

TISCHÜBUNGEN

EINE ÜBUNGSREIHE FÜR SPIELER VON HOLZBLASINSTRUMENTEN

In den heute gebräuchlichen Schulwerken für Holzblasinstrumente und in der darüber hinausreichenden methodischen Literatur wird dem Phänomen der Fingerbewegung nur eine geringe Aufmerksamkeit gewidmet. Physiologische und lerntechnische Aspekte fehlen dabei fast immer. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß sich die meisten Lehrer in der Unterrichtspraxis auf die Vermittlung der richtigen „Griffe“ und den lapidaren Hinweis beschränken, daß man deren Verbindung „eben üben“ müsse. Dem „Wie“ wird dabei zu wenig Beachtung geschenkt.

Die hier vorgestellte Übungsreihe soll ein Beitrag zur Ausfüllung dieser Lücke in der Holzbläsermethodik sein, indem sie einen von mehreren möglichen Wegen zu einer physiologisch sinnvollen Fingerbewegung beim Holzblasinstrumentenspiel aufzeigt. Die gewählte Darstellungsform wendet sich in erster Linie an fortgeschrittene Spieler, die spieltechnische Schwierigkeiten durch zu große und/oder zu feste Bewegungen haben. Nach einer entsprechenden Modifikation wäre die Übungsreihe jedoch auch für den seltenen Fall von zu niedriger Fingerspannung geeignet.

Selbstverständlich können Elemente dieser Reihe schon im Anfängerstadium Anwendung finden. Der Lehrer sollte jedoch die Übungsreihe in den hier vorliegenden Formen nicht nur durchgelesen, sondern durchgearbeitet haben, bevor er sich zu einer Anwendung im Unterricht entschließt.

Eine natürliche Atmung, die durch das Bewußtsein nicht gestört wird, sowie sinnvolle Körper- und Instrumentenhal-

tung werden hier vorausgesetzt. Zum Teil wurden die Übungsanweisungen im Telegrammstil abgefaßt, weil sich dies für die Arbeit mit den Übungen als sinnvoll erwiesen hat.

Sinn und Zweck dieser Sequenz erschließen sich dem Übenden am besten und schnellsten, wenn er sich während des Durcharbeitens der Reihe *nicht* nach deren Wirkungen und Zielen fragt. Ein weiterer Kommentar wurde deshalb an den Schluß gestellt.

1. Vorbereitungsphase

Sitzend an einem nicht zu hohen Tisch (Tischplatte bei hängendem Arm in Ellenbogenhöhe), die Aufmerksamkeit zuerst auf den Raum lenken, dann auf die eigene Position im Raum und auf den ganzen Körper: Die Wirbelsäule ist aufgerichtet, der Kopf balanciert auf der Wirbelsäule. Der Schultergürtel und die Beine sind gelöst, die Arme hängen locker an der Seite des Körpers. Beobachtung: Die Finger sind leicht gebogen. Dann die Unterarme auf den Tisch legen, so daß auch die Ellenbogen auf dem Tisch liegen. Nicht zu weit weg vom Tisch sitzen. Die Finger sind leicht gebogen, wie vorher. Die Handgelenke gerade ausrichten und in eine bequeme Lage bringen. Das Gewicht der Arme ruht auf der Tischplatte, die Schultern hängen. Das Körpergewicht wird auf beide Sitzknochen gleichmäßig verteilt, von dort aus ist die Wirbelsäule aufgerichtet, jedoch ohne Hohlkreuz. Das Gewicht des Kopfes ruht auf der Wirbelsäule, beide Fußsohlen

sind auf dem Boden. Die Atmung fließt ruhig und ungestört.

2. Atemphase

Die Aufmerksamkeit auf die Bauchdecke lenken. Der Atem fließt, eventuelle Unregelmäßigkeiten akzeptieren, nicht korrigieren. Am Ende der Ausatmung warten auf die Wiederkehr des Atems. Am Höhepunkt der Einatmung *nicht* warten, sondern loslassen, weich umkehren zur Ausatmung.

Beobachten, wie sich beim Einatmen die Bauchdecke dehnt. Vorstellung: Bei der Ausatmung fließt die Luft durch die Arme, durch die Handgelenke bis in die Fingerspitzen. Die Finger werden warm.

Während der ganzen Übungsreihe auf gleichmäßiges Fließen des Atems achten. Der Geist bleibt wach, die Augen offen.

3. Entspannungsphase

Aufmerksamkeit auf Zeigefinger der linken Hand lenken (bei Linkshändern: Zeigefinger der rechten Hand). Beobachten, wie durch das Gewicht des Fingers eine Abplattung, eine etwa kreisförmige Auflagefläche, entsteht. Bewegungslos die Oberfläche des Tisches unter dieser Fläche fühlen. Sich vorstellen, durch das Gewicht des Fingers würde eine kleine Vertiefung in die Tischplatte gedrückt. Jetzt damit beginnen, durch die Auflagefläche die (kalte) Tischplatte zu erwärmen, auf-

zuheizen. Energie in die Tischplatte strömen lassen.

Diese Vorstellungen nacheinander auf Mittelfinger, Ringfinger, kleinen Finger und Daumen übertragen bzw. ausdehnen, dann in der gleichen Reihenfolge auf die einzelnen Finger der anderen Hand.

4. Kontrolle

Der Partner (Lehrer) hebt vorsichtig einen Finger ca. 1–2 cm hoch und läßt ihn auf die Tischplatte zurückfallen. Wenn ein Widerstand zu fühlen ist oder der Finger nicht völlig passiv auf die Tischplatte zurückfällt, wird die Entspannungsphase langsamer wiederholt. Einzelfinger dann direkt nach der Erwärmung kontrollieren.

5. Übungsreihe A

Die Übungen sollen erst begonnen werden, wenn die Entspannung völlig gelungen und keinerlei Aktivität mehr in der Muskulatur ist. Fortschritt zur nächsten Übungsstufe erst, wenn durch das Loslassen des Fingers sofortige Entspannung eintritt.

A 1 Reduktion der Auflagefläche eines einzelnen Fingers durch leichtes, langsames Anheben, aber nicht Abheben des Fingers. Kurz vor dem Abheben die Spannung wieder abklingen lassen. Der entspannte Zustand muß sofort wieder erreicht sein, ggf. *Kontrolle*. Alle Finger einzeln durchgehen, Reihenfolge wie bei der *Entspannungsphase*.

A 2 Beginnen wie bei A 1, dann aber wirklich abheben. Der Finger schwebt 1–2 sec. lang 2–3 mm über der Tischplatte, dann fallenlassen (nicht „werfen“). Pause, *Kontrolle* für jeden Finger einzeln.

A 3 Wie A 1, jedoch mit zwei nebeneinanderliegenden Fingern. Auflagefläche genau parallel reduzieren. Dazwischen immer wieder Pausen zum Loslassen.

A 4 Wie A 2, jedoch mit zwei nebeneinanderliegenden Fingern. Genau gleichzeitig abheben und landen. Dazwischen Pausen zum Loslassen.

A 5, 6 Wie A 1, 2, jedoch mit zwei entsprechenden Fingern verschiedener Hände.

A 7, 8 Wie A 1, 2, jedoch mit zwei *nicht* nebeneinanderliegenden Fingern der gleichen Hand.

A 9, 10 Wie A 1, 2, jedoch in freier Kombination zweier Finger verschiedener Hände.

Diese *Übungsreihe A* sinngemäß übertragen auf 3 und 4 Finger. Verschiedene Konstellationen beachten: an der gleichen Hand nebeneinanderliegend – nicht nebeneinanderliegend, eine Hand – verschiedene Hände, entsprechende Finger – freie Kombination. Benennung der Finger analog Klavierfingersatz.

6. Übungsreihe B

B 1 Beginn wie A 2, jedoch gleichzeitig mit dem Fallenlassen des Fingers den Nachbarfinger heben. Exaktes Ablösen beachten.

Nach einigen Wechseln Finger fallenlassen zur Ausgangsposition.

B 2 Wie B 1, jedoch Wechsel von *nicht* nebeneinanderliegenden Fingern der gleichen Hand.

B 3 Wechsel entsprechender Finger verschiedener Hände.

B 4 Wechsel verschiedener Finger verschiedener Hände.

Die *Übungsreihe B* wird dann sinngemäß übertragen auf Wechsel Fingerpaar – Einzelfinger, Fingerpaar – Fingerpaar in verschiedenen Konstellationen bis zur freien Kombination von 4 zu 4 Fingern. Die nicht beteiligten Finger bleiben in der Grundposition ohne zusätzliches Gewicht und ohne Druck. Dazwischen immer wieder Pausen sowie die *Entspannungsphase* und die *Kontrolle* einfügen.

7. Übungsreihe C

Die Ausgangsposition wird zum c^1 einer Tenorblockflöte bzw. es^3 der Querflöte, b^0 von Oboe oder Saxophon, e^0 der Klarinette oder cis des Fagottes erklärt.

Vorübung: Einzelne Griffe als Konstellationen liegender und schwebender Finger aufsuchen. Bewegungsablauf dabei unbedingt wie in A 2.

C 1, 2 Genau wie in A 1, 2, jedoch mit dem Bewußtsein einer Griffverbindung, wird ausgeführt: Tenorblockflöte c^1 – d^1 , Querflöte es^1 – es^3 , Oboe und Saxo-

phon b^0 – c^1 , Klarinette e^0 – f^0 , Fagott Cis – D .

C 3 C 2 sinngemäß übertragen auf Griffe, die von der Ausgangsposition durch Heben von *zwei* Fingern erreicht werden.

C 4 Wie C 3, jedoch mit *drei* und *vier* Fingern.

Immer wieder durch Fallenlassen in die Grundposition zurückkehren. Pause, Entspannung, *Kontrolle*.

8. Übungsreihe D

Während bis jetzt nur Griffwechsel mit der Grundposition (Blockflöte c^1 , Querflöte es^3 , Oboe und Saxophon b^0 , Klarinette e^0 , Fagott Cis) vorkamen, werden jetzt Fingerwechsel nach *Übungsreihe B* einbezogen, also alle möglichen Griffpaare.

D 1 Verbindungen *zweier* Griffe werden mit verschiedenen Rhythmen auf dem Tisch geübt, dazwischen häufig das Fallenlassen in die Grundposition einschieben, Pause, Entspannung.

D 2 Diatonische, chromatische und akkordliche Verbindungen *dreier* Töne in verschiedenen Rhythmen, unbedingt auswendig.

D 3 Wie D 2, jedoch Folgen von *vier* Tönen.

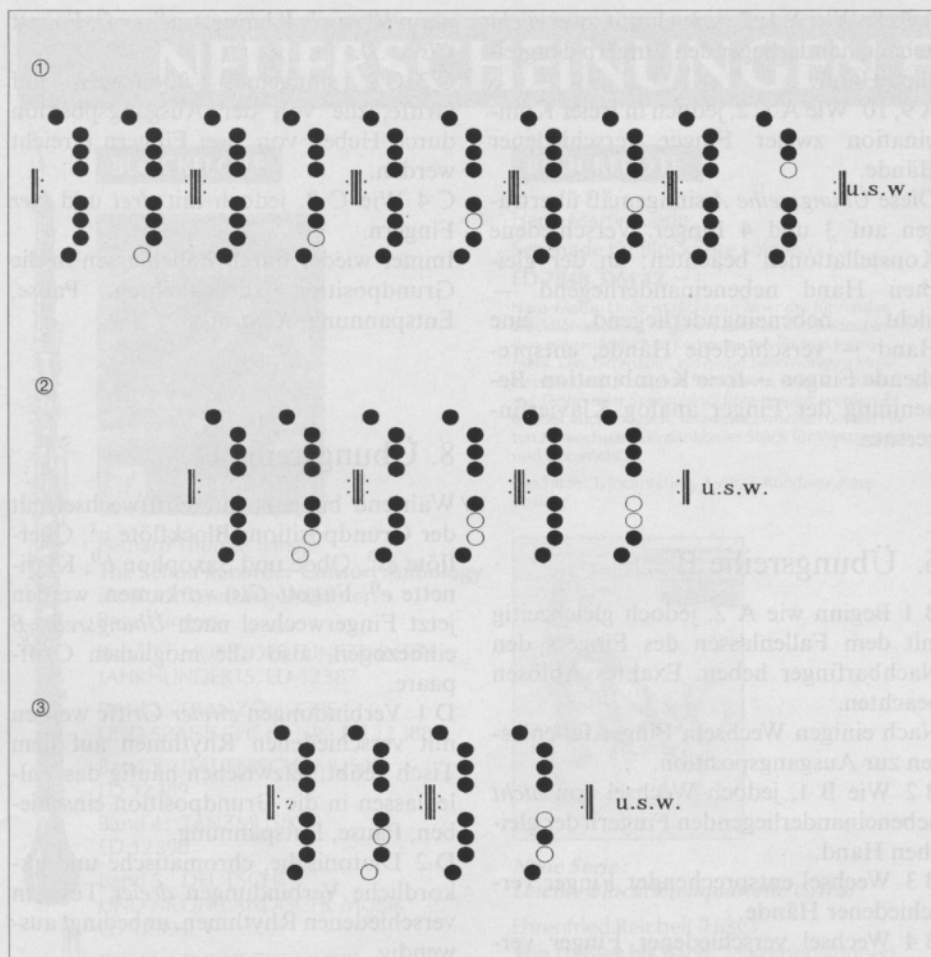
D 4 Diatonische Folgen im Quintraum (Dur, Moll und Phrygisch).

Hier können praktisch alle Arten von spieltechnischen Übungen folgen, jedoch unbedingt auswendig. Besondere Möglichkeiten ergeben sich durch Koppelungen mit stimmlos gesprochenen Artikulationssilben. Zuerst einfache, dann auch komplizierte Artikulationsmuster wählen.

9. Literaturspiel

Jeweils zuerst ohne, dann mit stimmlos gesprochenen Artikulationssilben werden auf die Tischübung übertragen:

- a) auswendig beherrschte Lieder in verschiedenen Tonarten,
- b) leichte Sätze oder Satzteile aus größeren Werken (auswendig),
- c) schwierige Stellen aus einzustudierenden Werken (motorische Vorbereitung ohne Noten),



d) Memorierung auswendig beherrschter Stücke.

Beim Auswendiglernen kann die Wiederholung der Fingerbewegungen auf dem Tisch einer der zahlreichen Wege sein, besonders für motorische Lerntypen.

10. Übertragung auf das Instrument

Je besser das Griffbewußtsein auf dem Tisch ausgebildet und an das Körpergefühl der Minimalspannung gekoppelt ist, um so effektiver ist die Übungsreihe. Die Rückübertragung soll deshalb so spät wie möglich einsetzen, mindestens muß jedoch die *Übungsreihe C* erreicht sein. Die Schritte:

a) Handpositionen auf dem Tisch *etwas* der Instrumentenhaltung anpassen (bei Blockflöte, Oboe, Klarinette, Sopransaxophon: Ellenbogen nach außen, Hände nach innen drehen; bei Querflöte, Fagott, tiefem Saxophon: linken Ellenbogen

nach vorn, linken Unterarm nach rechts drehen, rechten Unterarm nach außen drehen).

b) Übertragung der Übungen auf ein aufgestütztes Lineal oder einen runden Holzstab.

c) Kombinationen von 10 b mit der Spreizung der Finger, soweit für das gespielte Instrument notwendig. Ggf. Spreizung stufenweise erreichen, wenn die Endspreizung eine zu große Spannungssteigerung zur Folge hat.¹

d) Übertragung der Übungen auf das Instrument, dieses ggf. abstützen. Ränder der Tonlöcher bzw. Klappen fühlen. Das Gewicht der Finger reicht für das Decken von Tonlöchern aus, zum Überwinden von Klappenfedern muß der Aufwand ggf. geringfügig erhöht werden. Nicht drücken! Noch nicht blasen!

e) Griffübungen am Instrument werden gekoppelt mit Ausatemübungen, z. B. auf *sss* oder *fff*. Legato-Vorstellung, dann auch mit stimmloser Artikulation und Portato-Vorstellung, z. B. *fffff(fffiff)*.

f) Wie 10 d, jedoch legato und mit undifferenzierter Einheits-Atemführung geblasen, vorläufig also z. B. ohne Intonationskorrektur einzelner Töne. Die Grifftechnik soll keine Auswirkungen auf die Atemführung haben.

g) Wie 10 f, jedoch mit den vollen Anforderungen an Artikulation, Intonation und Variabilität der Atemführung.

11. Weitere Kombinationsmöglichkeiten

Beim wiederholten Durcharbeiten der Reihe sind zahlreiche Kombinationen möglich, z. B.:

a) A 2 mit 10 f; bei Oboe, Saxophon und Fagott entfällt der Daumen links (s. Griffbild 1 im Kasten)

b) A 4 mit 10 f (s. Griffbild 2)

c) Wie 11 b, jedoch mit *drei* nebeneinanderliegenden Fingern.

d) Wie 11 b, jedoch mit zwei Fingern im Gabelgriff (s. Griffbild 3).

e) Wie 11 b, jedoch in freier Kombination mit einzelnen schwebenden Fingern.

Kommentar

Die Fingerbewegungen beim Holzblasinstrumentenspiel müssen mit einer minimalen Spannung ausgeführt werden, damit eine optimale Koordination stattfinden kann². Hierin unterscheiden sich die Holzbläserbewegungen prinzipiell von den Bewegungen beim Spiel von Tasteninstrumenten. Während dort der Klang abhängig ist von Fingerdruck und Bewegungsspannung, hat beim Holzblasinstrument die Fingerbewegung fast nur mechanische Funktion. Im Extremfall, nämlich bei einer klappenlosen Blockflöte, genügt das Gewicht des Fingers zum Abdecken des Griffloches. Der Ruhezustand ist der auf dem Loch liegende Finger, der zum Öffnen des Loches gehoben werden muß, um später wieder auf das Loch zurückzufallen.³ Eine Wurfbewegung oder ein Zudrücken des Loches ist folglich ein unnötiger Aufwand, der die Koordinationsfähigkeit und damit auch das Tempo der Fingerbewegungen herabsetzt. Bei Instrumenten mit Klappen reicht das Fingergewicht allerdings nicht immer aus, um die Kraft der Klappenfeder zu überwinden. Hier

müssen Fingerdruck und/oder Bewegungsgeschwindigkeit behutsam erhöht werden, bis die Klappenfunktionen gewährleistet sind. Ähnliches gilt bei Instrumenten, die so gehalten werden, daß die Fingerbewegungen entgegen der Schwerkraft ausgeführt werden müssen, z.B. beim Fagott und beim Tenorsaxophon. Der Weg zu Fingerbewegungen mit Minimalspannung muß so angelegt sein, daß die Automatismen, die durch jahrelanges Üben erworben wurden, umgangen werden, weil diese natürlich auch die Größe und Spannungszustände der Fingerbewegungen steuern. Die Grundposition der *Tischübungen* mit parallel liegenden Händen und der Einstieg mit den *Übungsreihen A und B* verhindern jegliche Assoziation mit dem Blasinstrument so gründlich, daß die Übungsreihe auf den ersten Blick ein Umweg zu sein scheint. In Wahrheit bietet sich jedoch so die Chance, unbeeinflusst von den Automatismen eine neue Qualität der Fingerbewegungen kennenzulernen und zu üben. Allerdings ist die Gefahr groß, daß die alten Spannungszustände durchbrechen, wenn die *Übungsreihe C* zu früh begonnen wird. Erst wenn sich neue Bewegungsmuster mit niedrigerer Spannung gebildet haben, kann der alte Automatismus durch einen neuen ersetzt werden. Deshalb sollte auch bei jedem Neubeginn am Anfang der Übungsreihe begonnen werden. Mit zunehmender Erfahrung wird sich das Arbeitstempo von selbst erhöhen, ggf. kann dann die *Atemphase* entfallen. Die Tischübungen sind so angelegt, daß der notwendige Kraftaufwand von einer Niedrigspannung her aufgebaut und die Koordinationsfähigkeit dadurch optimiert wird. Während der Rückübertragung auf das Instrument entsteht fast automatisch eine Spannungssteigerung bis zum instrumentenspezifisch idealen Tonus. Dieser liegt jedoch so niedrig, daß eine weitere Steigerung durch Lampen-

fieler o.ä. aufgefangen werden kann und es nicht gleich zu Koordinationsstörungen, Fingerfixierungen und Blockaden kommt.

Um zu gewährleisten, daß die Übungsreihe sinngemäß angewendet wird, mußte sie als Arbeitsprogramm für den Lehrer dargestellt werden. Vielleicht kann so verhindert werden, daß Lehrer dieses Programm nur durchlesen und dann im Unterricht anwenden, ohne das spezifische Körpergefühl, das sich beim Durcharbeiten einstellt, überhaupt kennengelernt zu haben. Diese Art des Umformens von Kenntnissen in Lehrstoff ohne Selbsterfahrung und ohne eigenes Üben würde verhindern, daß sich beim Lehrer eine Fähigkeit zum realistischen Urteil entwickelt. Im Falle dieser Übungsreihe wären dadurch speziell die Beurteilung der beim Schüler vorhandenen Fingerspannung und die Dosierung des Arbeitstempos betroffen.

Nach ausführlicher eigener Arbeit mit den *Tischübungen* sollte es für erfahrene Lehrer kein Problem sein, je nach Unterrichtssituation eine Auswahl und eine sinnvolle Anpassung der Übungen vorzunehmen. Für die Arbeit mit Kindern können dabei die Fingerspiele, die Raimund Pousset⁴ gesammelt hat, eine Hilfe sein. Versuche mit der Übertragung einiger Tischübungen auf den Gruppenunterricht mit Blockflöten-Anfängern⁵ verliefen positiv.

Eine zusammenfassende Darstellung der pädagogischen Möglichkeiten mit Fingerspielen und -Übungen steht noch aus. Die besondere Faszination, die spielerische Fingerübungen auf Kinder ausüben können, wurde jedoch schon von Friedrich Fröbel⁶ im 19. Jahrhundert entdeckt. Die Bedeutung von Fingerbewegungen für die Logopädie beschrieb erstmals Mariela Kolzowa.⁷ Daim Batangtaris entwickelte auf dieser Basis seine „Hand-Dynamik“⁸ sowohl als Gehirn-Stimulans wie als „hand-art“.

Die vorliegende Übungsreihe schließt hier an. Sie soll helfen, durch Absenkung der Spannung von Fingern und Zunge eine neue Qualität von Fingerbewegungen zu entdecken. Damit bieten die *Tischübungen* einen von mehreren möglichen Wegen, Holzblasinstrumentenspieler aus dem Teufelskreis von Spannungssteigerungen und Bewegungsstörungen heraus zu einer natürlichen Koordination von Grifftechnik und Artikulation zu führen.

Anmerkungen:

¹ Dazu kann auch ein „Greifholz“ dienen: Auf einem runden Holzstab werden im Abstand von 45° vier mehr oder weniger gespreizte Grifflochpositionen abgetragen. An den Markierungen wird der Stab dann angebohrt, so daß das Gefühl von Tonlöchern mit unterschiedlicher Fingerspreizung vermittelt wird.

² Ausführliche Darstellung im Artikel „Die Koordination von Finger und Zunge beim Blasinstrumentenspiel“, in: Peter Thalheimer, *Aspekte zur Holzbläsermethodik*; Schriftenreihe „Aus der Arbeit der Bundesakademie“, Heft 17, Trossingen 1992.

³ Im Artikel „Fingering and Psychomotor. Development in the Child“, in: *The Flutist Quarterly*, Vol. XIV, No. 1, Winter 1989, kommt Leon Brunner aufgrund von entwicklungspsychologischen Erkenntnissen zu dem Schluß, daß die Aufmerksamkeit des Spielers dem Heben der Finger zukommen muß.

⁴ *Fingerspiele und andere Kinkerlitzchen. Spiel-Lust mit kleinen Kindern*. Reinbek 1983.

⁵ Karin Dennhardt: *Fingerübungen für Kinder zur Verbesserung der Fingertechnik im Blockflötenunterricht*. Schriftliche Hausarbeit des Methodikseminars für Holzbläser an der Fachakademie für Musik Nürnberg. Manuskript 1986.

⁶ „Mutter- und Koselieder“, 1844, vergl. Helmut König (Hrsg.): *Mutter-, Spiel- und Koselieder. Entworfenes und Gedrucktes zu und aus Friedrich Fröbels Familienbuch*. Berlin 1984.

⁷ „Untersuchungen zur Sprachentwicklung“, in: *Der Kinderarzt*. 6. Jahrgang (1975), Nr. 6, S. 643ff und Nr. 7, S. 757ff.

⁸ Daim Batangtaris: *Hand-Dynamik. Neue Wege zur Selbstentfaltung, Sensibilität, Ausgeglichenheit und bioenergetischer Bewußtheit*. Düsseldorf und Wien 1983.

PETROF über 125 Jahre Klavierbautradition – größte Pianoproduktion Europas

PETROF

Überall in Deutschland, u.a.: **Augsburg** – Piano Janos; **Bad Bramstedt** – M. Liebschner; **Bad Homburg** – Hohner Musikhaus; **Bamberg** – Pianoorte; **Baunatal** – Kieselbach Orgelbau; **Berg-Gladbach** – Flügel-Klaviere Couzelmann; **Berlin** – Musik Krüger; **Bielefeld** – Musik Ligensa; **Bietigheim** – Musik Stahl; **Bonn** – Klavierhaus Klavins; **Braunschweig** – Piano Schiblak; **Darmstadt** – Klavier Zimmermann; **Dortmund** – Piano Reisberg; **Dresden** – Thierbach Pianos; **Düsseldorf** – Piano Köchers; **Ellwangen/Rosenberg** – M. Ritter; **Eltville** – Piano Fischer; **Erlangen** – Das Klavierhaus; **Essen** – Piano Schmachtenberg; **Frankfurt/M.** – Pianohaus Atzer; **Göppingen** – Musikhaus Deininger; **Göttingen** – Merz Klaviere; **Gütersloh** – Musik Ligensa; **Hamburg** – Hansa Musik, Pianostudio Eppendorf; **Hanau/Hainburg** – Piano Fröhlich; **Hannover** – Stampe Klaviere/Nagel's Tasten Center; **Karlsruhe/Leopoldshafen** – Piano Hötzel; **Kassel** – Gagelmann Klaviere; **Kelheim** – Klob Musik; **Kempten/Wangen/Aichtetten** – Förg Musikhäuser; **Köln** – Pianohaus Panier; **Kronach** – Piano Schnell; **Limburg** – Musikhaus Sandner; **Lindau** – Ranftl Klavierbau; **Ludwigshafen/Neuhofen** – Hoffmann Pianos; **Mannheim** – Tasteninstr. Schmitt; **Memmelsdorf** – Höfer Musik; **Meschede** – Wenmakers Klavierbau; **Mülheim** – Piano Max; **Nürnberg/Fürth** – Klavier Kreisel; **Oching** – Musikhaus Wöl; **Osnabrück** – Piano Hülsmann; **Ottobrunn** – Klavierhaus Vogel; **Paderborn** – Musik Schönlau; **Passau** – Musikalien Mund; **Schweinfurt** – Krenzinger Klavier-Salon; **Stuttgart** – Boos + Noller; **Waiblingen** – Scheck Pianos; **Wiesbaden** – Piano Rehwaldt; **Wiesmoor** – Thoden Klaviere; **Wuppertal 1** – Bohé Musik.