

Vorwärtsbewegung Fingersätze
Veröffentlicht im Oktober 2011 im Keyboard Magazine

Von Hal Galper

Viele der folgenden Ratschläge stammen aus meinen frühen Studien mit der großen Madam Chaloff, als ich in Boston studierte, und aus George Kochevitskys Buch "The Art of Piano Playing". (Summy BirchardCo., 1967. Siehe <http://www.cs.bsu.edu/homepages/kevinp/Kochevitsky.htm>) sowie meine eigene Erfahrung als Jazzpianist und -lehrer seit fast einem halben Jahrhundert. So sehr ich auch versucht habe, den Lehren von Madam Chaloff treu zu bleiben, so sind sie doch im Laufe der Jahre in meine eigene Physiologie eingeflossen und zu meinen eigenen geworden. Ich vermute, dass die reine "Technik" eine objektive Technik ist, d.h. sie ist nur ein Ausgangspunkt. Wahre Technik ist subjektiv und wird schließlich an die eigene körperliche Konstitution angepasst.

Ein verstorbener Schützling von Madam Chaloff, Leslie Stevens, Vorsitzende der Klavierabteilung am Berklee College, erhielt von der Madam die Erlaubnis, ein Buch und eine begleitende DVD über ihre Technik zu schreiben. (Siehe Spalte "Empfohlen") Im Laufe der Jahre habe ich mir so oft gewünscht, ich könnte bei der Madam eine Nachhilfestunde nehmen, um sicherzugehen, dass ich alles richtig mache. Eine exzellente Zusammenfassung der Technik der Madam findet sich in der Harvard University Press 1960 Ausgabe des "Harvard Dictionary Of Music" von Willie Appel unter dem Titel "Pianoforte Technique". Es ist mir nicht gelungen, eine Originalversion davon zu finden. Wenn jemand eine hat, bitte ich um einen Hinweis.

Der Grundgedanke meines Buches "Forward Motion, From Bach To Bebop" (<http://www.forwardmotionpdf.com>) ist, dass sich alle Musik auf Punkte in der Zukunft hin bewegt. Was ich seitdem über Forward Motion gelernt habe, ist, wie es auf andere Aspekte des Klavierspiels angewendet werden kann.

QUIET HANDS

Als allgemeine Regel gilt, dass man nur so viel körperliche und emotionale Aktivität aufwenden sollte, wie zur Umsetzung der musikalischen Ideen nötig ist, und nicht mehr. Jegliche körperliche und emotionale Aktivität (Um zu erfahren, wie übermäßige emotionale Aktivität zu übermäßiger körperlicher Aktivität führt, siehe meinen Artikel über "Lampenfieber und Entspannung"), die über das angemessene Maß hinausgeht, beeinträchtigt Ihre Ausführung und kann körperliche Schmerzen und Schäden verursachen. Ihr Ziel als Darsteller ist es, während der Aufführung emotional und körperlich "ruhig" zu bleiben. Das Ziel ist es, jegliches "Körpergefühl" aus der Artikulation zu entfernen. In einem sehr realen Sinne sind Musiker Athleten wie Fußball- und Basketballspieler. In unserem Fall sind wir jedoch Athleten der "feinen/kleinen" Muskeln im Gegensatz zu den größeren Muskeln, die im Sport verwendet werden. Der Einsatz dieser größeren Muskeln kann die Sensibilität eines Musikers für die Manipulation und Kontrolle der feineren Muskeln vermindern.

Schauen Sie sich ein beliebiges Video eines Jazzmeisters auf einem beliebigen Instrument an, und achten Sie darauf, wie wenig er sich bewegt. An diesem Punkt erwähnen die Studenten gewöhnlich Keith Jarrett und seine Drehungen. So körperlich aktiv er auch sein mag, man hört trotzdem keinen "Körper" in seinem Spiel. Sein Anschlag bleibt immer leicht und singend. Dieses Gefühl von "Körper" kann zu einem dunklen Anschlag, einer trägen Artikulation und einem allgemeinen Gefühl von Schwere oder einem Mangel an "Knackigkeit" beim Spielen einzelner Linien und Akkorde führen. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass man sich so viel bewegen kann, wie man will, solange es das Spiel nicht beeinträchtigt, d.h. wenn man wie Keith spielen kann, kann man sich auch wie er bewegen.

Ein Hinweis zur Technik: Diejenigen Jazzpianisten, die nicht das Glück hatten, in ihrer Jugend eine technische Grundausbildung zu erhalten, sollten zu einem bestimmten Zeitpunkt ihrer Karriere, vorzugsweise so früh wie möglich, ein paar Jahre Unterricht bei einem klassischen Lehrer nehmen, um sicherzustellen, dass sie ihr System von Gewichten, Rollen und Hebeln auf die effizienteste Weise nutzen. Wenn Sie das früh tun, müssen Sie es nie wieder tun. In den Jahren, in denen ich Jazzpiano unterrichtete, habe ich viele junge Pianisten getroffen, die in ihrer Jugend klassische Musik und Technik studiert haben. Fast alle von ihnen bringen ihre klassische Ausbildung nicht mit dem Jazzklavierspiel in Einklang und gehen davon aus, dass beides nicht miteinander vereinbar ist. Das führt dazu, dass sie beim Jazz zu viel spielen, einen aggressiven Ansatz bei der Artikulation wählen und in einem fehlgeleiteten Versuch, zu "swingen", auf das Klavier hämmern und stampfen. Ich muss sie daran erinnern, dass Technik Technik ist, egal in welchem Musikgenre, und dass sie damit eine wertvolle musikalische Ressource wegwerfen, für die sie hart gearbeitet haben. Ich lasse sie ein beliebiges Bach-Stück spielen und wechsele dann ohne Unterbrechung zu einem Bebop-Stück wie "Donna Lee" und spiele es auf dieselbe Weise wie das Bach-Stück. Normalerweise geht ihnen an diesem Punkt ein Licht auf, und ihr Spiel nimmt den singenden Ton einer guten Klaviertechnik an, und sie hören auf zu hämmern.

DAS PROBLEM

Als Pianisten sind wir mit einer Reihe von Problemen konfrontiert, die dem Instrument eigen sind: Wir haben zehn Finger mit ungleicher Länge und Position (die Daumen) und spielen auf einer Tastatur, die schwarze und weiße Tasten in zwei unterschiedlichen Höhen oder Abständen von der Hand hat. In einem sehr realen Sinne versuchen wir, eine Gleichförmigkeit in einer Situation zu erreichen, die in keiner Weise gleichförmig ist, nämlich die physikalische Illusion, dass alle Finger gleich lang sind und den gleichen Abstand zu den Tasten haben. Im Falle des Klaviers handelt es sich bei den größeren Muskeln um die Schultern, die Oberarme, die Unterarme, die Handgelenke und die Finger, und zwar in der Reihenfolge ihrer Größe. In der Regel werden die größeren Muskeln zur Erzeugung höherer Lautstärken eingesetzt, während die kleineren Muskeln des Handgelenks und der Finger durch ihre Wirkung und ihr Gewicht die niedrigeren Lautstärken erzeugen. Ihre Sitzposition, Ihre Körpergröße und die Winkel Ihrer Ellbogen, Unterarme und Handgelenke spiegeln sich in Ihrem Anschlag wider. Der Körper eines jeden Pianisten ist jedoch nicht gleich, und die Haltung an der Tastatur muss auf die jeweilige Körpergröße und -beschaffenheit zugeschnitten sein. Die ideale Sitzhaltung ist, gerade zu sitzen, die Unterarme von den Schultern abzustützen (als wären sie kardanisch aufgehängt) und sie das Gewicht des Oberarms, des Unterarms und der Hand tragen zu lassen, wobei sich die Ellbogen leicht vor der Schulterlinie befinden und Unterarme und Handgelenk auf gleicher Höhe mit der Tastatur sind. Befinden sich die Ellenbogen hinter der Schulterlinie, wird das Gewicht des Oberkörpers auf die Tastatur übertragen. Befinden sich die Ellenbogen unterhalb der Tastatur, wird mehr Gewicht auf den Unterarm übertragen.

Als ich in den 1980er Jahren mit Phil Woods spielte, entwickelte ich irgendwann das Überlastungssyndrom. Meine Hände ermüdeten und meine Artikulation wurde träge und schwerfällig. Ich besuchte das Miller Institute im Roosevelt Hospital in New York, wo man mich beim Klavierspielen auf Video aufnahm. Es zeigte sich, dass ich zu tief an der Tastatur saß. Man schlug mir vor, mich weiter nach hinten zu setzen und meine Sitzhöhe so zu erhöhen, dass sich meine Ellbogen vor meiner Schulterlinie und auf gleicher Höhe mit der Tastatur befinden würden. Ich merkte sofort, dass sich meine Arme unter ihrem eigenen Gewicht anspannten. Eine bis anderthalb Stunden lang die Arme vor sich zu halten, kann eine Qual sein (und wurde auch schon als solche empfunden). Um das zu schaffen, braucht man starke Schultermuskeln. Die Ärzte des Miller-Instituts verordneten mir eine physikalische Therapie an einem Gerät, das meine Schultermuskeln aufbaut. Es dauerte eine ganze Weile, bis ich meine Kraft aufgebaut hatte, aber es war hart. Bis die Therapie abgeschlossen war, fühlte es sich an, als würden bei jeder Note, die ich

spielte, Erschütterungen meinen Arm hinauf zur Schulter wandern. Man hat mir auch gezeigt, dass die natürlichste Handhaltung die ist, die man einnimmt, wenn man die Arme entspannt an den Seiten hängen lässt.

Einige der häufigsten Probleme, die ich bei meinen Klavierschülern feststelle, sind:

Die Verwendung klassischer Fingersätze. Klassische Fingersätze sind in der Regel asymmetrisch und schwer auswendig zu lernen und eignen sich nicht gut für Jazzphrasen.

Artikulation mit dem Unterarm. Dadurch wird das Gewicht des Unterarms auf die Finger übertragen. Das Auf- und Abbewegen des Unterarms, um jede Note zu artikulieren, verlangsamt die Finger, da die größeren Unterarmmuskeln nicht schnell auf die Signale von Ohr/Gehirn zu Hand reagieren können. Dies ist fast eine Garantie für ein Karpaltunnelsyndrom. Das gilt auch für das Folgende:

Über die Tastatur gebeugt sitzen. So hipp es auch aussehen mag, wenn sich Ihre Schultern vor den Ellbogen befinden, wird das gesamte Gewicht Ihres Oberkörpers auf Ihre Finger übertragen. Außerdem können Sie davon ausgehen, dass Sie nach Jahrzehnten dieser Haltung einen großen Teil Ihrer Zeit und Ihres Einkommens für den Besuch eines Chiropraktikers aufwenden werden. Daumen auf schwarzen Tasten. Wenn Sie den Daumen beim Spielen einzelner Linien auf die schwarzen Tasten legen, gerät die Hand in eine ungünstige Position. Überkreuzungen und Unterkreuzungen werden nicht zum richtigen Zeitpunkt ausgeführt. Dies führt oft zu Sackgassen-Fingersätzen, bei denen man nicht weiterkommt. Viele Schüler verwenden fälschlicherweise eine Unterarmverschiebungsbewegung (Springen), um aus der Sackgasse herauszukommen, aber das ist eine sehr ungünstige Lösung für dieses Problem.

Wilde Handbewegungen. Umherfliegende Hände auf der Tastatur, Veränderung der Handposition durch "Greifen" nach kommenden Noten

ALLGEMEINE FINGERSATZKONZEPTE

Eine wirksame Technik zum Erlernen komplexer Systeme besteht darin, das System auf seine einfachste Form oder seine einfachsten Regeln zu reduzieren, indem man so viel wie möglich verallgemeinert und dann später die Ausnahmen von den Regeln einbezieht.

Eines Nachmittags, als ich nach einer Übungsstunde eine Pause einlegte, betrachtete ich meine Hand und mir kamen ein paar bizarre Gedanken in den Sinn: Als Jazzmusiker spielen wir eine Musik, die im Allgemeinen in einem zweifachen rhythmischen und melodischen Format gehalten ist. Was ich sah, war eine Hand mit fünf Ziffern, die auf ein zweifaches musikalisches System angewandt wurde, mit Fingersätzen, die dazu neigen, in ungleichmäßige und schwer zu merkende Fingermuster zu fallen, weil wir ein Zahlensystem von fünf innerhalb eines Zahlensystems von vier anwenden.

Ein weiterer Gedanke, der von den meisten Klavierlehrern wahrscheinlich als ketzerisch angesehen wird, ist, dass es keine Regel gibt, die besagt, dass wir immer alle fünf Finger benutzen müssen. Mir kam der Gedanke, dass wir ja in Mustern mit vier Notengruppen üben, warum können die Finger nicht auch in Vierergruppen eingesetzt werden. Anstelle von Fingersätzen, bei denen immer alle fünf Finger zum Einsatz kommen, könnte man die fünf Finger in Kombinationen verwenden, die vier Fingermuster oder "Sets" bilden, wobei der letzte Finger jedes Fingermusters vorhersehbar ist (Zielfinger), indem er wiederholt auf "1" und "3" (Zielschläge) des Taktes fällt. Diese Fingersätze könnten auch mit den in der Vorwärtsbewegung verwendeten Zielnoten übereinstimmen (synchronisiert sein).

Bei der Verwendung von 4-Noten-"Sets" wie 1234, 1234 oder 4321, 4321 oder 1324, 1324 oder 5342, 5342 haben die drei Finger den Effekt der Vorwärtsbewegung, dass sie sich dem letzten Finger des 4-Noten-Finger-Patterns nähern und auf diesem enden. Durch die Synchronisierung des vierten Fingers eines vierfingerigen Fingersatzmusters, wie bei der Vorwärtsbewegung, entwickelt man schließlich ein kinästhetisches Muskelgedächtnis, bei dem man spürt, wie sich die Finger auf diese Zielfinger zubewegen und wie sie "auftauchen", während die Hand durch eine 4-Ton-Gruppe fortschreitet.

Indem ich die Regel anwandte, den Daumen möglichst nicht auf eine schwarze Note zu legen, entdeckte ich, dass die Lösung für diese Vier-Finger-Muster darin bestand, zu entscheiden, auf welcher weißen Note der Daumen liegen musste, um das entsprechende Fingermuster zu erreichen. Es könnte eine Form von 1234 sein oder ein anderes Vier-Finger-Muster, zum Beispiel: In einer Ab-Dur-Bebop-Tonleiter (mit dem hinzugefügten E natural zwischen der 5. und 6. der Tonleiter) würde der Daumen auf die Noten F und C natural fallen. Das Vier-Noten-Fingerschema für die Tonleiter, die auf dem Ab beginnt (ohne Anwendung der Vorwärtsbewegung), wäre dann 3412, 3412. Wendet man die Vorwärtsbewegung an, indem man auf dem "und von 3"-Tonabnehmer (dem E natural) beginnt, wäre das Fingermuster 4123, 4123. Immer noch ein vierfingeriges Muster.

Obwohl die Fingersatzübungen für diese Tonleiter nur eine Oktave umfassen, wobei die oberste Note oft mit dem 5. Finger gespielt wird, üben Sie sie für zwei Oktaven, wobei Sie den passenden 1. Finger für die dazwischen liegenden "1. Noten" jeder Oktave behalten.

Die Vorbereitung der Hände ist ein weiteres Konzept, das von Madam Chaloff übernommen wurde. Bei der Artikulation von "Übergängen", d. h. bei der Verwendung des Daumens zur Verschiebung der Hand während des Auf- oder Abstiegs, sollte die Hand über dem nächsten "Satz" von Noten (4-Noten-Gruppe) in eine vorbereitete Position gebracht werden. Dies wird erreicht, indem man die Hand leicht über die nächste Gruppe "wirft", während man gleichzeitig den Crossover greift. Durch die gleichzeitige Koordination der Überkreuzung und des "Wurfens" werden ungewollte Akzente vermieden, die durch eine der beiden Bewegungen entstehen könnten. Die physische Aktion des Wurfens muss leicht sein und sich auf ein Minimum beschränken.

Sie können überschüssige Handbewegungen auch dadurch minimieren, dass Sie Ihren Daumen trainieren, unter der Handfläche zu bleiben, bis er gebraucht wird. Testen Sie, wie ruhig Ihre Hände sind, indem Sie spielen und dabei eine Münze auf dem Handrücken halten, ohne dass sie herunterfällt. (Siehe mein Video "Quite Hands") Ich habe versucht, die Vier-Finger-Regel auf so viele Situationen wie möglich anzuwenden, aber gelegentlich gibt es bei einigen Tonleitergruppen und Arpeggien in einigen Tonarten Ausnahmen von der Vier-Finger-Regel. Manchmal können die Fingersätze von einer Gruppe zur nächsten zwischen zwei verschiedenen Fingersätzen wechseln. In diesem Fall können die Fingersätze ein "Zielnoten-Fingermuster" der letzten Finger haben, z. B. 4, 4 oder 2, 5 oder was auch immer. Die Zielnotenfinger bilden immer noch ein Fingermuster, das sich leichter einprägen lässt als ein asymmetrisches Muster. Madam Chaloff ließ mich die Zielnotengriffe laut aussprechen, damit ich mich konzentrieren und das Muster leichter in meinem kinästhetischen Gedächtnis behalten konnte.

DOM.7TH BEBOP SCALE FINGERSÄTZE

Übe diese Skalen, indem du auf jedem Schlag beginnst (d.h. 3. Finger auf der Note des 4. Schlags, 4. Finger auf dem "&" des 4. Schlags usw.). Beachten Sie, dass die Zielschläge "1" & "3". für diese Beispiele die Zielnoten des Grundtons und der Quinte jeder Tonleiter haben. Übe sie auch mit den Terzen und Septimen (6.), aber ändere den Fingersatz nicht. Halten Sie die Fingersätze mit den geschriebenen Zahlen synchronisiert.