gerade volljährig geworden. Grund genug, anstelle einer abermaligen Vorstellung der Konzeption eine übergreifende Perspektive vorzuschlagen und erste Bände⁴ aktuell verbreiteter oder jüngst erschienener Klavierschulen für Kinder im Grundschulalter auf einer grundsätzlichen Ebene unter die Lupe zu nehmen. Die Wiesbadener EPTA-Tagung „Klavier und Gesang“ im Mai 2016 bot Gelegenheit zur weiteren Vertiefung und zur Publikation.

Ziel der Überlegungen ist es, einen Diskurs anzustoßen, der aussteht, seitdem wohl Alexander Burkard im Jahr 1906 das Notenlesen in „beiden Schlüsseln zugleich“ mit jeweils fünf Tönen auf-/abwärts rund um das zentrale c¹ einführte.⁵ Während Burkard weitestgehend in Patterns denkt und schon ab Nr. 8 zweistimmige Sätze schreibt, verteilen Thompson, Schaum & Co⁶ seit den 1950er-Jahren (und oft ein ganzes Heft bzw. Jahr lang) einstimmige Melodien im Neuntotonraum um c¹ auf zwei Hände – ein Prinzip, dem bis heute viele

1 Weitere Kriterien zur Auswahl einer Klavierschule im *Lehrplan Klavier* des VdM, Kassel 2009, S. 23–25.

2 Dem hier abgedruckten Impuls folgend wurden im Arbeitskreis *Saarbrücker Gespräche für Klavierdidaktik und Klaviermethodik* seit 2016 weitere Aspekte diskutiert, so z.B. Sprechweisen in Klavierschulen (Sibylle Cada), Anregung zur eigenen musikalischen Erfindung (Sigrid Naumann), Elementare Spieltechnik (Jutta Schwarting / Irene Vogt-Kluge), Entwicklung der Spielfähigkeit der linken Hand (Mechthild Großmann).

3 Claudia Ehrenpreis / Ulrike Wohlwender: *1 2 3 KLAVIER. Klavierschule für 2-8 Hände* mit Heft I/II (Wiesbaden 1995/1997), Lehrerkommentar I/II (Wiesbaden 1995/1997) und CD zu Heft I und II (Wiesbaden 2000).

4 Einbezogen wurden vorrangig erste Bände, und zwar ab dem Moment, in dem sie die traditionelle Fünflinien-Notation verwenden.

5 Alexander Burkard: *Neue Anleitung für das Klavierspiel*, Band 1, Mainz 1906, Vorwort S. 3. Der Fokus auf Notenlesen wird auch im erklärenden Text S. 4 deutlich: „Der Lehrer unterlasse es, ein Stück vorzuspielen.“

6 John Thompson: *John Thompson's Easiest Piano Course*, Part 1, London 1955; John W. Schaum: *Wir musizieren am Klavier* Heft 1, Milwaukee/USA 1962

Neuerscheinungen folgen und das im Verdacht steht, ein weiteres Kapitel der „Verlustgeschichte“⁷ der Klavierpädagogik zu sein.

Mit der Durchsicht der nachfolgenden Stücke im Hinblick auf musikalische Qualität (wie verlockend ist es, das Stück zu lernen?) und methodisches Potential (singen, Strukturen erkennen, variieren ...) sollen sich Kriterien herauskristallisieren, die das Dilemma der einstimmigen Melodien im Neuntotonraum um c¹ fassbar machen, Qualitäten anderer Zugänge begründen und vielleicht einen Weg für künftige Konzeptionen weisen.

Alle Leserinnen und Leser⁸ seien herzlich ermuntert, nicht nur die folgende (gegenüber dem Vortrag stark reduzierte) Auswahl⁹ von 4-8-Taktern singend und spielend auf die musikalische Probe zu stellen, sondern alle Stücke für den ersten Klavierunterricht.



7 Claudia de Vries: „... die wahre Art das Clavier zu spielen.“ – Ein Blick in die Vergangenheit der Klavierpädagogik; in: EPTA Schweiz (Hg.): *Klavierschulen*, Dokumentation des 15. Jahreskongresses 1998, Degersheim 1998, S. 23–42

8 Zugunsten der Lesbarkeit wird im Folgenden auf die Doppelung der weiblichen und männlichen Form verzichtet. Natürlich sind immer beide Geschlechter gemeint.

9 Für die Druckfassung wurden Beispiele ausgewählt, die die beschriebenen Problematiken bzw. Kriterien möglichst prägnant auf engstem Raum veranschaulichen. Fragwürdigen Beispielen wurde so oft wie möglich ein eindeutig gelungenes Stück desselben Autors an die Seite gestellt. Auch daran ist abzulesen, dass es hier nicht um die Beurteilung von Klavierschulen im Ganzen gehen kann.

Einstimmige Melodien im Neutonraum um c^1 – mit Charakter?

„Die Arbeit an dem künstlerischen Bild beginnt mit den ersten Schritten des Erlernens der Musik und eines Musikinstruments“, so Heinrich Neuhaus.¹⁰

Das Stück *g, h, d, f*¹¹ kommt – wie viele ähnliche Stücke – scheinbar ganz harmlos daher. Nimmt man den künstlerischen Anspruch jedoch von Anfang an ernst, so erscheint fraglich, ob die bloße Tonfolge g-h-d-f zu Beginn eines Achttakters wirklich „schön“ klingt und ob die gleichförmigen Viertel tatsächlich zum Tanzen und Singen animieren. Müsste es zudem nicht auftaktig „mu-si-zier’n“ heißen?

g, h, d, f

M. L.



g, h, d, f, g, h, d, f, das klingt schön, das klingt schön!
Laßt uns tan - zen, laßt uns sin - gen, mu - si - zier'n, mu - si - zier'n!
(Bei Solo-Spiel Takt 4 und 8 eine Oktave tiefer.)

Noch fragwürdiger ist *Der Baumwollpflücker*.¹² Wie in der amerikanischen Vorlage *The Old Cotton Picker*¹³ schleppt sich die Tonfolge in Halben und Vierteln dahin. Kein Wunder, wenn Anfänger in das zurecht verpönte „Zählen“ der Viertel mit dem Handgelenk verfallen.¹⁴

17 Der Baumwoll-Pflücker

aus Nordamerika
Text: B. Schwedhelm

ernst



Baum - woll - ern - te, bei der ich lern - te, wie heiß die Son - ne doch brennt.

Über die Sinnhaftigkeit des Textes lässt sich sicher streiten. Schade jedenfalls, dass ausgerechnet die leichten Silben „-te“ mit Synkopen akzentuiert werden. Für die Aufforderung der Autorin: „Kannst Du die Melodie mit schönem, sin-

10 Heinrich Neuhaus: *Die Kunst des Klavierspiels*, Köln 1967, S. 3

11 Uli Molsen / Mirja Leihenseder / Gabi Stenger-Stein: *Klavierschule 2000*, Wilhelmshaven 1996, S. 62. Im Original ist das Stück zweizeilig notiert, ohne Wiederholungszeichen.

12 Bettina Schwedhelm: *Klavierspielen mit der Maus*, Band 2, Hamburg 1998, S. 31 [Band 2 entspricht sonstigen ersten Bänden]. In T. 9–16 heißt es bei fast identischem Rhythmus: „Schmerz im Rücken vom langen Rücken, die Mühsal findet kein End.“

13 John Thompson: *John Thompson's Easiest Piano Course*, Part 1, London 1955, S. 31. Durchaus pikant ist, dass diese Quellenangabe in *Klavierspielen mit der Maus* fehlt.

14 Auch der Secondo im Lehrer-Anhang, ausschließlich in Halben, bringt keine rhythmische Orientierung.

gendem Ton spielen?“ dürfte dies alles eher kontraproduktiv sein.¹⁵ Wer die Singprobe macht, möge sich das „brennt“ besonders zu Gemüte führen.

Einstimmige Melodien im Neuntotonraum um c¹ – zu tief für Kinderstimmen

Ausgesprochen heikel ist, dass Stücke wie die beiden eben genannten überhaupt einen Text haben, denn Singen unter c¹ ist für Kinderstimmen physiologisch schädlich.¹⁶ Kinderchorleiter und Stimmbildner sprechen von der „Bruststimmfalle“¹⁷, die „gute Lage“ dagegen liege bei Grundschulkindern zwischen c¹ und f². Was also seit Thompson, Schaum & Co¹⁸ als rhythmische Unterstützung und ganzheitliche Einbettung von vielen Autoren gut gemeint sein mag, wird zum K.-o.-Kriterium, sobald die Lehrwerke für Kinder gedacht sind. Die Problematik betrifft alle Klavierschulen, die einstimmige Liedmelodien in den Neuntotonraum um c¹ legen. Aktuell dürften das 80% der ersten Bände sein, die in den Bestsellerlisten ganz oben stehen.¹⁹

Den Autoren der *Klavierschule 2000* war diese Problematik bewusst. Im Vorwort schlagen sie deshalb vor, die Stücke zunächst in einer höheren Lage zu singen und sie anschließend – ohne mitzusingen – in der originalen Lage zu spielen.²⁰ Solche Empfehlungen finden sich immer wieder.²¹ In der Praxis stellt sich allerdings die Frage, ob das musikalisch wirklich sinnvoll und praktikabel ist. Auch das Oktavieren wird nur selten eine Lösung sein, nicht nur, weil die meisten Lehrerstimmen ab d² oder e² an ihre Grenzen geraten, sondern auch, weil die Singlage insgesamt zu hoch wird. Ohnehin bleibt die Frage nach der musikalischen Charakteristik und das Problem der Fragmentierung ... (s.u.)

15 Bettina Schwedhelm: *Klavierspielen mit der Maus*, Band 2, Hamburg 1998, S. 31 unten

16 Von Adornos *Kritik des Musikanten* in den 1950er-Jahren (“Nirgends steht geschrieben, dass Singen not sei.”) hat sich das Singen trotz MFE/MGA bzw. EMP und vielfältiger Initiativen wie JeKi, Jekiss, Prima Canta etc. bis heute nicht erholt. Es fehlt eine ganze Generation lustvoll und selbstverständlich singender Eltern, Erzieher und Lehrer. Wenn gesungen wird, dann leider oftmals zu tief.

17 Thomas Mohr: *Die Kinderstimme. Funktion und Pflege*; http://www.kinderstimm-bildung.de/index_htm_files/funktionundpflege.pdf, abgerufen am 9.8.2017 – Abschnitt 1.5.: „Mit Beginn des Liedersingens bis etwa zum 5. Lebensjahr ist der für das Singen taugliche Ausschnitt von ca. c¹ bis e² (f²) anzunehmen, ohne dass dieser Umfang immer vollständig genutzt würde. In den nächsten drei Jahren (6.–10. Lebensjahr) wächst der Ausschnitt auf die Spanne c¹ bis f² (a²) an ...“

Thomas Mohr: *Die Bruststimmfalle*; http://www.kinderstimm-bildung.de/index_htm_files/bruststimmfalle.pdf, abgerufen am 9.8.2017

18 Während bei Thompson nur sieben von 25 Stücken einen Text haben, sind bei Schaum bereits alle Stücke mit einem Text unterlegt.

19 vgl. Bestsellerliste Klavier von www.stretta-music.com, abgerufen am 4.1.2018

20 Molsen/Leihenseder/Stenger-Stein: *Klavierschule 2000*, Band 1, Wilhelmshaven 1996, S. 4

21 „Setze beide Daumen auf die F-Taste und spiele das Lied von dort.“ (*Tastentiger & Co*, Mainz 2015, S. 35)

Auch die Rhythmusnotation in Vierteln und Halben, manchmal sogar (s.o. übergebundenen!) Ganzen ist bei Anfängerstücken grundsätzlich fragwürdig. Der Viertelpuls mit Achtel-Unterteilung entspricht dem natürlichen Rhythmusgefühl sicherlich besser als eine Vervielfachung des Pulses. Die vermeintliche Erleichterung dürfte eher eine Verkomplizierung sein.²² Ähnlich heikel ist, wenn Sprachrhythmen eines Liedtextes nicht sorgfältig auf schwere und leichte Takteile einer Melodie abgestimmt sind wie in den o.g. Beispielen.

Einstimmige Melodien im Neuntonraum um c¹ – zersplitterte Strukturen

Abgesehen von der für Kinder kritischen Stimmelage bringen einstimmige Melodien im Neuntonraum um c¹ ein weiteres Problem mit sich. Wenn Melodien zwischen rechter und linker Hand hin- und herpendeln, zersplittern oft einfachste Patterns²³ in Einzeltöne, deren struktureller Zusammenhang kaum erfasst werden kann.

So ist z.B. in *Horch was kommt von draußen rein*²⁴ (unstrittig ein feines Lied) in T. 2 weder die Sextakkordschichtung noch deren Verschiebung um einen Ton noch oben auf den ersten Blick erkennbar. Man ist darauf angewiesen, die einzelnen Noten absolut zu lesen, sie mehr oder weniger zu b-u-ch-s-t-a-b-i-e-r-e-n – worunter neben dem Lesefluss auch das melodische, rhythmische und harmonische Empfinden leiden wird. Für eine weitere Zersplitterung des Notenbildes sorgen die Achtel-Fähnchen.

Horch, was kommt von draußen rein?

aus Schwaben

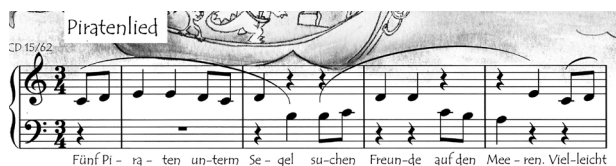
Im *Piratenlied*²⁵ ist der Rhythmus aufgrund der Balkung zwar deutlich besser lesbar, doch auch hier lässt sich die einfache melodische Struktur der ersten Zeile kaum durch relatives Lesen erschließen. Die sequenzierte Fortführung des Anfangsmotivs („suchen Freunde auf den“) wäre leichter erkennbar, wenn die beiden d¹ in T. 3 im Bass-Schlüssel notiert wären – wodurch sich allerdings Handverteilung und Fingersatz ändern würden. Da es sich um ein Lied für Kinder handelt, ist die Überlegung ohnehin müßig: Der Tonraum ist wiederum zu tief zum Singen.

22 In Liederbüchern ist eine Notation in Vierteln, Halben und Ganzen z.B. kaum zu finden.

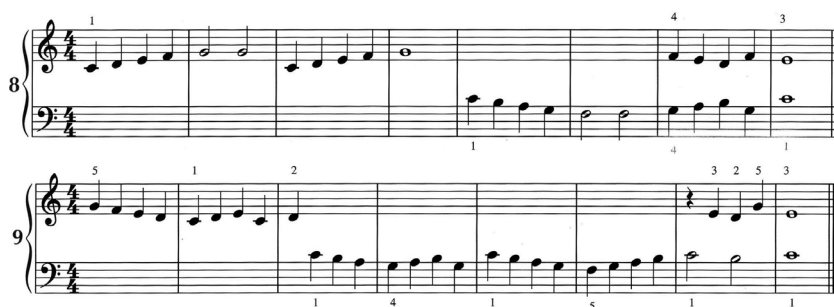
23 Die Begriffe „Patterns“, „Muster“ und „kompositorische Strukturen“ werden hier synonym verwendet. Im Anfangsunterricht hat sich das Wort „Muster“ sehr bewährt.

24 Carol u. Walter Noona: *Musik wird lebendig*, Band 1, München 1989, S. 60

25 Aniko Drabon: *Tastenzauberei*, Band 1, Hagendorn/CH 2006, S. 45



Interessant ist auch der Vergleich der beiden folgenden Stücke.²⁶ Während die melodische Struktur in Nr. 8 sofort erkennbar ist und die Patterns jeweils vollständig von einer Hand gespielt werden, ist dieses Prinzip bei Nr. 9 durchbrochen. Wäre dagegen das d¹ in T. 3 im Bass-Schlüssel notiert – was freilich einen anderen Fingersatz und eine Abkehr vom Prinzip „beide Daumen auf c¹“ bedeuten würde – so wäre die Analogie von T. 3/4 zu T. 1/2 auf den ersten Blick erkennbar.



Eines der bizarrsten Beispiele für das Zersplittern einer Melodie ist die folgende Version von *Bruder Jakob*:²⁷



Zugunsten eines zweitaktigen Begleit-Ostinato in der linken Hand und der d-Lage (sic!, im nebenstehenden Kasten eigens erklärt) der rechten Hand für das spätere a¹ wird die Melodie in einer Weise fragmentiert, die schlicht in-diskutabel ist. Was für ein Fauxpas! Niemand sollte sich wundern, wenn Klavierspiel angesichts solcher Sätze zum bloßen Tastendrücken verkommt. Dabei nennt das Vorwort das Ziel, „Kinder zu kreativen, begeisterten und musik-informierten Klavierspielern erziehen.“ Mit einer solchen Satzweise und der

26 Fritz Emonts: *Europäische Klavierschule*, Band 1, Mainz 1992, S. 34

27 Janet Vogt / Leon Bates: *Abenteuer Klavier*, Band 1 (deutsch von Michela Paller), Zürich 2003, S. 50

fast durchgehend zu tiefen Singlage dürfte das schwer einzulösen sein. Über die unsinnige Pausennotation in der rechten Hand (auch bei *Horch was kommt* und im *Piratenlied*) wird noch bei *Sur le pont d'Avignon*²⁸ zu sprechen sein.

Sinnvolle Alternativen für *Bruder Jakob* sind glücklicherweise zahlreich. Sie gehen ausnahmslos von parallelen Fünftonräumen aus: mit taktweiser Quint-Begleitung (*Tastentiger & Co*), Kanon mit Beginn der rechten Hand (*Aaron*, leider mit Fingerzahlen über jeder Note) oder der linken Hand, auch vierstimmig und vierhändig (*1 2 3 KLAVIER*) sowie mit zwar überraschendem, aber letztlich unproblematischem Melodietausch nach vier Takten von rechts nach links (*Rico*) oder umgekehrt (*Tastenzauberei*, mit Quint-Begleitung).

Ein Zwischenfazit ...

Die PROBLEME von einstimmigen Melodien im Neuntonraum um c^1 sind ebenso zwangsläufig wie vielfältig:

- Die musikalische Charakteristik ist selten überzeugend.
- Musikalische Strukturen sind verkompliziert, das relative Lesen ist (extrem) erschwert.
- Töne unter c^1 sind für Kinder zu tief zum Singen (K.-o.-Kriterium bei Melodien mit Text).
- Die wenig klangvolle und für das Klavier untypische Einstimmigkeit ist zwar mit einem Secondo erweiterbar, nicht aber durch den Schüler selbst.
- Die Spielweise ist körperlich eingeengt, mit geringen feinmotorischen und koordinativen Herausforderungen.

Das methodische Potential für fast alle relevanten Lernfelder ist also extrem gering. Dem gegenüber steht als einzige CHANCE die Sicherheit im absoluten Notenlesen durch viele ähnliche Aufgaben im selben bzw. sich langsam erweiternden Tonraum.

Neuntonraum um c^1 – Melodie mit Begleittönen

Sobald die Melodie vollständig im Violinschlüssel verbleibt und die linke Hand Begleittöne spielt, verschwindet ein Großteil der o.g. Probleme. Die nachfolgenden Beispiele können für sich beanspruchen, dem jeweils erstrebten musikalischen Charakter gerecht zu werden – bei durchaus unterschiedlicher Struktur. Wenn (lange) Einzeltöne Tonika und Dominante andeuten, gewinnt sogar das tendenziell schwach ausgeprägte tonale Zentrum des Neuntonraums um c^1 etwas an Kontur.

²⁸ s. S. 127f.

In *Summ, summ, summ*²⁹ und *Gute Nacht*³⁰ ermöglichen lange Begleittöne und Pausen eine gute Balance von Melodie und Begleitung. Insbesondere das Volkslied würde dabei von halbierten Notenwerten profitieren. Auch wäre die Begleitung mit einem c¹ anstelle der Pause in T. 4 schlüssiger. Um die Kollision der Daumen zu umgehen, könnte man z.B. die Bassnote einklammern.



Summ, summ, summ

Volkslied
Text: H. von Fallersleben

10 Gute Nacht

Auch in *Mein kleines Pony*³¹ sind Melodie und Begleitung sinnvoll auf beide Hände verteilt. Die belebte linke Hand verstärkt hier den Charakter.

Mein kleines Pony

Nachhüpfen,³² eine kleine Perle aus der Feder von Fritz Emonts, lässt vollends vergessen, dass der Spielraum auf den Neuntotonraum um c¹ begrenzt ist. Da die Begleittöne „auf Lücke“ gesetzt sind, ist eine schöne Klangbalance zwischen den beiden Händen auch für Anfänger gut zu realisieren. Einzig die eingengegte Spielweise wäre – wie bei den drei vorherigen Beispielen auch – zu diskutieren.

29 Anne Terzibaschitsch / Regula Buser: *Meine allerersten Tastenträume*, Band 1, Manching 2000, S. 63

30 Ehrenpreis/Wohlwender: *1 2 3 KLAVIER. Klavierschule für 2-8 Hände*, Heft I, Wiesbaden 1995, S.24

31 Daxböck/Haas/Schneider et al: *Siebzig Tastenabenteuer*, Wiesbaden 2001, Nr. 31

32 Fritz Emonts: *Europäische Klavierschule*, Band 1, Mainz 1992, S. 43



Das musikalische und methodische Potential dieser Stücke ist also ungleich höher (Melodien unisono spielen, transponieren, relatives Lesen, Begleitvarianten, z.T. Singen) als bei den einstimmigen Melodien – wenngleich geringer als bei den folgenden Stücken.

Parallele Drei- oder Fünftönräume – vielfältige Charaktere und Varianten

Fast alle Klavierschulen münden früher oder später in parallele Fünftönräume, unabhängig davon, wie sie begonnen haben. Manche führen bald auch Vorzeichen ein, gehen über F-Dur weiter in Dur und Moll.³³ Andere Konzeptionen verschieben auf weißen Tasten nach d-Moll/d-Dorisch, e-Phrygisch, f-Lydisch, G-Dur und a-Moll.³⁴ Allen gemeinsam ist, dass sich die Melodien über dem Fundament eines Grundtons, einer Quinte oder einer Bordunbegleitung bewegen, dass sie unisono („als Doppelmelodie“) oder in Gegenbewegung („gespiegelt“) gespielt werden können, auch mit Begleit-Varianten und transponiert.

In *Kleiner Floh*³⁵, einer charmanten Miniatur aus einem einzigen Dreiton-Pattern, ist dafür nur das Nötigste notiert. Der Begleittext für Lehrer deutet das methodische Potential an: Singen mit Text oder Stufensilben, Fingerspiele mit der Vorstellung „Floh“, Melodieverlauf und Artikulation „in die Luft malen“ etc.

Kleiner Floh – das ganze Lied (legato, staccato)

Text und Melodie: Malte Heygster

1. Klei - ner Floh	hüpft ganz froh,	fällt da - bei	auf den Po.
2. Klei - ner Floh	hüpft ganz froh,	fällt da - bei	in den Brei.

Text, Charakter und Struktur werden verankert, bevor das Lied mit der rechten oder der linken Hand gespielt wird, zuerst auf der Tischplatte, dann am Klavier. Tastenbilder für Fis-dur, F-dur und G-dur sowie der Vorschlag, in der linken

33 z.B. Fritz Emonts' *Erstes Klavierspiel* (Mainz 1958) bzw. die erweiterte Neuauflage *Europäische Klavierschule* (1992) oder Peter Heilbut's *Liederfibel* (Zürich 1961)

34 z.B. Peter Heilbut: *Spiel zu zweit. Klavierschule für den Gruppenunterricht*, 2. Heft, Wilhelmshaven 1970; Ehrenpreis/Wohlwender: *1 2 3 KLAVIER. Klavierschule für 2-8 Hände*, Heft I, Wiesbaden 1995

35 Martin Widmaier: *Das kleine Land. Alles für den Anfang am Klavier*, Heft 1, Frankfurt 2005, S. 7; nach: Malte Heygster / Wolfgang Schmidt-Köngernheim: *Wir am Klavier: Musik zum Singen und Spielen*, Band 1, Mainz 2000, S. 7

Hand „ein ziemlich tiefes do“ zu spielen, eröffnen vielfältige Spielräume in kindgerechter Singlage.

In *Ist ein Ball in Brunn' gefallen*³⁶, einem Kinderlied mit entschärftem Text, ist es die ausnotierte Version, die auf mehrere der oben beschriebenen Begleitvarianten verweist. Genauso gut lässt sich die Melodie auch in der linken Hand oder als „Doppelmelodie“ spielen, oder nur mit Quinten oder ausschließlich mit gespiegelten Tönen begleiten. Es kann jederzeit mitgesungen und einfach transponiert werden.

11 Ist ein Ball in Brunn' gefallen



Der zwölftaktige *Marsch*³⁷ setzt Quinte und Sekunde als Begleitintervalle ein, wobei die beiden Hände in der zweiten Zeile ihre Aufgaben tauschen. In der dritten Zeile spielen beide Hände dasselbe: repetierte Primen stufenweise aufwärts zu Quinten erweitert. Mit sparsamen Mitteln entsteht eine überzeugende Charakteristik. Die einfache Struktur eröffnet wiederum vielfältige Wege zum Stück und darüber hinaus.

Marsch



*Mit dem Messer in dem Keller*³⁸ ist nicht nur wegen des humorvollen Textes³⁹ und des geschickten Spiels mit Dur und Moll (2. Strophe) so beliebt. Mit prägnanten Patterns, die in der zweiten Zeile clever verdichtet werden, ist das Stück auch formal schlüssig. Melodie und Begleitung sind koordinatorisch einfach, dabei spannungsvoll „auf Lücke“ gesetzt.

Mit dem Messer in dem Keller

Uli Molsen



36 Ehrenpreis/Wohlwender: 1 2 3 KLAVER. Klavierschule für 2–8 Hände, Heft I, Wiesbaden 1995, S. 25

37 Carol u. Walter Noona: Musik wird lebendig, Band 1, München 1989, S. 59

38 Uli Molsen: Robin Hood und seine Freunde, Wilhelmshaven 2011, S. 14

39 Am Ende der 2. Strophe holt sich der Wicht im Keller ... „nur die Wurst“.

Viertel und Achtel sorgen für musikalischen Fluss. Das Lied hat eine kindgerechte Singlage, lässt sich unisono und mit vertauschten Händen spielen, zudem leicht transponieren. Die Geschichte fordert geradezu dazu heraus, artikulatorisch, dynamisch und im Tempo zu differenzieren, ohne dass dies etwa notiert sein müsste.

Die vier Beispiele zeigen, wie sich musikalische Charakteristik und methodisches Potential verbinden lassen. Über die Lieder hinaus wird Grundsätzliches gelernt: Orientierung in Drei- bzw. Fünftönenräumen (auditiv, kinästhetisch), Verständnis für musikalische Strukturen, relatives Lesen, Begleitvarianten, Singen, Transponieren und nicht zuletzt: Spielfreude.

Parallele Fünftönenräume, Singen in einer kindgerechten Lage, Spielen nach Gehör, relatives Lesen etc. waren schon in den 1860er-Jahren bei Lina Ramann⁴⁰ und verstärkt in den reformpädagogisch geprägten 1920er/1930er-Jahren Ausgangspunkt des musikalischen Lernens und des Klavierspiels⁴¹, so etwa bei Margit Varró⁴², Frieda Loebenstein⁴³ und (etwas später) bei Roehr/Hillemann⁴⁴. Natürlich haben nur wenige der damals verwendeten Lieder die wechselhaften Zeiten überdauert. Die dahinter stehenden kompositorischen Überlegungen und methodischen Prinzipien allerdings sind von erstaunlicher Aktualität. Das musikalische Material ist oftmals überzeugender und lebendiger als vieles, was heute mit bunten Bildern über den Ladentisch geht.

40 Lina Ramann: *Erste Elementarstufe des Klavierspiels. Auf Grundlage des Volks- und Kinderliedes. Stückchen im Umfang von 3–5 Tönen für jede Hand und mit Berücksichtigung des gemeinschaftlichen Unterrichts für Kinder von 7–10 Jahren*, Leipzig o. J.

41 siehe dazu auch: Silke Kruse-Weber: *modern, innovativ, vorausschauend. Didaktik und Methodik des Klavier-Anfangsunterrichts im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts*, in: *Üben & Musizieren* 1/2004, S. 33–42

42 Margit Varró: *Der lebendige Klavierunterricht. Seine Methodik und Psychologie*, Berlin 1929, S. 16

43 Frieda Loebenstein: *Klavierpädagogik*, Leipzig 1932, 1974³ (Neuedition Fernwald 2010), S. 79

44 Walter Roehr / Willi Hillemann: *Das erste Klavierbuch für den Einzelunterricht, für den Gruppenunterricht*, Hannover ca. 1937

Einstimmig im Oktavraum

Dass auch einstimmige Melodien künstlerische Ausstrahlung und methodisches Potential haben können, zeigt die kleine *Etüde C-dur*⁴⁵ von Jelena Gnessina. Charakter und Struktur geben Anlass für vielfältige Erkundungen.

49. Etüde C-dur CD-I 49

Frisch und energisch

Jelena Gnessina (1874-1967)



Ausgangspunkt könnte eine fallende Tonleiter sein, zuerst in Halben, dann durchgehend in gedoppelten Vierteln und schließlich im originalen Rhythmus.⁴⁶ Fingersatz immer 4-3-2-1 oder immer 5-4-3-2 (bzw. umgekehrt), über die ganze Tastatur, mit oder ohne Handwechsel, außerdem mit zwei Händen unisono („als Doppelmelodie“) oder in Gegenbewegung („gespiegelt“). Schließlich die originale Melodie. Auch eine Variante mit Terzsprung nach unten auf der „4“ in T. 1/3/5/7 wäre denkbar. Das Ganze auch in G-Dur, D-Dur, A-Dur ... (jetzt erweist sich 4-3-2-1 als geschickter). Mit solchen Skizzen oder Varianten kann der Achttakter beim Schülerkonzert als kleine Variationsform präsentiert werden. Vielleicht begleitet ein Secondo I-V-VI-III-IV-I-V⁷-I (Pachelbel-Bass/Romanesca).⁴⁷ – Soweit dieser kleine Ausflug ins Methodische.⁴⁸ Welch eine Fülle und Freiheit erlaubt diese musikalische Substanz!

45 Alexander Nikolajew: *Die russische Klavierschule*, Band 1, Hamburg, revidierte und erw. Auflage 1999, S. 25

46 Viertel und Achtel im 2/4-Takt kämen der Aufforderung „Frisch und energisch“ wohl noch mehr entgegen.

47 Vielleicht folgt anschließend von einem anderen Schüler Chopins *Mazurka* op. 68 Nr. 3, nicht gleich im Original, sondern vom harmonisierten Pachelbel-Bass ausgehend, in Varianten, die sich Schritt für Schritt der originalen Komposition annähern. – Ludwig Holtmeier und Philipp Teriete haben beim Internationalen EPTA-Kongress 2011 in Luzern eindrucksvoll demonstriert, wie Chopins Klavierunterricht bei seinem Lehrer Józef Elsner abgelaufen sein könnte (Handout: *Chopin & die Improvisation. Wie das Genie sein Handwerk lernte*; vgl. Herbert Wiedemann: *Klavier spielend begreifen*, Kassel 2010, S. 133f).

48 Eine Fundgrube für variantenreiches Lernen auf allen Stufen bis zum Konzertrepertoire ist Martin Widmaiers Dissertation: *Zur Systemdynamik des Übens: Differenzielles Lernen am Klavier*, Mainz 2016.

Die Dreifach-Lupe

„Klingt gut, liegt gut, liest sich gut“ – mit dieser Formel ließe sich nach Schnittmengen suchen, nach Stücken, die musikalisch charakteristisch, stimmig und variabel sind, die spieltechnisch geschickt liegen und deren musikalische Struktur im Notenbild gut zu erfassen ist.

MUSIKALISCHE LUPE

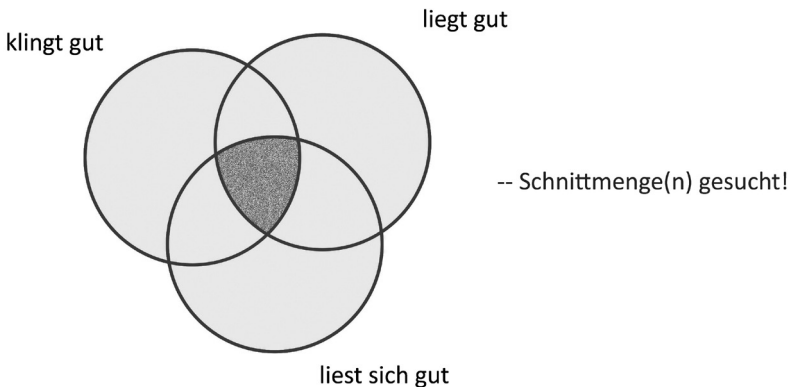
- ❖ Hält der Titel, was er verspricht? Was erzählt die Musik?
- ❖ Kann mitgesungen werden? (Bruststimmfalle unter c^1)
- ❖ Passt der Text zu Motivik und Phrasierung – bzw. umgekehrt?
- ❖ Unterstützt die rhythmische Struktur den musikalischen Fluss?
- ❖ Lädt das Stück zum Variieren ein?
- ❖ Welche musikalische Ausstrahlung hat ggf. die Einspielung des Stückes auf CD bzw. als mp3?

SPIELTECHNISCHE LUPE

- ❖ Liegt das Stück ergonomisch sinnvoll im Tastenrelief?
- ❖ Ermöglicht die Lage, dass die Finger ein Empfinden für Intervalle und Tonarten entwickeln?

NOTENLESE-LUPE

- ❖ Sind die musikalischen Strukturen (Patterns, Muster) im *Notenbild* erkennbar?



Die Graphik möchte veranschaulichen, dass es auf dreifache Schnittmengen ankommt, solange es um notierte Stücke mit dem Anspruch „Musik“ geht. Die vorausgehende Analyse zeigte, dass einstimmige Melodien im Neunotonraum um c^1 fast immer in allen drei Kategorien scheitern (müssen). Stücke, bei denen die

Melodie in der einen Hand und die Begleitung in der anderen Hand liegt, können dagegen auch im Neuntotonraum um c^1 gelingen, wenngleich das methodische Potential für die diversen Lernfelder in parallelen Drei- und Fünftotonräumen deutlich größer ist.⁴⁹ Vielleicht werden künftige Klavierschulen der zweifachen Schnittmenge „klingt gut – liegt gut“ eine größere Bedeutung beimessen? Und dem Hören? Auditive Medien sind heute leicht verfügbar. Sie können Ansporn und Gedächtnisstütze zugleich sein.⁵⁰ Nicht nur aus der Wunderkind-Forschung ist bekannt, dass frühzeitiges komplexes Notenlesen die musikalische Entfaltung eher bremst als fördert.⁵¹ Notenlesen (Tonhöhen relativ, Tonhöhen absolut, Rhythmus) kann parallel und zum individuell angemessenen Zeitpunkt ein Lernfeld mit (zunächst) separatem Übungsmaterial sein.

Einstimmige Melodien im Neuntotonraum um c^1 – warum so verbreitet?

Es muss (gute?) Gründe geben, dass Verlage trotz allem heute noch Klavierschulen mit einstimmigen Melodien im Neuntotonraum um c^1 herausbringen (auch Weihnachtslieder) und dass solche Konzeptionen nach wie vor gefragt sind. Die nachfolgenden Aspekte scheinen eine Rolle zu spielen:

- Eine kritische Reflexion der Prinzipien, denen Klavierschulen in ihrer Konzeption folgen, steht bislang aus. Neben dem kurzen Überblick von Klaus Wolters⁵² gibt es im deutschsprachigen Raum nur die stichwortartige Übersicht von Harry W. Schröder⁵³ und einige kaum aussagekräftige Diplom-, Bachelor- oder Masterarbeiten. Wissenschaftliche Arbeiten im angelsächsischen Raum beschränken sich auf die Betrachtung eher formaler Kategorien.⁵⁴ Es ist also zu vermuten, dass die diskutierten Zusammenhänge bislang nicht genügend bewusst sind.

49 Stücke mit Tastenbildern und verschiedenen Formen von relativer Notation ohne Notenlinien, die manchmal der Einführung des traditionellen Notensystems vorangestellt sind (z.B. Rico, Bastien), erweisen sich aus anderen Gründen als problematisch. So ist z.B. kaum ein Transfer von einer Notationsform zur anderen möglich.

50 vgl. Heiner Klug: *Musizieren zwischen Virtuosität und Virtualität. Praxis, Vermittlung und Theorie des Klavierspiels in der Medienperspektive*, Essen 2001

51 Gary E. McPherson: *Diary of a child musical prodigy*, International Symposium on Performance Science, published by the AEC (Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen) 2007

52 Klaus Wolters: *Handbuch der Klavierliteratur zu zwei Händen*, Zürich/Mainz 1967, 2001⁵, S. 17–43. Wolters unterscheidet 1. Schulen nach veralteten Methoden, 2. fremdsprachige Klavierschulen, 3. brauchbare Schulen älterer Methodik, 4. Schulen für frühen Unterrichtsbeginn, 5. neuere Klavierschulen für späteren Unterrichtsbeginn und 6. Jazz-Schulen.

53 Harry W. Schröder: *Handbuch der Klavierschulen*, Remshalden 1995. Schröder spricht auf S. 7 von „Steckbriefen“: auf (meist) einer halben Seite je Heft sind Tonräume und Notenwerte/Rhythmen der einzelnen Klavierschulen graphisch dargestellt sowie deren Inhalte und Layoutmerkmale stichwortartig aufgeführt.

54 Yuanyuan Lu: *Survey of Eighteen North-American Piano Method Books: Repertoire Selection and Categories*, Master Thesis, University of Ottawa/Canada 2012; Julie Ann Ballard: *An Analysis of the*

- Kleinschrittige absolute Notation im Neutonraum um c¹ gewährleistet, dass Klavierschüler an den sechs Tagen bis zur nächsten Klavierstunde „irgendwie“ zurechtkommen, auch wenn dies u.U. wenig mit Musizieren zu tun hat. Eine langsame Progression vermittelt Schülern (und Eltern!) zudem das Gefühl, mit jedem neuen Stück voranzukommen – unabhängig davon, ob wirklich Musik erklingt.
- Konzepte, die Spielen nach Gehör, musikalisches Verständnis, vielfältiges Variieren und relatives Lesen favorisieren und dafür z.B. von parallelen Drei- oder Fünftönräumen ausgehen, brauchen für zuhause Merkhilfen und weitergehende Impulse, die diesen Lernwegen entsprechen. Der Aufwand, individuelle Übervarianten zu überlegen und zu notieren, ist für den Lehrer u.U. größer als beim Unterricht im kleinschrittig erweiterten Neutonraum um c¹. CDs (s.u.), die das auditive Lernen zuhause fortsetzen und weiterführen könnten, werden bisher eher selten in den Unterricht einbezogen und von manchen Kollegen sogar grundsätzlich abgelehnt.
- Wirklich gut gemachte CDs oder mp3-Aufnahmen zu Klavierschulen sind immer noch rar. Heikel sind Einspielungen an Digitalpianos oder mit überladenen play-along-Arrangements.⁵⁵ Aufnahmen ohne viel Drumherum, an einem klangschönen Flügel, sind nebenbei ein ausgezeichnete Prüfstein, ob die musikalische Substanz stimmt.
- Es fällt auf, dass etliche Konzeptionen, die von parallelen Drei- oder Fünftönräumen ausgehen, für Partner- oder Gruppenunterricht konzipiert wurden – Unterrichtsformen, in denen musikalischer Fluss und vielfältige Formen von Wechsel- und Zusammenspiel unabdingbar sind. Einstimmige Melodien im Neutonraum um c¹, die aus den o.g. Gründen so leicht ins Stocken geraten, drohen dagegen jeden Partner- oder Gruppenunterricht zu sprengen. So ist es nicht unwahrscheinlich, dass der verbreitete Beginn mit Einzelunterricht das Material-Problem kaschiert.⁵⁶

Music Content in ten Piano Methods (1994-2006) for the elementary-aged beginning Piano Student for MENC National Standards based Elements, Dissertation, University of South Carolina 2007. In den genannten Arbeiten wurden mehrbändige nordamerikanische Klavierschulen im Hinblick auf stilistische Vielfalt, den Anteil von pädagogischer Musik, den Anteil der Kompositionen des Autors, improvisatorische Anteile, das Verhältnis von Solo- und Duett-Stücken, verwendete Ton- und Taktarten und vorhandene auditive Medien untersucht.

⁵⁵ Vorbildlich eingespielt ist z.B. die *Russische Klavierschule* (Hamburg 2006), wobei inspirierende Titelanlagen wie bei *1 2 3 KLAVIER* (Wiesbaden 2000) wünschenswert wären. Ziemlich fragwürdig eingespielt und gesungen ist dagegen z.B. die CD von *Tastentiger & Co* (Mainz 2015).

⁵⁶ Dies ist kein Plädoyer für den grundsätzlichen Beginn zu zweit, zu dritt oder zu viert, wofür es etliche stimmige Voraussetzungen braucht. Interessant ist allerdings die Überlegung, was der Einzelunterricht vom Partnerunterricht lernen kann; vgl. Ehrenpreis/Wohlwender: *1 2 3 KLAVIER. Klavierschule für 2–8 Hände*, Lehrerkommentar zu Heft II, Wiesbaden 1997, S. 17f.

- Zusammenhänge von Unterrichtshäufigkeit⁵⁷, Unterrichtsformen und Rahmenbedingungen (z.B. ein oder zwei Klaviere im Unterrichtsraum) mit Unterrichtszielen, -methoden und -materialien wurden in der Klavier- und Instrumentalpädagogik bislang kaum diskutiert, wenngleich sie offensichtlich sind. Dass die *Russische Klavierschule* so schnell voran- und so stark vom Hören ausgeht, hängt natürlich auch damit zusammen, dass die Kinder in Osteuropa zweimal pro Woche zur Klavierstunde und zusätzlich zum Solfeggio kommen.⁵⁸ Dass die Suzuki-Methode die erste Zeit ohne Noten auskommt, dürfte der Kombination von Einzelunterricht mit Gruppenstunden, den CDs und dem Mitlernen der Eltern zu verdanken sein.⁵⁹
- Verlage investieren heute mehr denn je in Layout, Illustrationen und Farbdruck – was auch bei Klavierschulen erfreulich ist, solange die musikalische Attraktivität und Stimmigkeit der Lieder und Stücke damit Schritt hält. Manchmal ist die Verpackung allerdings bunter als die Musik selbst.
- Ähnliches gilt für Belohnungssysteme (Sticker etc.). Allzu leicht überdecken sie Schwächen des musikalischen Materials. Motivationspsychologisch mögen sie ihre Wirkung dennoch entfalten. Klassische Konditionierung – um welchen Preis?
- Geschätzt 90% aller Studierenden im Bachelor Klavier der HMDK Stuttgart, die asiatischer Herkunft sind (China, Japan, Südkorea, Taiwan), beantworten die Frage nach der Klavierschule, mit der sie begonnen haben mit: „Beyer“⁶⁰ – obwohl die Probleme dieser mehr als 150 Jahre alten und musikalisch extrem einseitigen Klavierschule, die bis Nr. 60 in zwei Violinschlüsseln notiert, sicherlich auch in Asien hinlänglich bekannt sind. Offenbar fehlt es u.a. an überzeugenden Alternativen.
- Noch immer verlassen in Deutschland etwa drei Viertel aller Pianisten die Musikhochschulen ohne tiefergehende Auseinandersetzung mit klavierpädagogischen Fragen. Oftmals werden dann Unterrichtsmaterialien verwendet, die in krassem Widerspruch zum eigenen künstlerischen Anspruch stehen. Hinzu kommt, dass viele Schul- und Kirchenmusiker als Klavierpädagogen

57 Interessante Ansätze mit mehrmaligem Unterricht pro Woche bzw. begleitetem Üben bieten u.a. Andreas Doerne (Haus der Musik Waldkirch/Freiburg, www.musikschullabor.de), Gerhard Wolters (Multidimensionaler Instrumentalunterricht, www.tagesmusikschule.ch) und El Sistema (Venezuela); zu Übepatenschaften s.a. Marc Brand: *Uebe-Coaching. Ein polyfunktionales Modell für die Musikschule Anleitung für Instrumental-/Gesangslehrpersonen und für Musikschulleitungen*, Forschungsbericht der Hochschule Luzern 2010.

58 Linde Großmann: *Drill ohne Ende? Musikausbildung in Russland und in der Sowjetunion*, in: Loesch/ Großmann: *Russische Schule der musikalischen Interpretation*, Mainz 2015, S. 89–100; Tatiana Baranova-Monighetti: *Die russische Klavierschule*, in: Dokumentation EPTA Schweiz-2001, Degersheim 2001, S. 49–55

59 Regine Schultz-Greiner: *Nachahmung oder Variation? Gedanken zu Shinichi Suzukis und Paul Roldands Unterrichtskonzepten*, *Üben & Musizieren* 2-2013, Mainz, S. 46–49

60 Ferdinand Beyer: *Vorschule im Klavierspiel* op. 101, 1851

tätig sind, auch Sänger und Instrumentalisten mit Nebenfach Klavier, von Hobby-Klavierspielern ganz zu schweigen. Ein heikles Thema ...

Abschließend ein Wort in eigener Sache: Der überfällige Diskurs über Klavierschulen hat mit dem Fokus auf erste Bände und der Betrachtung *einzelner* Stücke „unter der Lupe“ gerade erst begonnen. Als Co-Autorin einer erfolgreichen Klavierschule⁶¹ habe ich mich durchaus gescheut, die Vorreiterrolle zu übernehmen. Die hartnäckige Wiederkehr von einstimmigen Melodien im Neuntotonraum um c¹ in Neuerscheinungen für Anfänger am Klavier, das Echo aus über 100 Fortbildungen zum Anfangsunterricht und zum Musizierenden Lernen⁶², der immer wieder so fruchtbare Austausch mit den Kollegen im Arbeitskreis Saarbrücker Gespräche für Klavierdidaktik und -methodik, bei der EPTA in Deutschland bzw. Österreich und die Diskussionen mit den Studierenden in Stuttgart haben mich aber dann doch sehr darin bestärkt, den Diskurs zu eröffnen.⁶³

Natürlich wird es niemanden überraschen, dass den meisten Stücken in *1 2 3 KLAVIER* die Formel „klingt gut, liegt gut, liest sich gut“ zugrunde liegt, auch wenn wir das damals nicht so bezeichnet haben. Im Nachhinein war unser Anspruch „Musizierendes Lernen“ sicher auch der Situation zu verdanken, dass im Gruppen- und Partnerunterricht jedes Stocken und Korrigieren eines Schülers dazu führen kann, dass andere Schüler abschalten. Das Scheitern mit Schaum, Rico & Co in unserem frühesten Partner- und Gruppenunterricht war der Ausgangspunkt dafür, dass wir uns Ende der 1980er-Jahre daran machten, ein musikalischeres und variables Unterrichtsmaterial zu entwickeln.

Nimmt man das „künstlerische Bild“, die musikalische Charakteristik und den musikalischen Fluss nicht von Anfang an ernst – wo soll der Weg hinführen?

* * * * *

61 Auch *1 2 3 KLAVIER* hat natürlich stärkere und schwächere Stücke, an einigen Stellen wären zusätzliche Stücke wünschenswert. Insgesamt hat aber doch erstaunlich vieles Bestand, was wir damals – vielfach erprobt – im Schwung der ersten zehn Berufsjahre konzipiert haben.

62 Ulrike Wohlwender: *Von Anfang an im Tempo. Ein Aspekt des Musizierenden Lernens*; in *Üben & Musizieren* 1-2003, S. 68–70

63 Herzlichen Dank an die EPTA und Dr. Rainer Lorenz, dass der Beitrag ein Jahr später als geplant erscheinen darf!

EXKURS „Sur le pont d’Avignon“

Die Problematik, die sich ergibt, wenn Melodien im Neuntotonraum um c^1 notiert und auf zwei Hände verteilt werden, sei abschließend anhand verschiedener Versionen desselben Liedes weiter verdeutlicht. *Sur le pont d’Avignon* – ein Lied, das in seiner musikalischen Frische und Substanz unzweifelhaft ist – kann sich in C-dur der Fragmentierung kaum erwehren.

Zersplittert in C, zu tief für Kinderstimmen

In etlichen Klavierschulen ist eine Satz- und Notationsweise wie in *Piano Kids*⁶⁴ anzutreffen:

SUR LE PONT D'AVIGNON

Frankreich
Arr.: Hans-Günter Heumann

1 3 5

mf Sur le pont d'A- vi- gnon, l'on y dan- se, l'on y dan- se,

2

Bis T. 3 ist der Satz in Ordnung: Unter der Melodie einzelne Begleittöne, auch wenn die Spielweise sehr eingeengt ist. Kritisch wird es in T. 4. Dadurch, dass die Melodie hier auf zwei Hände verteilt ist, zersplittert das Pattern. Es ist kaum zu erkennen, dass das Pattern von T. 4 identisch mit T. 3 und einfach nur verschoben ist. Was ist hier anderes zu erwarten als stockendes Spiel mit ungewollten Akzenten?

Hinzu kommt, dass die gewählte Tonart C-dur und damit der Neuntotonraum um c^1 Kinder unweigerlich in die Bruststimmfalle führt – ohnehin ein K.-o.-Kriterium (s. S. 113). Nur am Rande sei erwähnt, dass die Notation in Vierteln/Halben den musikalischen Fluss bremst (s. S. 114) und eine ergänzende Übersetzung ins Deutsche der Zielgruppe Grundschulkinder das Verständnis erleichtern würde.

Das Beispiel zeigt zudem, dass musikalisch unsinnige Pausenzeichen wie in T. 4 bei zersplitterten Patterns unvermeidbar sind. Nur die Hände pausieren, nicht die Melodielinie. Die Erklärung im nebenstehenden Kasten „Pausen verwendet man in der Musik für Ruhezeiten in Melodie oder Begleitung“ führt eine solche Notation einmal mehr ad absurdum.

In C-Dur und damit im Neuntotonraum um c^1 sind die Konflikte nicht lösbar. Die folgenden beiden Versionen von *Sur le pont d’Avignon* zeigen, wie sich die Probleme sogar weiter verschärfen können.

⁶⁴ Hans-Günter Heumann: *Piano Kids*, Band 1, Mainz 1995, Erweiterte Neuauflage 2014, S. 38; Satzstruktur fast identisch in Fritz Emonts: *Europäische Klavierschule*, Band 1, Mainz 1992, S. 41 (zweite von drei Versionen)

In *Der Sirupbaum*⁶⁵ ist das Lesen der Melodie in T. 3 durch das c¹ in der linken Hand zusätzlich erschwert, ungewollte Akzente sind hier vorprogrammiert. Darüber hinaus ignoriert der deutsche Text nicht nur den Inhalt des Liedes, er setzt sich in T. 3–4 auch sehr ungeschickt über die Pattern-Struktur hinweg. Die Nachvollziehbarkeit der musikalischen Struktur wird völlig untergraben.

Der Sirupbaum



In *Klavier, Keyboard & Co*⁶⁶ ist der Text etwas geschickter, wenngleich es schlüssiger wäre, T. 4 mit demselben Text zu versehen wie T. 3 (wie im Französischen). Schade auch, dass der Bezug auf die Brücke von Avignon verloren gegangen ist.



Das Problem der Zersplitterung der Melodie in T. 4 besteht auch hier und wird in T. 1 durch den Beginn mit der linken Hand noch verstärkt. Dass der Versuch unternommen wird, den Melodieverlauf durch gestrichelte Linien kenntlich zu machen, zeigt die prekäre Lage – im mehrfachen Sinn des Wortes. Auch die Singlage ist wiederum zu tief für Kinder. Immerhin intendieren die Achtel/Viertel einen größeren musikalischen Fluss.

In *Tastsinn*⁶⁷ sind die Melodie- und Begleittöne von *Sur le pont d'Avignon* auf ähnliche Weise zersplittert. Die linke Hand spielt zu Beginn zwei Töne, bevor es mit der rechten Hand weitergeht. Die Melodie ist in Vierteln/Halben notiert – alles eher im Widerspruch zur Spielanweisung „tänzerisch“. Der achttaktige Satz ist in fünf plus drei Takte aufgeteilt, obwohl in der zweiten Zeile genug Platz ist. Der französische Text ist (nur) am Ende des Infokastens und ohne Rücksicht auf Zeilenwechsel abgedruckt. Die ausführlichen Anmerkungen zur Brücke von Avignon und zur Herkunft des Liedes sind gut gemeint

65 John W. Schaum: *Wir musizieren am Klavier*, Heft 2, Milwaukee 1962, S. 6

66 Brunner/Reineck: *Klavier, Keyboard & Co* (JeKi NRW), Band 1, Mainz 2012, S. 63

67 Eike Wernhard: *Tastsinn. Klavierschule für jugendliche und erwachsene Anfänger*, Band 1, Kassel 2011, S. 25

und anschaulich, können die Probleme, die durch die Notationsweise und die Handverteilung entstehen, aber nicht kompensieren.

In *Meine allerersten Tastenträume*⁶⁸ ist das Lied in B-dur notiert. Die Zersplitterung des Patterns verlagert sich dadurch nach T. 3. Die Singlage wird noch tiefer. Gewonnen ist nichts, außer dass die Note *es* eingeführt wird – um den Preis, dass weder mitgesungen noch relativ gelesen werden kann, dass unsinnige Pausenzeichen verwirren und die Handwechsel ungewollte Akzente mit sich bringen. Viel unnötiger Aufwand für eine einstimmige Melodie, die man besser (und einfacher) mit einer Hand spielen würde ...

Muster erkennbar, aber zu tief für Kinderstimmen

In der *JeKi Klavier*-Vorabausgabe (Hamburg)⁶⁹ haben die Autoren die drohende Zersplitterung umgangen, indem die linke Hand einen Ton noch oben verschoben ist. Die Vierton-Patterns sind auf den ersten Blick erkennbar, die Hände können auf natürliche Weise abphrasieren. Das Notensystem der pausierenden Hand bleibt einfach leer.

Sur le pont d'Avignon Melodie und Text: aus Frankreich

1
p Sur le pont, d'A - vig - non, l'on y dan - se, l'on y dan - se
3 2 1 5

Schon in den 70er-Jahren gab es mit *Kleine Finger am Klavier*⁷⁰ eine Klavierschule, die in gleicher Weise notiert hat. Daraus ließe sich z.B. ableiten, die Patterns von T. 3 und 4 in der Erarbeitungsphase wechselweise über die ganze Tastatur zu spielen. Es bleibt allerdings das Problem, dass die Töne unter c¹ für Kinder zu tief zum Singen sind: ein K.-o.-Kriterium. Leider brems auch die Notation in Vierteln/Halben und es fehlt eine Übersetzung.

68 Terzibaschitsch/Buser: *Meine allerersten Tastenträume*, Band 1, Manching 2000, S. 59

69 Gerdts/Kaatz/Körner/Miró: *JeKi Klavier* Vorabausgabe (JeKi Hamburg), Mainz 2011, S. 35. In der 2015 erschienenen Klavierschule *Tastentiger & Co* (Schott) desselben Autorenquartetts nicht mehr enthalten.

70 vgl. Hans Bodenmann: *Kleine Finger am Klavier*, Heft 1, Edition Melodie 1972, S. 18

In *Musik wird lebendig* (Rico)⁷¹ wird bis auf einen einzigen Ton eindeutig zwischen Melodie und Begleitung unterschieden, wobei nach den Drei- und Zweiklängen der linken Hand (Armspiel) in T. 4 die Gefahr besteht, dass das g herausplatzt. Auch der Fingersatz in T. 4 erschwert die Analogie zu T. 3.

Sur le pont d'Avignon

Tonart: _____

Achte auf den Phrasierungsbogen!

französisches Volkslied

mf Sur le pont d'A - vig - non l'on y dan - se, l'on y dan - se,

Die Anweisung „Achte auf den Phrasierungsbogen!“ wird das kaum kompensieren können. Die Singlage führt Kinder wiederum in die Bruststimmfalle. Während die Begleitklänge etwas massiv sind, kommen Achtel/Viertel dem musikalischen Fluss entgegen, auch wenn Achtelfähnchen im Klaviersatz eher unüblich sind.

Die vielfältigen Bemühungen und Varianten zeigen:

1. Melodien wie *Sur le pont d'Avignon*, die von der Unterquarte bis zur Quinte reichen, geraten in C-Dur zwangsläufig in den Neunttonraum um c^1 – mit vielen fatalen Konsequenzen. Häufig verwendete Lieder mit ähnlichem Ambitus und denselben Problemen sind z.B. *Yankee Doodle*, *Old Mac Donald* und *Heut ist ein Fest*.
2. Vielfach fehlt eine sorgfältige Übersetzung des französischen Liedtextes, die Rücksicht auf die musikalische Struktur nimmt.
3. Weder eine kindgerechte Singlage noch die Klarheit der musikalischen Strukturen (für relatives Lesen) und eine sinnvolle Handverteilung (natürliches Abphrasieren statt ungewollter Akzente) sind als verlässliche Kriterien bei Autoren und Verlagen etabliert. Gut gemeinte Spielanweisungen können die Schwächen eines musikalischen Satzes nicht kompensieren.
4. In vielen ersten Bänden jüngst erschienener oder weit verbreiteter Klavierschulen hat das absolute Notenlesen im Neunttonraum um c^1 selbst dann höchste Priorität, wenn die musikalischen Strukturen zwischen Violin- und Bassschlüssel zersplittern. Weil dadurch nicht nur der musikalische Fluss, sondern auch der musikalischen Verstand ausgebremst wird, ist „Malen nach Zahlen“ näher als uns lieb sein kann ...

⁷¹ Carol u. Walter Noona: *Musik wird lebendig*, Band 2, Ricordi 1989, S. 13

„Sur le pont d’Avignon“ ... in G

Es geht auch anders. Daher seien im Folgenden vier Varianten vorgestellt, die allesamt (auf ganz unterschiedliche Weise) den Anspruch erfüllen, Musik zu sein und musikalischen Fluss zu ermöglichen. Ihnen gemeinsam ist die Tonart G-Dur. Hier ist *Sur le pont d’Avignon* für Kinder wie für Erwachsene singbar. Alle Beispiele weisen eine klare Aufteilung in Melodie und Begleitung auf – im zweihändigen Satz jeweils mit der Melodie in der rechten und der Begleitung in der linken Hand. Die Vierton-Patterns in T. 3-4 sind in den volltaktigen Versionen klar erkennbar, im auftaktigen Satz auf den zweiten Blick. Auch spieltechnisch sind Quinträume und Analogie der Patterns jederzeit fühlbar.

In György Orbáns dreistimmigem bzw. vierhändigem Satz aus der Sammlung *Der Zauberwald*⁷² spielt der Schüler die Melodie mit wechselnden Händen, wobei die Patternstruktur berücksichtigt ist. Der Secondo unterlegt einen spritzigen Begleitsatz, der sich gut ausbalancieren lässt. Auf der CD ist der vollständige Satz eingespielt. Wünschenswert wäre eine weitere Aufnahme für PlayAlong und der Liedtext unter der Melodie.

Sur le pont d’Avignon

ORBÁN György
(*1947)

Fritz Emonts’ dritte Version von *Sur le pont d’Avignon* in der *Europäischen Klavierschule*⁷³ eröffnet viele Möglichkeiten: rechte Hand alleine, mitsingen (leider nur französisch), linke Hand alleine, beide Hände als „Doppelmelodie“, auch transponiert, mit improvisiertem Secondo des Lehrers. Wenn die rechte Hand die Melodie spielt und die linke Hand mit Grundtönen begleitet, ist das Pendeln abwärts zum tiefen D noch schöner.

72 György Orbán: *Der Zauberwald. Kleine Klavierstücke*, Budapest 2011, S. 7; identisch in Ágnes Lakos: *Veselő klavirna škola*, Band 1, Budapest 2011, S. 25. In *Der Zauberwald* sind die Stücke, die György Orbán für die vierbändige tschechisch-ungarische Klavierschule von Ágnes Lakos geschrieben hat, in einem Band vereint.

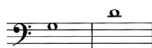
73 Fritz Emonts: *Europäische Klavierschule*, Band 1, Mainz 1992, S. 70

Sur le pont d'Avignon



Sur le pont d'A - vig - non, l'on y dan - se, l'on y dan - se,
sur le pont d'A - vig - non, l'on y dan - se tout en rond.

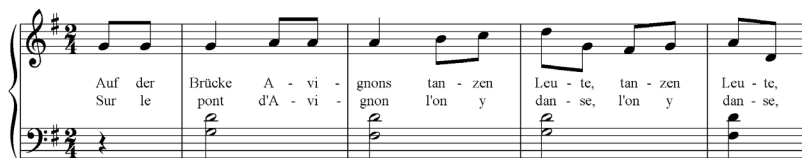
Begleite in der linken Hand mit
Grundton und Quinte, z.B.:



Interessant ist auch die Version von Vanessa Lenhard⁷⁴, einer Kollegin mit französischen Wurzeln: auftaktig (wie etwa zur Hälfte in französischen Ausgaben), durchgehend mit Quinten und Sexten begleitet, eine patterngetreue Übersetzung nahe am französischen Original. Dass die Patterns von Taktstrichen zerschnitten werden, ist wegen der Auftaktigkeit unvermeidbar, muss dem relativen Lesen aber nicht im Wege stehen.

Sur le pont d'Avignon

Satz: Vanessa Lenhard



Auf der Brücke A - vi - gnons tan - zen Leu - te, tan - zen Leu - te,
Sur le pont d'A - vi - gnons l'on y dan - se, l'on y dan - se.

Seit der Neuauflage von 1999 hat auch die *Russische Klavierschule*⁷⁵ eine Version von *Sur le pont d'Avignon*. Satz und Notationsweise ermöglichen allerlei Varianten: Melodie solo (mit vereinfachtem Fingersatz) oder unisono („Doppelmelodie“), Melodie mit Begleitung in Halben etc. Schade nur, dass zweisprachige Liedtexte und der originale Titel fehlen.

75. Französisches Liedchen



Allegretto

Auf der Brücke A - vi - gnons tan - zen Leu - te, tan - zen Leu - te,
Sur le pont d'A - vi - gnons l'on y dan - se, l'on y dan - se.

⁷⁴ unveröffentlicht, 2008 für das Parkfest der Musikschule Lampertheim erstellt

⁷⁵ Alexander Nikolajew: *Die russische Klavierschule*, Band 1, Hamburg, revidierte und erw. Auflage 1999, S. 35

Um es in wenigen Worten zusammenzufassen: Alle vier Versionen von *Sur le pont d'Avignon* in G-dur „klingen gut“, „liegen gut“, „lesen sich gut“, bieten dadurch mannigfache Spielräume und ermöglichen vielfältige Transfers – über das kleine Lied hinaus.