

snate Wieland • Jürgen Uhde

»rschendes Üben
ige instrumentalen Lernens

sr den Interpreten und den Körper
Instrument der Musik

»ireiter Kassel • Basel • London • New York • Prag

Inhalt

Vorwort11
Einleitung: Über die Aufgabe des Interpreten13
I. Teil	
Die hörende Bewegung	
I Die Idee der hörenden Bewegung	
Der Körper als Instrument der Musik20
II Die Mimesis an den Organismus	
Vom Stimmen des Körperinstrumentes24
Die Waage	25
Vom Sitzen	25
Architektur und Rhythmus der Bewegung	27
Mimesis an Bilder	29
III Die Mimesis ans Instrument	
Mechanismus und Organismus32
Der pianistische Sitz	33
Das Spiel mit dem Widerstand	38
Die Stütze	39
Kriterien organischer Spielbewegung41
Die Elementarform integraler Spielbewegung	41
Körperlegato: Das Prinzip der Kontinuität	43
Zur Diagnose der Spielbewegung	47
Die zentral geführte reine Linie der Bewegung	48

IV Die Mimesis an die Musik

1. Die strukturelle Spielbewegung	50
Die Einheit struktureller Spielbewegung	50
Idealtypen struktureller Spielbewegung	53
Die zusammenfassende Bewegung und die Energie der Details: Über Vereinfachung zur Differenzierung	56
Die Vereinfachung des melodischen Profils 57 <i>Die Energetik der Kernmelodie 61 * Exkurs: Zur Darstellung von Konzentration und Expansion im 1. Satz der Sonate op. 110 von Beethoven 63 • Die Energetik von Zentraltönen 71 • Anmerkungen zu Bachs B-Dur-Partita 72 • Anmerkungen zur Energetik des Klanges bei Mozart 78</i>	
Die harmonische Zusammenfassung 80 <i>Zu Orgelpunkt, Ostinato und Achsenklängen 84 • Exkurs: Stationärer und prozessualer Klang bei Schubert 88</i>	
Die rhythmische Zusammenfassung 103 • Zur Integration von Artikulation und Pausen 110 <i>Exkurs: Über das Verhältnis von innerem und äußerem Legato: Zu den Spielarten bei Mozart, Beethoven, Schubert 113</i>	
Kontradynamik und die Einheit musikalischer Gestalt 124 • Dynamische Interventionen 133 <i>Exkurs: Kontradynamik bei Beethoven 133 • Funktion und Charakter des Crescendo-Piano 140 • Einheit und Fragment 146</i>	
Die zusammenfassende Bewegung komplexer Zeitgestalten	148
Zur Darstellung polyphoner Zeitgestalten	157
Zur Choreographie der Gesamtform eines Satzes	158
Die Antizipation der Gestalten hörender Bewegung	164
2. Die gestische Spielbewegung	166
Der strukturelle Ausdruck	166
Gestische Koordinaten 169 • Die führenden Charaktere 170 <i>Tänzerisches und deklamatorisches Verhalten 170 • Spontanes und rezeptives Verhalten 174</i>	
Charakteristischer Klangtonus und Körpertonus 175 <i>Über die Resonanz von Körperregionen und steuernden Zentren 175</i>	
Gangart und Diktion der führenden Charaktere 177 <i>Die Mimesis an die musikalischen Gangarten 177</i>	
Die Contenance der musikalischen Diktion 186 • Zur Gestik der pianistischen Spielbewegung 187 <i>Elementarformen pianistischer Gestik in Bartöks »Mikrokosmos« 187 • Klangberührung 190</i>	
Zur Gestik von Kontrast und Vermittlung 191 <i>Beethovens Bagatelle op. 126,2 191</i>	
Mimesis an die Miniatur: Das Große im Kleinen 195 <i>Schuberts Moment musical C-Dur op. 94,1 195</i>	
Zur Gestik der Klangarchitektur 198 <i>Beethovens Bagatellen op. 126,1 und op. 119,8 198</i>	
Die Bewegung der inneren Geschichte und die Kunst des Überganges 200 <i>Die Koaktion der Charaktere 200</i>	

Zum Problem der Wiederholung 200 • Gestische Entschlüsse 201 • Die Gestik der Übergangsbewegungen 201 • Organologischer, dramatischer und epischer Prozesscharakter 203

Zum epischen Prozess in Schuberts Moments musicaux op. 94 206

3. Die Geste des Ganzen oder die Mimesis
an den intentionstlosen Ausdruck 210

II. Teil

Forschendes Üben

i I Über das Zusammenspiel von Intuition « und Ratio beim Üben

Öle Idee der ursprünglichen Einheit von Intuition und Ratio und das enttäuschte Kind. 214

Rcflexion - der notwendige Umweg 215

\ Repressives Üben 216

! pckurs: Erfahrungen innerer Mimesis 217

" latio als Hüter mimetischer Erfahrung 223

/ ferspektiven musikalischer Aufmerksamkeit. 224

Vom Hören des eigenen Hörens. 225

Dialogisches gewaltfreies Üben. 228

II Der ästhetische Zustand der Spielbereitschaft 230

III Wege des Übens

sn als tätige Meditation 234

kleine Vollkommenheit 234

Spirale des Übens. 236

produktive Aufgabe. 236

Umgang mit Fehlern - Schatten und Licht der Selbstkritik 237

es sein? Es muss sein!« - Schwierigkeiten des Entschließens 240

ipi des Korrigierens. 240

>lick und neues Ziel 242

entwickelnde Wiederholung 242

IV Vorinstrumentales Training zur Disposition des Spielens

Vorinstrumentales Training - wofür?.....	245
Über Ziele und Methoden.....	245
Zum Programm der Übungen.....	249
Basistechniken integraler Haltung und Bewegung.....	249
Übungsmodelle.....	250
Der doppelte Anker 250 • Pendel- und Kreisbewegung 251 • Spiralbewegung 251 • Sonnengruß 252 • Zwei Prinzipien des Qi Gong und Tai Chi 253 • Dehnübungen 253 • Handdynamik 254 • Mimesis an Bilder 255 • Lotus 255 • Puppe und Baum 256 • Statue 256 • Katze und Clown 256	
Die Atmung.....	257
Die Vollatmung.....	257
Der energetische Atem.....	258
Die Verschmelzung der vegetativen und der willkürlichen Atemsteuerung.....	259
Atemstörungen beim Spiel.....	260
Die Mimesis des Atems.....	260
Hörendes Atmen.....	262
Entspannung und Disposition.....	262
Techniken der Entspannung.....	264
Physiologische Entspannungsübungen.....	264
Atementspannung 264 • Progressive Muskelentspannung 265 • Entspannung durch Schwere-, Wärme- und Kontaktempfindung 266 • Entspannung durch Sensibilisierung des Handkontaktes 267 • Imaginative Entspannung 268 • Das innere Maß 268 • Tiefen- entspannung 269 # Entspannung der Kopfgregion 270 • Entspannung der Hände 271 • Ausfahrt und Rückkehr 272	
Grundzüge eines mentalen Trainings auf der Basis von Entspannung.....	273

V Stadien des Übens von Werken

Wie beginnen?.....	276
Vorbereitungen: Das Strukturieren und Einrichten des Textes.....	277
Der harmonische Grundriss.....	277
Die horizontale Struktur der Zeitgestalten.....	278
Die vertikale Struktur des Klanges.....	278
Pedalisierung.....	279
Fingersatz.....	279
Zeichen für die Spielbewegung?.....	280
Vorblicke auf das Bild der inneren Geschichte.....	281
Auswendiglernen.....	281

Einspielen: Die drei Stufen der Mimesis ans Werk	283
1. Die organische Realisation von Zeitgestalt und Klanghierarchie.	283
Der Aufbau der kleinen Zeitgestalten 283 • Tempi des Übens 285 • Das Üben komplexer musikalischer Gestalten 286 • Zum Aufbau des strukturellen Klanges 289	
2. Die gestische Realisation des Empfindungsganges.	294
Ist Ausdruck lehrbar? Schwierigkeiten mit der musikalischen »Education sentimentale« 294 • Gestisches Üben 298 • Vorbereitungen 298	
»Der leere Platz« 298 • Über das Werden von Gesten 299 • Das Ausrichten der Antenne 299 • Das Öffnen des Raumes 299 • Zentrisches Vorgefühl 300	
Mimetische Vorübungen 300	
<i>Haltungsstudien</i> 300 • <i>Experimente mit elementaren Tanzgesten</i> 301 • <i>Dirigentliche Experimente</i> 302	
Instrumentales gestisches Üben 303	
<i>Vorblick</i> 303 • <i>Überubato: Zeit zum Experiment mit dem Detail</i> 303 • <i>Die Entwicklung der inneren Geschichte eines Stücks</i> 305 • <i>Üben - senza espressione</i> 306	
3. Grenzen mimetischer Annäherung: Wahrhaftigkeit und Schranke.	307
Individuelle Schranken 307 • Historisch-gesellschaftliche Schranken 307 • Die Grenze im Mimetischen 308 • Voraussetzungen einer Mimesis an den intentionlosen Ausdruck 309	
Anmerkungen	311
Werkregister	320