

# Der Klangfischer:

Zehn Stücke für Klavier  
musikalische Anregungen und  
pianistische Gedanken

Luísa Tender  
Manuel Pedro Ferreira





# Der Klangfischer:

Zehn Stücke für Klavier  
musikalische Anregungen und  
pianistische Gedanken

Luísa Tender  
Manuel Pedro Ferreira

CEISEM



**Titel**

Der Klangfischer: Zehn Stücke für Klavier musikalische Anregungen und pianistische Gedanken

**Text und Interpretation**

Luísa Tender

**Komposition**

Manuel Pedro Ferreira

**Edition**

© CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical)

NOVA FCSH

Av. de Berna, 26 C, 1069-061 Lisboa

cesem@fesh.unl.pt

**Notensatz**

Sofia Teixeira

**Satz und Korrektur**

Luísa Gomes

**Fotos und Illustrationen**

Francisco Barahona und Mariana Tilly

**Übersetzung**

Domingos Costa und Magdalena Schmölzer

**Ton- und Bildaufnahmen**

Luís Marques

**Aufnahmeort**

Escola Superior de Música des Instituto Politécnico de Lisboa

**Datum der Aufnahmen**

7 September 2019

ISBN 978-989-54310-8-3

ISMN 979-0-707714-02-7

DOI: <https://doi.org/10.34619/mdev-itos>

Lissabon, Januar 2023

Dieses Buch wurde unterstützt vom CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical von NOVA FCSH, im Rahmen des Projekts UID/EAT/00693/2020 und LA/P/0132/2020, finanziert aus nationalen Mitteln über die Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).



# Inhalt

Dank	9
Bevor der Flügel zum Fischen geöffnet wird	11
<i>Le gymnaste: Zyklus mit acht leichten Stücken für Klavier</i>	17
1 <i>Das Akkordeon macht einen Handstand</i>	19
2 <i>Swing</i>	23
3 <i>Doppelte Streckung</i>	27
4 <i>Einfacher Walzer</i>	33
5 <i>Wiederhole vor dem Spiegel</i>	37
6 <i>Barcarole</i>	41
7 <i>Trauermarsch</i>	46
8 <i>Klang zur Morgenröte</i>	47
9 <i>Freitags-Lamento</i>	51
10 <i>Nachtstück</i>	54
Um an einem anderen Tag Fische zu fangen	57
Links zu den Aufnahmen	59
Über die Autoren	61



*Allen jungen Pianisten, die die Musik bedingungslos lieben und  
aus dem Klavier eine Lebensart machen*

*Den Klavierschülern,  
jenen, die es sind, weil sie es lieben zu spielen  
(und auch, mit Sympathie, jenen, die es sind, weil sie es einfach  
sind oder weil die Eltern sie verpflichten)*

*Den Pianisten, die die Musik umarmen wie ein Fischer das Meer:  
mit Wissenschaft und Gewissen, mit Risiko und Leidenschaft*

*Den Klavierlehrern, Experten im Umschiffen der Hürden und  
Schwierigkeiten mit unendlicher Geduld und bescheidener  
Vergeltung, immer in der Hoffnung, einige wenige Pianisten  
und viele intelligente Höher auszubilden*

*Den Eltern, die möchten, dass ihre Kinder Musik lernen,  
da sie glauben, dass es aus ihnen bessere Menschen macht*

*Im Gedenken an meinen lieben Lehrer Vitaly Margulis*



***Dank***

*Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical der Universidade NOVA de Lisboa  
(CESEM)*

*Escola Superior de Artes Aplicadas des Instituto Politécnico de Castelo Branco  
(ESART)*

*Escola Superior de Música des Instituto Politécnico de Lisboa  
(ESML)*

*Ana Paula Carreira*

*Manuel Barahona Corrêa*

Dieses Buch wurde ursprünglich 2019 auf Portugiesisch geschrieben. Es wurde auf Anregung des portugiesischen Pianisten Domingos Costa, Klavierdozenten in Tübingen (Deutschland) 2021 ins Deutsche übersetzt. Einige der Beispiele mit portugiesischen Redewendungen wurden angepasst, um in der deutschen Sprache Sinn zu machen. Es wurde auf eine möglichst Gender neutrale Sprache geachtet. Bei Einzelbeispielen im Singular wird daher, um die Lesbarkeit zu vereinfachen, abwechselnd die feminine und maskuline Form angewand.

## **Bevor der Flügel zum Fischen geöffnet wird**

Dieses Buch entstand auf Anregung des Komponisten und Musikwissenschaftlers Manuel Pedro Ferreira. Zehn unveröffentlichte Stücke für Klavier benötigten eine kompetente Pianistin, um diese aufzunehmen und die Partitur herauszugeben. Könnte es eine bessere Gelegenheit geben, um von diesen Kompositionen ausgehend einige Ideen, die mir als Klavierlehrerin und Pianistin oftmals begegnen, zu systematisieren? Es besteht für mich ein offensichtlicher Grund die Systematisierung der Ideen ausgehend von unbekanntem Werken zu machen, anstelle von Auszügen aus dem traditionellen Repertoire. Diese Stücke sind nicht im kollektiven Gedächtnis der Spieler:innen und des Publikums verankert, sie sind also frei vom Gewicht der Interpretationsgeschichte, die an den meisten Klavierwerken haftet. Bisweilen kann es ein Hindernis sein, wenn es darum geht, Vorschläge zu einer idealen Interpretation zu machen. Die pianistischen Gedanken, die ich zu den Stücken von Manuel Pedro Ferreira zu Papier bringe, können und sollen auch auf andere Stücke übertragen werden.

Das Sprichwort: "Gib ihnen keinen Fisch, bring ihnen das Fischen bei!" kommt mir täglich beim Klavierunterricht in den Sinn. Natürlich gibt es Momente, in denen wir den Fisch angeln müssen, um diesen den Schüler:innen zu übergeben mit der Absicht, dass diese die Gesamtheit eines Vorgangs beobachten und verinnerlichen können, der es ihnen ermöglicht, gute Ergebnisse zu erzielen. Wir sind kontinuierlich dabei, den Schüler:innen das Fischen beizubringen. Wir zeigen den Schüler:innen, wie sie eine komplizierte Angelrute bedienen, deren Benutzung eine unendliche Zahl von physischen und motorischen Ressourcen erfordert. Ohne diese Ressourcen funktionieren die verschiedenen Teile der Rute nicht in einer Weise, die das richtige Fischen ermöglicht. Aber vergesst niemals: obwohl wir uns um die Funktion der Rute kümmern müssen, sollten wir nicht aus den Augen verlieren,

dass sie selbst nicht das Ziel ist! Sie sollte perfekt funktionieren, damit es Fisch gibt – guten und in Menge. Die Fische sind die richtigen Noten, die richtigen Dynamiken, das Tempo der Partitur, ein schöner Klang, die passende Geste, die richtige klangliche Balance beider Hände, das Zuhören der verschiedenen Stimmen in ihrer Unabhängigkeit und vieles, vieles, vieles, vieles mehr. Die Fische sind nicht nur die richtigen Töne und Lautstärken. Es drängt in dieser Einleitung zu klären, von welchen Arten von Fisch wir sprechen, beziehungsweise welche Themen meine Vorschläge betreffen werden. Es drängt auch zu klären, an welches Publikum sich diese Seiten richten.

Die Vorschläge, die ich in diesem Band machen werde, beziehen sich nicht auf die üblichen unverzichtbaren Schritte, die Klavierlehrer:innen in der Vorbereitung eines Stückes mit einer Schüler:in (Anfänger:in oder Fortgeschrittene:r) durchführen.

Glücklicherweise garantiert die aktuelle Ausbildung der Klavierlehrer:innen, dass diese Schritte mit Kompetenz durchgeführt werden. Wir entbehren weitere Handbücher, um den Lehrer:innen in der Vorbereitung der Werke den Weg zu weisen. Diese besteht darin, dass die Schüler:innen lernen, am Klavier alle Angaben und Weisungen der Partitur umzusetzen, unter anderem die richtigen Töne, den Rhythmus, die Dynamik, die Agogik oder die Artikulationen.

In den folgenden Seiten werde ich mich Themen widmen, die nicht immer prioritär in den Anfangsphasen des Klavierlernens behandelt werden.

Es handelt sich eher um Fragestellungen, denen viele Schüler:innen erst relativ spät in ihrer pianistischen Entwicklung begegnen, wenn sie sich schon mit komplexen Werken des Repertoires beschäftigen. Aus diesen Themen (die Auswahl orientiert sich an den Charakteristika der Musik, die hier vorgestellt wird) erscheinen hier unter anderem: die Gesten der Pianist:innen (welche ist die passende Bewegung, um ein bestimmtes Ergebnis zu erzielen); ihre Beziehung zur Metrik und zum Tempo; die Artikulation und ihre Beziehung zu den Gesten und dem Wort; die Art und Weise, wie wir im Kontrapunkt hören; das Auswendiglernen. Das sind Themen, die sich überschneiden und sich manchmal vermischen, daher werde ich vermeiden, jedes einzelne Thema zu etikettieren und es einer der vorher genannten Kategorien zuzuordnen.

Die vorgestellten Kompositionen scheinen leicht, dennoch widmet sich dieser Band nicht nur Lehrer:innen und Schüler:innen in der Anfangsphase des Klavierunterrichts.

Es liegt im Ermessen der Dozent:innen, in welcher Phase der pianistischen Entwicklung jedes dieser Stücke erlernt werden kann. Auf der einen Seite können viele

dieser Stücke von noch unerfahrenen Pianist:innen gespielt werden. Auf der anderen Seite ist die Tatsache, dass die Stücke relativ einfach erscheinen von Vorteil: die hier vorgestellten Vorschläge können so leichter erarbeitet werden als das in komplexerem Repertoire der Fall wäre, bei dem die Schüler:innen sich intensiver auf die Subtilitäten der Interpretation konzentrieren müssen.

Als der Komponist mir zum ersten Mal *Le gymnaste* schickte, hat er folgenden Erklärungstext angehängt:

*Le gymnaste* ist ein Zyklus mit acht leichten Stücken für Klavier in Paaren angeordnet, die um die modalen und finalen Töne D, E, F & G kreisen. Diese Stufen sind mit Tonleitern und tonalen Zentren verbunden, nicht immer in Übereinstimmung mit den gregorianischen Modi (wie der Modus ab E der in seiner andalusischen Form mit G oder Gis in Erscheinung tritt). Trotzdem kann man plagale Strukturen feststellen (mit Unterstützung der dritten oder vierten Stufe der Tonleiter) oder authentische (die fünfte Stufe spielt eine entscheidende Rolle). Jedes Stück verwendet eine andere musikalische Idee, um einen besonderen Aspekt der Tastentechnik zu entwickeln. Die ungeraden Stücke behandeln kontrapunktische Ideen, während die geraden Stücke rhythmischen und harmonischen Aspekten Vorrang geben. Der Mikrokosmos von Bartok schwebt selbstverständlich am Horizont. Die Titel (diese wurden im Nachhinein zugeteilt) spielen auf den Schaffensprozess, die technische Herausforderung, oder den expressiven Charakter des Auszugs an: (1) *Das Akkordeon macht einen Handstand*, (2) *Swing*, (3) *Doppelte Streckung*, (4) *Einfacher Walzer*, (5) *Wiederhole vor dem Spiegel*, (6) *Barcarole*, (7) *Trauermarsch*, (8) *Klang zur Morgenröte*. Diese Stücke wurden im Jahr 2000 (die vier Ursprungsstücke) und im Jahr 2005 (die vier letzteren) komponiert. Sie sind Miguel (=le-gyM) Gomes Ferreira (1991-), dem ältesten Sohn des Komponisten gewidmet, der 2000 die ersten zwei zur Uraufführung brachte (Schülerkonzert der Fundação Musical dos Amigos das Crianças in Lissabon); die restlichen wurden vorerst vom Komponisten in einer privaten Aufführung 2005 zu Gehör gebracht.

Der Titel *Le gymnaste* hat mich schon bei meinem ersten Kontakt mit diesem Zyklus fasziniert. Aus der Perspektive der Kohärenz, die in einem Band mit zwei unterschiedlichen Komponenten beabsichtigt ist – einerseits die Partitur und Musik zugänglich zu machen, andererseits die jungen Pianist:innen bei ihrer Ausbildung zu unterstützen – erscheint mir dieser Titel ideal. Das Wort *gymnaste* erinnert uns an Sportarten mit einer starken künstlerischen Bewegungskompo-

nente. Gymnastik und Tanz sind zwei sehr nahe Verwandte. Tanz und Musik sind es auch: nicht nur, weil man zur Musik tanzt, sondern auch, weil man mit Gesten (Tanzgesten) auf dem Klavier wie auf anderen Instrumenten musiziert. Ein großer Teil der Vorschläge, die ich machen werde, betreffen Bewegungen. Es handelt sich dabei um Bewegungen, die den Pianist:innen helfen, bestimmte Wirkungen, die in Übereinstimmung mit Angaben der Partitur sind, zu erzielen. Die Pianist:innen machen eine Geste, um einen Klang herzustellen. In diesem Punkt sind sie anders als die Gymnast:innen, deren Gesten an sich das Ziel sind.

Meiner Bitte folgend schrieb der Komponist auch einen kleinen Text zum Stück *Freitags-Lamento (Lamento à Sexta, 2016)*:

Ich kam nach Hause, melancholisch, setzte mich ans Klavier, an irgendeinem Freitag. Ich skizzierte das, was später dieses kleine Stückchen wurde: in der linken Hand eine langsame melodische ostinato Ableitung aus einer Zelle mit sechs Schlägen entwickelt, sukzessive als abwärtsige Sequenz wieder aufgenommen bis zur abschließenden Umkehrung; in der rechten Hand - die ausnahmsweise das mittlere C streift - eine statische Begleitung, chirurgisch variiert, basierend auf sechs Zweiklängen einer großen Sexte. Die übliche Funktion beider Hände auf der Tastatur (die Melodie in der rechten Hand und die Begleitung in der linken Hand) erscheint hier umgekehrt während der drei Vorstellungen des Themas. Diese finden sich nur in der letzten Exposition des Themas wieder, die die tonale Progression abschließt.

Zu *Nachtstück (2019)* schrieb mir Manuel Pedro Ferreira folgenden Text:

Die Nacht lädt zur Stille ein, der Gehbewegung des Geistes, der Beschwörung einer Traumwelt. Das musikalische Genre „Nocturno“, von dem es so viele bewundernswerte Beispiele gibt, ist in seinem Ursprung ein Charakterstück für Klaviersolo, romantisch in seiner lyrischen Freiheit, in seiner langsamen Intimität, in der Offenheit für die Reise, die Mehrdeutigkeit oder der Melancholie. Entscheidend ist es einfach präsent zu sein - eine sich genügende Präsenz, erkundend und zuversichtlich, ohne zu erreichendes Ziel oder anzupreisende Effekte; eine ruhige, wache und gesammelte Präsenz. So war der Geisteszustand, der mich manche Nacht erfüllte, der mich die Tasten erkunden und einige Ideen skizzieren ließ, formte. Die ruhigste aller Formen ist jedoch, par excellence, die Symmetrie. Es gibt viele Symmetrien in diesem Stück: zwischen der rechten und der linken; Hand zwischen dem aufsteigenden Akkord in Dur, H/Dis/Fis (mit aggregiertem Gis) und dem abstei-

genden Akkord, in Moll, F/Des/B (mit aggregiertem As); oder zwischen den Erweiterungen des ersten und des zweiten Teils, getrennt durch einen modulierenden Takt, der selbst symmetrisch geteilt ist. In der Praxis, beginnt dieses *Nachtstück* mit einer Gegenüberstellung von H-Dur (Dominante von E-Dur) und b - Moll, mit den zugehörigen Vorzeichen, jeweils in den einzelnen Händen. Diese Unentschlossenheit zwischen Öffnen und Schließen, die zur Bestätigung des expansiven Tons führt, wird im zweiten Drittel des ersten Teils des Stücks mit dem Austausch von Schallplatten repliziert; weicht im letzten Drittel einem friedlichen, aber nicht unschlüssigen melodischen Thema in derselben Tonart mit der Struktur AA'BC. Im zweiten Teil wird dieses Thema von der Basslinie übernommen, es erscheint allerdings in der Tonart cis - Moll in einer verlängerten Dauer von sechzig Viertelnoten (was einen goldenen Schnitt ergibt, sei es mit dem Beginn der vorherigen thematischen Exposition siebenunddreißig Viertelnoten vorher, sowie auch im Bezug auf die siebenundneunzig Viertelnoten, die den zweiten Teil des Stückes ausmachen). Es folgt eine Coda die, nach flüchtiger und schräger Erinnerung der ursprünglichen Motive die Pole der nächtlichen Wanderschaft neu interpretiert, um in der Tonart Des - Dur zu schließen.

Einige der zehn hier veröffentlichten Stücke enthalten Vorschläge für den Fingersatz. Der Komponist und ich haben über die Wichtigkeit dieser Anregungen nachgedacht und waren uns einig, dass sie nur dann gerechtfertigt wären, wenn sich der vorgeschlagene Fingersatz in irgendeiner Weise von den üblichen Alternativen unterscheidet. So haben wir uns im Allgemeinen dafür entschieden, den Pianist:innen und Ihren Lehrer:innen die Aufgabe zu überlassen, die Fingersätze auszuwählen die am besten zu ihnen passen, es sei denn in bestimmten Passagen von *Swing*, *Trauermarsch* und *Freitags-Lamento*.

Am Ende dieses Bandes werde ich eine Liste mit Links zu kurzen Online-Filmen anschließen die die Vorschläge zu jedem Stück ergänzen und illustrieren; und einer Aufnahme meiner Interpretation dieser Werke vom September 2019. Dieser Band und die Aufnahmen wurden anlässlich des sechzigsten Geburtstags des Komponisten vorbereitet.

Lúisa Tender  
Lissabon, Oktober 2019



---

# *Le gymnaste*

*Zyklus von acht leichten Stücken für Klavier*

---



1

*Das Akkordeon macht einen Handstand*

♩ = 100 - 116

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The melody in the upper staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line in the lower staff starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The system ends with a double bar line.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The melody in the upper staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line in the lower staff starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The system ends with a double bar line.

Die nächsten Zeilen handeln von den Dirigent:innen-Pianist:innen, die sprechen können. Nicht nur Pianist:innen, die mit ihren Armen, Händen und Fingern spielen, sondern Pianist:innen, die es verstehen, dass jede Note als eine Silbe, jedes melodische Fragment als ein Wort, jede Melodie als eine verbale Phrase betrachtet werden kann.

Sprechen impliziert nicht nur das in richtiger Reihenfolge Aneinanderreihen der Klänge (Silben), aus denen die Wörter bestehen; die Wörter bilden Sätze. Unter den Silbenlauten gibt es endlose Unterschiede mehr oder weniger subtile Unterschiede, die den Diskurs ausdrucksvoll gestalten und die unabdingbar sind, damit der Inhalt gut verstanden werden kann. Wenn die Musik keine zugeordneten Wörter hat, ist es leicht, die Wichtigkeit dieser Subtilitäten zu vergessen, die wir in mindestens vier Gruppen einteilen können. Es gibt Unterschiede in der Intonation (die Klänge variieren in der Höhe), der Dauer (einige Klänge sind länger als andere), der Dynamik (die Lautstärke ist je nach Klang unterschiedlich) und in der Betonung. So einfach ein gesprochener Satz auch sein mag, so komplex ist die Art, wie man die Klänge ordnet: die Artikulation. In unserer Muttersprache sprechen wir ohne Schwierigkeiten in einer korrekten Art und Weise, die von anderen als natürlich empfunden wird. Wenn wir dies nicht tun, wirkt es befremdlich auf unseren Gesprächspartner. Indem wir richtig sprechen, beherrschen wir die Feinheiten der Organisation der Klänge.

Im Laufe der Zeit haben viele argumentiert, dass die Nachahmung der Sprache exzellente Resultate für die musikalische Darbietung bringen kann. Hier, im Zusammenhang mit *Das Akkordeon macht einen Handstand*, können wir die Schüler:innen anregen, sich in Dirigent:innen zu verwandeln, die ihren Musiker:innen die richtige Art des Sprechens vermitteln.

Die folgenden Vorschläge werden mit dem Film Nr. 1 ergänzt, der durch den Link am Ende dieses Bandes zugänglich gemacht wird.

---

### **Vorschlag 1.**

Die Schülerin muss sich vorstellen, sie hätte noch eine weitere Musikerin vor sich, zum Beispiel eine Klarinetistin. Sie soll mit Gesten zeigen, wie man die obere Linie der Takte 1 - 4 spielt. Diese Linie soll nicht taktweise gespielt oder verstanden werden. Unsere unsichtbare Musikerin wird durch die Stimme der Dirigenten-Schüler:in unterstützt, die die Melodie mit den Notennamen singt und zeitgleich Gesten ausführt in Richtungen, die der Schülerin intuitiv erscheinen.

---

### **Vorschlag 2.**

In fast allem gleich wie der Vorschlag 1. Anstatt die Notennamen zu singen, wird allerdings der Pianist einen Satz finden, dessen Wörter und Silben die melodische Absicht nachzeichnen, die mit diesen Noten ausgedrückt werden soll. Zum Beispiel:



Abbildung 1. Beispiel eines Satzes, dessen Wörter und Silben leicht den Noten der Melodie der ersten Takte von *Das Akkordeon macht einen Handstand* entsprechen

#### Vorschläge 3 und 4.

Gleich wie die Vorschläge 1 und 2, jedoch mit der Melodie der linken Hand der Takte 1 bis 5. Was den Text betrifft, könnten wir uns den folgenden vorstellen:



Abbildung 2. Entsprechung eines verbalen Satzes mit den Tönen der linken Hand der ersten Takte von *Das Akkordeon macht einen Handstand*

Für einige unerfahrene Pianist:innen kann es schwierig sein, das Wort ÜBEN richtig zu intonieren, während sie zwei Noten auf dem Klavier spielen. Wenn dem so ist, könnten wir die nächste Übung zu Rate ziehen.

#### Vorschlag 5.

Wir üben die Noten A-G in der unteren melodischen Linie von Takt 5. Die Note A sollte lauter sein als die Note G, beide Noten sollten gebunden ausgeführt werden. Wenn man diese beiden Ziele verbindet, wird die Schülerin das Phänomen simulieren können das eintritt, wenn wir das Wort ÜBEN sprechen. Die erste Silbe ist betont, von dieser zur zweiten Silbe hört man eine Art *Portamento*, das ist ein klangliches Ausfüllen der Trennung der beiden Silben. Diese Übung sollte in zwei Teilen angewandt werden. Im ersten Teil sollte die Schülerin die Aufgabe ausführen das A lauter als das G zu spielen, dabei einige Male das Wort ÜBEN laut sprechen und mit den Tönen verbinden. Im zweiten Teil, übt die Schülerin das *Legato* zwischen den beiden Tönen in einem sehr langsamen *Tempo*. Er kann das A leicht verlängern nachdem das G schon gespielt wurde, um die Illusion von *Legato* zu erreichen:

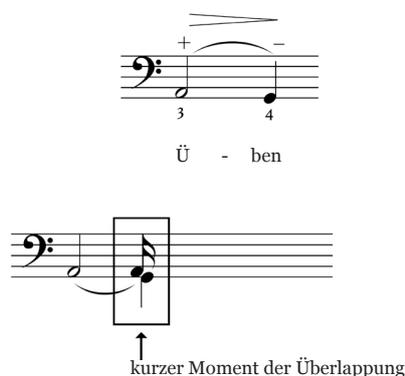


Abbildung 3. Ausführung von einem *Legato-diminuendo* zwischen 2 aufeinanderfolgenden Noten

### Vorschlag 6.

Wir wollen die Artikulation der Noten A-G der vorhergehenden Übung verbessern. Wir haben schon die subtile Überlappung zur *legato* Simulation benutzt. Jetzt stellen wir uns vor, dass wir statt zwei Noten-Silben drei haben. Mit den Tönen A-G sagen wir statt Ü-BEN, ME-LO-DIE. Die Silbe LO bezieht sich auf den Moment des Übergangs zwischen A und G. Die Geste wird jetzt in drei Momente unterteilt: das A spielen (zum Beispiel mit dem dritten Finger), mit dem vierten Finger das G berühren, das G spielen.

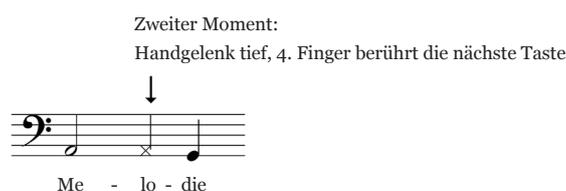


Abbildung 4. Das *Legato-diminuendo* zwischen zwei Noten: eine Geste in drei Momenten.

### Vorschlag 7.

Der Schüler singt mit dem Text die obere Melodie und er spielt die untere Melodie mit der linken Hand. Der Schüler singt mit dem Text die untere Melodie und spielt die obere Melodie mit der rechten Hand.

2

*Swing*

♩ = 100

The musical score is written for piano in 2/4 time, marked with a tempo of quarter note = 100. It consists of two systems of music. The first system contains 8 measures, and the second system contains 6 measures. The melody in the right hand is characterized by eighth-note patterns and slurs, with fingerings indicated by numbers 1-4. The bass line in the left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Mit *Swing* werden wir versuchen unserer Schülerin den Wert der verlängerten Noten beizubringen. In einem nicht zu langsamen Tempo, wie es das von *Swing* ist, ist es leicht zu vergessen, dass es wichtig ist, den langen Noten in voller Länge zuzuhören. Wenn wir ihnen nicht die nötige Aufmerksamkeit schenken, laufen wir Gefahr, dass sie ihre Intensität verlieren und das Fortführen der melodischen Linie wird schwierig. Leider ist der Klang des Klaviers mechanisch eingeschränkt, da die Intensität des Klangs nach dem Moment, in dem er produziert wird, nur noch abnehmen kann (hier zu verstehen als Abnahme in der Lautstärke). Es ist nicht möglich eine Note zu spielen und diese in gleicher Lautstärke zu halten oder gar lauter werden zu lassen, wie im Moment des Anschlags. Nachdem wir eine Note gespielt haben, verringert sich unvermeidlich die Intensität, bis man sie nicht mehr hören kann.

Die nachfolgenden Vorschläge werden durch den Film 2 ergänzt, der Link hierzu befindet sich am Ende des Bandes.

---

### Vorschlag 1.

Wir entnehmen den Frontdeckel des Klaviers, damit die Schülerin die Hämmer und Seiten sehen kann während sie spielt. Die Schülerin spielt einen Ton und beobachtet, was sich in der Mechanik abspielt und was mit dem Klang passiert. Die Taste bleibt dabei gedrückt, wir unterstützen sie dabei festzustellen, ab welchem Moment der Klang nicht mehr hörbar ist.



Abbildung 5. Das Klavier öffnen, um den Klang besser zu hören. Der Trichter wird hier als humoristisches Element benutzt, er veranschaulicht die Wichtigkeit einen Klang zu suchen und ihn hörend zu betrachten, bis er verschwindet.

---

**Vorschlag 2.**

Der Schüler spielt die rechte Hand ohne die Haltebögen der Takte 0-1,2-3,4-5,7-8 und 8-9. Diese Haltebögen verlängern die letzte Note des Taktes zum ersten Schlag des darauffolgenden. Dieselbe Übung wird nun mit beiden Händen gemacht. Zuletzt wird die Übung ausgeführt, indem jeweils die zweite Note eines Paares betont wird (mit einer Abwärtsbewegung des Handgelenks). Damit wird im Bewusstsein des Schülers die Idee deutlich, dass der zweite Moment (Verlängerung des vorherigen Taktes), wenn diese Melodie von einem Instrument gespielt wird, das in der Lage ist, in einem einzigen Klang zu wachsen, dem stärksten Moment der Note entspricht. Dies ist der Grund für den etwas ungewöhnlichen Fingersatz, der in der Partitur vorgeschlagen wird.

Abbildung 6. Der Beginn von *Swing* gespielt ohne die Haltebögen der rechten Hand

---

**Vorschlag 3.**

Kommen wir zum verbalen Diskurs zurück. Wir bitten die Schülerin, sich einen gesprochenen Satz für jeden Teil der Melodie der rechten Hand vorzustellen. Für die Takte 0-1 könnte sie zum Beispiel sagen:

Abbildung 7. Beispiel einer verbalen Phrase, bei der eine betonte Silbe mit einer Note übereinstimmt die, obwohl sie aus einer vorherigen Verlängerung hervorgeht, als betonte Note gedacht werden sollte

Die erste Silbe des Wortes WUN-DER-SCHÖN bezieht sich auf die Sechzehntelnote der ersten Zählzeit von Takt 1 (Note F). Wir zeigen der Schülerin zwei falsche sprachliche Gegenbeispiele. Eins davon könnte sein:



Abbildung 8. Ein falsch ausgesprochener Satz veranschaulicht eine falsche Art und Weise, die Melodie auszuführen

Wenn wir die Silbe SCHÖN betonen, sprechen wir mit einer falschen Intonation. Ein weiteres Beispiel könnte sein:



Abbildung 9. Ein richtig ausgesprochener Satz, bei dem die Worte aber nicht dem musikalischen Duktus entsprechen, da die Gefahr groß wäre, die letzte Note zu betonen

In diesem letzten Fall wird das Wort KLEIN-GE-HACKT zwar richtig ausgesprochen, aber die Betonung fällt dabei auf den falschen Moment, sprich, auf die zweite Sechzehntelnote des Taktes.

# 3

## Doppelte Streckung

*Legato, não demasiado forte* ♩ = 96

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a quarter rest in the bass staff. The melody in the treble staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff then enters with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The piece concludes with a quarter note G4 in the treble and a quarter note G3 in the bass.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff then enters with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The piece concludes with a quarter note G4 in the treble and a quarter note G3 in the bass.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff then enters with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The piece concludes with a quarter note G4 in the treble and a quarter note G3 in the bass.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff then enters with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The piece concludes with a quarter note G4 in the treble and a quarter note G3 in the bass.

\* *Legato, nicht zu laut*

Mit *Doppelter Streckung* als Vorlage wollen wir die Unabhängigkeit der Finger betrachten. Dieses Thema ist seit jeher eines der kontroversesten und meistdiskutiertesten Themen in der Literatur der Tasteninstrumente. Tastenspieler:innen haben (wie Sportler:innen, die täglich gewisse anatomische Strukturen und Muster intensiv benutzen) Arme, Hände und Finger, die den Aufgaben besonders angepasst sind. Sicher ist es richtig, dass Pianist:innen nicht nur aus guten Fingern bestehen, aber ohne sie gäbe es keine Pianist:innen. Gute Finger sind nicht alles, aber sie sind sehr, sehr wichtig! Es kann nützlich sein, den Schüler:innen unsere Hand zu zeigen, und sie darauf aufmerksam zu machen, dass diese in einigen Aspekten anders ist, als eine Hand von jemandem, der nicht Klavier spielt.

Eine der Kompetenzen, die Pianist:innen haben und viele andere Menschen nicht, ist, dass, sie ihre verschiedenen Finger mehr oder weniger unabhängig voneinander bewegen können. Dies impliziert zum einen eine Anatomie, die sich im Laufe der Zeit der Praxis am Instrument entwickelt, zum anderen die Fähigkeit, die verschiedenen Finger getrennt zu kontrollieren.

Sollten Schüler:innen zu jung sein, um sich diese Thematik vorzustellen, können wir vorschlagen, sie könnten versuchen jede Zehe einzeln zu bewegen. So wird das Bewusstsein für die Beziehung zwischen Gehirn und Finger geweckt, das den Erfolg des Klavierspiels so entscheidend beeinflusst.

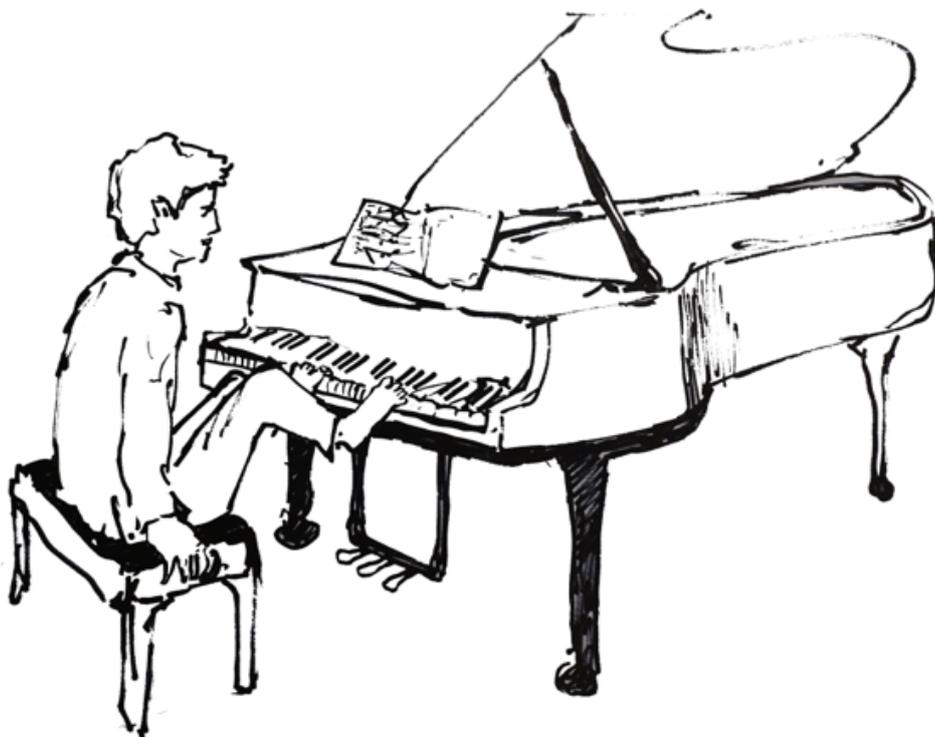


Abbildung 10. Wie wäre es, wenn wir versuchen würden mit den Füßen Klavier zu spielen?

Die nachfolgenden Vorschläge werden durch den Film 3 ergänzt, der Link hierzu befindet sich am Ende des Bandes.

### Vorschlag 1.

Die nächste Übung, die in verschiedene Schritte unterteilt ist, dient der Entwicklung der Unabhängigkeit der Finger. Da diese rhythmisch komplex ist, sollte sie nicht mit zu jungen Schüler:innen eingesetzt werden, insbesondere wenn sie die Gegenüberstellung von rhythmischen Figuren mit unterschiedlicher Unterteilung (zwei Achtelnoten gegen eine Triole) noch nicht beherrschen.

Zunächst sollten wir sichergehen, dass die Schüler:innen die nächste Übung mit beiden Händen auf den Klavierdeckel klopfen können:

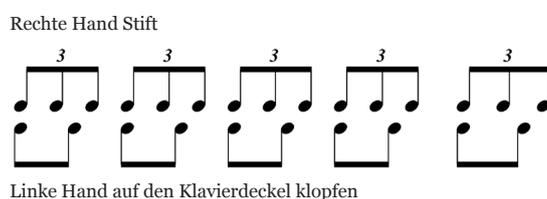


Abbildung 11. Gegenüberstellung von Rhythmen mit unterschiedlicher Unterteilung

Wenn die Schüler:innen dies erfolgreich ausführen, können wir nun einen Schritt weitergehen. Wir machen die Schüler:innen auf die Achtelnoten A-G-C-D in der linken Hand des 2. Taktes aufmerksam:



Abbildung 12. Notenauswahl für die Übung

Wir bitten um die Ausführung in einem progressiv ansteigenden *Tempo*:



Abbildung 13. Identifizierung von Unregelmäßigkeiten oder unbequemen Elementen der Ausführung

Wenn wir rhythmische Unregelmäßigkeiten oder unbequeme Elemente dieser Aufgabe feststellen (die wahrscheinlich sind, denn es werden "schwächere" Finger auf den Tönen A-G benutzt, hingegen starke auf C-D), können wir zur eigentli-

chen Übung übergehen. Zunächst bitten wir die Schüler:innen die zwei Gruppen von Noten zu teilen und diese mit beiden Händen in unterschiedlichen Registern zu spielen:

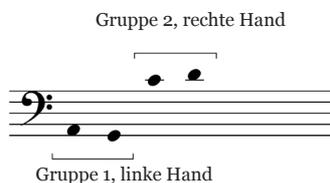


Abbildung 14. Aufteilung der vier Noten in zwei Gruppen, auszuführen mit getrennten Händen in unterschiedlichen Registern der Tastatur

Als Nächstes sollte die Schüler:innen Folgendes ausführen:

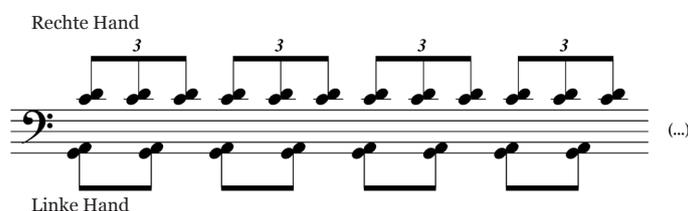


Abbildung 15. Ausführung der Rhythmen in beiden Händen, jede Hand spielt zwei Noten gleichzeitig pro rhythmischer Einheit

Wir setzen den nächsten Schritt der Übung um:

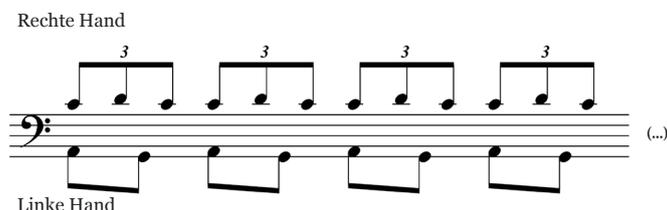


Abbildung 16. melodische Ausführung der Übung von Abbildung 15

Nun die letzten Schritte der Übung, wir kehren zum Originalregister zurück und wir benutzen die vier Noten mit der linken Hand, mit dem Fingersatz, der in dem Stück zur Anwendung kommt:

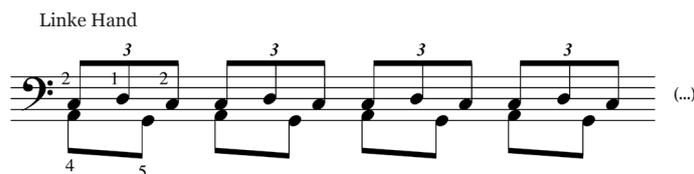


Abbildung 17. Ziel der Übung, dessen Vorübungen vorher illustriert wurden

Bei fortgeschrittenen Schüler:innen kann man eine komplexere Ausführung derselben Übung vorschlagen:



Abbildung 18. Komplexere Ausführung einer rhythmischen Variante der Übung von Abbildung 17

Viele Lehrer:innen und didaktische Werke haben im Laufe der Zeit Vorschläge zu Übungen mit Gegenüberstellungen von unterschiedlichen Metriken gemacht, die in derselben Hand zu spielen sind. Die oben beschriebene Übung wurde mir als Übungsstrategie von meinem Lehrer Vitaly Margulis (1928-2011) vermittelt. Bis heute konnte ich nicht klären, ob diese Strategie von Margulis mit der rhythmischen Spezifität, die ich hier beschreibe, seine eigene Schöpfung war, die anhand von Vorschlägen seiner Lehrer entwickelt wurde, oder ob ihm diese so, wie sie hier beschrieben sind, übertragen wurde. Auf jeden Fall, vor allem in technisch fortgeschrittenen Werken, ist es eine der besten Übungsstrategien, die ich kenne. Man kann sie in jeder vierer Notengruppe anwenden, Voraussetzung hierfür ist, dass die Noten sich von einer Hand greifen lassen. Es ist gleichgültig, ob die zu üben den Noten in der Partitur gleichzeitig oder nacheinander vorkommen. Es genügt, dass diese von einer Hand ausgeführt werden können— was natürlich vom Umfang der Hände der Pianist:innen abhängt. Wenn sie sich mit der Passage der vier Noten unwohl fühlen, oder wenn die Passage nicht richtig klingen sollte, könnte die nächste Übung nützlich für sie sein.

### Vorschlag 2.

Mit dem Ziel die Fähigkeit verschiedener Artikulationen mit beiden Händen auszuführen, kann der Schüler probieren (aber nicht auf der Bühne!), das Stück auf folgende Weise zu spielen:

- Rechte Hand *legato*/linke Hand *non legato*;
- Rechte Hand *non legato*/ linke Hand *legato*;
- Verschiedene Varianten zwischen den zwei zuvor genannten Beispielen: Rechte Hand *legato*/linke Hand *non legato* beide Hände *forte*, rechte Hand *legato*/linke Hand *non legato* beide Hände *piano*, rechte Hand *legato*/linke Hand *non legato* eine Hand *forte*, die andere *piano*.



4

# Einfacher Walzer

*Evocativo* ♩ = 72

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system has five measures, and the second system has five measures. The tempo is marked as 'Evocativo' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The dynamics are marked 'p' (piano). The key signature has one sharp (F#). The melody in the right hand features a series of chords and moving lines, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The piece concludes with a double bar line.

\* Evokativ

Mit *Einfacher Walzer* beginnen wir den Schüler auf das richtige Grundtempo des Stückes aufmerksam zu machen das viel langsamer als das eines tanzbaren Walzers. Wenn der Schüler Schwierigkeiten hat, das Stück sehr langsam in einem gleichmäßigen Tempo zu spielen, können wir ihm vorschlagen, für jede Viertelnote innerlich vier Sechzehntelnoten zu empfinden.

Die nachfolgenden Vorschläge werden durch den Film 4 ergänzt, der Link hierzu befindet sich am Ende des Bandes.

Danach widmen wir uns der künstlerischen Ausführung des *Legatos*, das wiederholt und im Wechsel der Hände zwischen der ersten und zweiten Zählzeit des ersten Taktes auftaucht.

---

### **Vorschlag 1.**

Die Noten der ersten Zählzeit (Startpunkt des *Legatos*) sollten etwas lauter sein als die der zweiten, jedoch ohne übertriebene Akzente. Auf der anderen Seite sollten wir nicht das Risiko eingehen, dass die Noten nicht hörbar sind oder zu leise klingen, das bei dem Versuch entsteht, die zweite Zählzeit leiser zu spielen.

Das *Legato-diminuendo* des Übergangs der ersten zur zweiten Zählzeit beinhaltet die Beherrschung einer Reihe komplexer Gesten. Es ist notwendig, das Bewusstsein für den melodischen Raum der Noten zwischen der ersten und zweiten Zählzeit zu haben (den ich vorher als eine Art *Portamento* beschrieben habe) und das auf dem Klavier nicht hörbar gemacht werden kann.

Wir wissen, dass es nicht möglich ist, ein *Crescendo* auf einer Note zu machen, oder gar die Lautstärke nach dem Anschlag beizubehalten. Eine andere Unmöglichkeit kommt von der Mechanik des Instruments, die das melodische Ausfüllen eines Intervalls nicht zulässt. Auf dem Klavier kann man nur eine Note und dann die nächste ausführen. Es gibt keine *Portamentos*; selbst in Fällen von *Glissando*, entspricht das klangliche Resultat eher einem schnellen Anspielen der (schwarzen oder weißen) Tasten. Selbst wenn es technisch möglich wäre ein chromatisches *Glissando* zwischen zwei Tönen zu realisieren, würden wir trotzdem nicht das klangliche Resultat eines *Portamentos* (melodisches Ausfüllen des Intervalls) erreichen. Das Klavier ermöglicht kein *Portamento*, im Gegensatz zu einem Streichinstrument oder zur menschlichen Stimme. Aber selbst bei diesen Instrumenten kommt das *Portamento* nicht immer zum Einsatz. Im Gegenteil, oftmals wird die Benutzung als technische Schwäche des Interpret:innen ausgelegt. Im Fall des Klaviers, da es nicht möglich ist, ein *Portamento* zu machen, gibt es keine Gefahr sich an dieser Technik zu orientieren, um ein melodisches Ausfüllen der Intervalle zu erreichen.



Abbildung 19. Das melodische Ausfüllen eines Intervalls. Das Fragezeichen steht für die Frage, was zwischen diesen beiden Noten passiert?

### Vorschlag 2.

Kommen wir zurück zum Thema der Ausführung eines *Legato-diminuendo* in drei Momenten. Wir konzentrieren uns auf die ersten beiden Zählzeiten der rechten Hand des ersten Taktes. Wir zeigen der Schülerin, wie man die Töne des ersten Schlages spielt: Anschlag von oben kommend (ohne übertriebenen Akzent) und tiefem Handgelenk. Wir können, um das Verständnis zu vereinfachen, diese Bewegung mit der Bewegung die nötig ist, um den Walzer zu tanzen, vergleichen: der erste Schlag wird mit einem leichten Falten des Knies betont, aber ohne Auswirkung.

Als Nächstes zeigen wir der Schülerin die Bewegung, um den ersten Schlag mit dem zweiten zu verbinden. Es reicht nicht, ihr zu sagen, dass das Handgelenk erhoben werden muss, denn diese Anweisung beschreibt nicht, was zwischen den beiden Momenten passiert: der Moment mit dem tiefen Handgelenk entspricht dem Anschlag der ersten Zählzeit; der Moment mit dem hohen Handgelenk bezieht sich auf die zweite Zählzeit. Zwischen diesen beiden Momenten schaffen wir einen weiteren Moment, in dem mit dem noch tiefen Handgelenk und nach dem Anschlag der ersten Zählzeit der Finger, der die zweite Note spielen wird, die Taste berührt. Betrachten wir diesen zusätzlichen Moment innerhalb der vorgegebenen Metrik genauer, so wird die *legato* - Geste viel leichter zu kontrollieren: es besteht weniger Gefahr, den zweiten Schlag zu stark zu betonen; auch dass dieser aus lauter Sorge nicht laut genug ist, kann im *Legato-diminuendo* weniger vorkommen.

Zweiter Moment:  
der Finger berührt die nächste Taste, das Handgelenk ist tief



Abbildung 20. Das *Legato-diminuendo* in drei Momenten: Beispiel mit den Noten E und C



5

Wiederhole vor dem Spiegel

*Gracioso* ♩ = 60

The musical score is written for piano in 2/4 time, marked *Gracioso* with a tempo of ♩ = 60. It consists of three systems of two staves each. The first system includes a *mp* dynamic marking and features triplet markings (3) and fingering (1). The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes with a fermata over the final note and the instruction *deixar soar* (let it soar).

\* Graziös

In diesem Stück gibt es eine einzige Melodie, zu Beginn in der linken Hand, im Takt 4 wird diese von der rechten Hand übernommen, um im Takt 7 wieder in das tiefe Register zu wechseln. Die Musik wird dann wiederholt, diesmal von der letzten Note (C) bis zur ersten (F), als ob sie von einem Spiegel in der Mitte dieses Taktes reflektiert werden würde. Sie können sich einen anderen Spiegel vorstellen, diesmal horizontal platziert, in dem die gleiche Melodie reflektiert wird, umgekehrt in ihren Umrissen, im Abstand eines Taktes und eines Drittels größer.

Die Melodie und ihr Schatten tauchen so vermischt im gleichen Register während des ganzen Stücks auf.

Die nachfolgenden Vorschläge werden durch den Film 5 ergänzt, der Link hierzu befindet sich am Ende des Bandes.

---

### **Vorschlag 1.**

Wir stellen uns mit der Schülerin ein Spiel vor, in dem, nachdem die Hauptmelodie identifiziert wurde, diese eine Oktave tiefer transponiert, nur mit der linken Hand gespielt wird, während die rechte Hand ihr Spiegelbild spielen würde; oder eine Variante, in der die linke Hand an ihrem Platz bleibt und die rechte Hand die Schatten-Melodie eine Oktave höher überträgt.

---

### **Vorschlag 2.**

Folgend wird die Schülerin entlang der Partitur spielend transponiert. Meiner Empfehlung nach, kann man mit der Transposition zunächst einen Halbton höher beginnen. Wir können der Schülerin als Transpositionsstrategie vorschlagen, sich vor jedem Ton ein Kreuz vorzustellen. Dabei kann es nützlich sein, die übertragene Melodie mit Hilfe der Notennamen zu betonen.

---

### **Vorschlag 3.**

Wir transponieren nun einen halben Ton tiefer. Dabei gehen wir vor wie in Vorschlag 2. Bei fortgeschrittenen Schüler:innen ist die Transposition um eine ganze Note empfehlenswert. Hier können die Pianist:innen sich nicht mehr an der Strategie der Kreuze oder B orientieren. Hier gibt es zwei weitere Möglichkeiten: jeder Note kann das Intervall der Transposition hinzugefügt oder subtrahiert werden; oder man kalkuliert jede Note anhand des melodischen Intervalls der vorherigen Note.

---

**Vorschlag 4.**

Betrachten wir nun eine Feinheit in der Nutzung des Pedals bei *Wiederhole vor dem Spiegel*. Um Klangpausen bei wiederholten Noten zu vermeiden, (z.B. zwischen den zwei F des ersten Takts), kann die Schülerin am Ende des ersten F sehr subtil das Pedal einsetzen. Auf diese Weise wird der Klang dieses Tones verlängert, sodass die Taste losgelassen werden kann und das nächste F gespielt wird. Diese Strategie sollte mit Schüler:innen zum Einsatz kommen, die schon mit der Benutzung des Pedals Vorerfahrung haben.



# 6

## Barcarole

*Etéreo cantabile* ♩ = 50

*pp*

*p esperançoso, mantendo o tempo*

*p despedida, mantendo o tempo*

*deixar soar*

\* Ätherisch cantabile

Die nachfolgenden Vorschläge werden durch den Film 6 ergänzt, der Link hierzu befindet sich am Ende des Bandes.

Mit *Barcarole* werden wir an der Ausführung eines Intervalls im *Pianissimo* und ohne Stoß im Anschlag arbeiten. Wir finden hier ein Beispiel im ersten Moment der linken Hand, die Artikulation *stacatto*-Betonung finden wir zum ersten Mal im ersten Takt der rechten Hand.

Einer der größten Albträume vieler angehenden Pianist:innen (und auch mancher professioneller!) besteht im Beginn eines Konzerts, mit einem Stück, dessen erste Noten *Pianissimo* und ohne Betonung gespielt werden muss. Der Pianist setzt sich an den Flügel, nachdem er sich kurz verbeugt hat, er ist nervös beim Beginn des Konzertes. Er geht mit einem Taschentuch über die Tastatur, oder auch nicht; er denkt an eine Milliarde Dinge in zwei Sekunden; zwingt sich zur Entschleunigung. Wenn er die Gesten nicht exakt verinnerlicht hat, können drei unerwünschte Dinge passieren: die erste Note, das erste Intervall oder der erste Akkord sind nicht hörbar, die Klangbalance der Töne ist nicht die Erwünschte; oder, mit der Sorge, dass keine Note fehlt, ist der erste musikalische Moment zu laut und zu betont. Die Fähigkeit auf dem Klavier zu beginnen, mit voller Kontrolle über die Note oder die Anfangsnote und ohne Auswirkungen, sollte von den frühen Phasen des Lernens an entwickelt werden.

Jedem guten Streicher wird schon früh beigebracht zu verstehen, wie ein bestimmter Effekt mit einem Aufstrich oder einem Abstrich erreicht werden kann; den Bogen auf-, oder abwärts streichend, die erste Seite anspielend oder ausgehend von ihr. Im Fall, dass der Beginn im *Piano* und ohne Akzent zu spielen ist, wird der Streicher den Bogen an die Seite legen und ohne Impakt anstreichen. Dem Moment, in dem der Bogen auf die Seite gelegt wird, gehen eine Reihe von Gesten voraus, die dazu dienen, den Bogen in die ideale Position zu bringen. Diese Gesten werden in der Metrik des Stückes realisiert, das man beginnen möchte. Diese Metrik soll vor dem Beginn schon verinnerlicht sein, selbst bei den einfachsten Stücken, um eventuelle rhythmische Unregelmäßigkeiten zu vermeiden.

Auch dieses Mal helfen uns außermusikalische Bilder klarer zu sein. Ein Flugzeug, das auf einer Landebahn landen wird, beginnt mit einem sorgfältigen und sehr gründlichen Manöver, bestehend aus vertikalen und horizontalen Bewegungen auf ideale Art und Weise koordiniert, um die Maschine im richtigen Moment heil zu Boden zu bringen. Das gleiche passiert, wenn wir eine unserer Hände heben, um auf der ersten Note oder auf den ersten Noten eines Klavierstücks zu "landen". Das Geheimnis für einen zarten, aufpralllosen Beginn ist der gut durchdachte Ansatz.

---

**Vorschlag 1.**

Wir zählen sechs Viertelnoten laut vor dem ersten Takt. Während der ersten vier steigt die linke Hand mit einer langsamen Geste. Bei der fünften Viertelnote ist die Hand über den zu spielenden Noten, jedoch ohne Tastenkontakt. Der sechste Schlag bringt nun das Handgelenk nach unten, die Finger berühren die Tasten. Bei der nächsten Viertelnote, gemeint ist der erste Schlag der Musik, steigt nun das Handgelenk, die Finger ziehen sich leicht zurück, ohne den Tastenkontakt zu verlieren. Das ist der Moment, in dem der Klang produziert wird. Dadurch, dass sich die Finger leicht zurückziehen, führen sie die Bewegung aus, die für das Auslösen der Tasten notwendig ist.

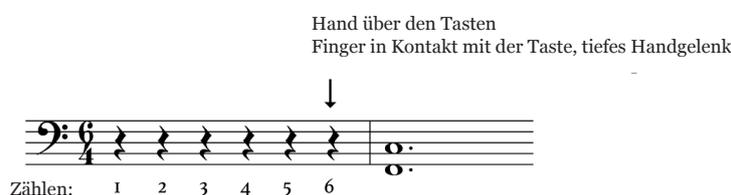


Abbildung 21. Die Planung der Bewegung bevor die ersten Noten gespielt werden

---

**Vorschlag 2.**

Wir spielen eine Reihe von Quinten und wiederholen dabei die oben vorgeschlagene Gruppe von Bewegungen. Die rechte Hand kann und darf daran teilnehmen.



Abbildung 22. Ausführung von verschiedenen Quinten, bei denen die oben genannte Bewegung zum Einsatz kommt

Betrachten wir nun das Halb-*staccato* gefolgt von einer langen Note. Beide Figuren (kurz und lang) bilden eine Einheit.

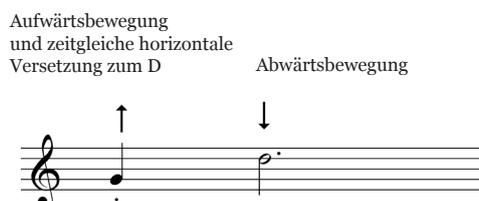


Abbildung 23. Einheit aus Halb-*staccato* und lange Note

Die Artikulationsangabe des Halb-*staccato* (Strich und *staccato*-Punkt) ist eine Herausforderung für die Pianistin. Es sollte nicht zu kurz sein, denn die Angabe des Stiches würde hier nicht zur Geltung kommen. Um das halb-*staccato* zu üben, könnten wir uns trotzdem vorstellen, die Finger würden vor der Taste “fliehen”, als ob diese zu heiß sei, oder unter Strom stünde. Dieses Bild sorgt dafür, dass die Schülerin sofort eine Bewegung von der Taste weg ausführt. Diese Bewegung ist aufsteigend und vertikal. Sie sollte allerdings mit einer horizontalen verbunden werden, die die Hand in physischen Kontakt (mit hohem Handgelenk) mit der nächsten Note bringt. Diese wird dann nur mit einer Abwärtsbewegung des Handgelenks ausgeführt.

---

### Vorschlag 3.

Das Intervall G (Halb-*staccato*) und D (betont) mit beiden Händen ausführen, mit den oben beschriebenen Bewegungen. Das Intervall auf verschiedene Register transponieren.

7 und 8

*Trauermarsch und  
Klang zur Morgenröte*

7

# Trauermarsch

*Largo molto e legato* ♩ = 60

Linke Hand

Musical notation for the first line of the left hand, measures 1-4. The notation is in bass clef, 2/4 time, and B-flat major. It features a melodic line with a triplet of eighth notes (fingerings 3, 2, 1) and a dynamic marking of *mp* with a crescendo hairpin leading to *mf*.

Musical notation for the second line of the left hand, measures 5-8. It continues the melodic line with fingerings 12 and 1, and includes a dynamic marking of *mf*.

Musical notation for the third line of the left hand, measures 9-12. It features a melodic line with fingerings 12, 1, and 2, and a dynamic marking of *mp* with a decrescendo hairpin leading to *p*.

Musical notation for the fourth line of the left hand, measure 13. It features a melodic line with a dynamic marking of *mp* and the instruction *attaca*.

8

# Klang zur Morgenröte

*Ad libitum* ♩ = 60 *A tempo*

The musical score is written for piano in 2/2 time. It begins with a tempo marking of *Ad libitum* and a quarter note equal to 60 (♩ = 60). The first system shows a melodic line in the right hand starting with a half note, followed by a triplet of eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment. The second system is marked *A tempo* and features a series of sixteenth notes in the right hand, with dynamic markings of *sf* (sforzando) and *f* (forte). The third system continues this pattern with further dynamic markings. The final system concludes with a *p* (piano) dynamic marking in the right hand and a *f* (forte) dynamic marking in the left hand.

*Trauermarsch* ist ein langsames und kontrapunktisches Stück. Es ermöglicht uns mit den Schüler:innen die Fähigkeit, dissonante Intervalle und die dazugehörigen Auflösungen zu hören zu erarbeiten. Die nachfolgenden Vorschläge werden durch den Film 7 ergänzt, der Link hierzu befindet sich am Ende des Bandes.

Die letzte halbe Note des ersten Taktes besteht aus einem Sekundenintervall. Der Anschlag dieser Note sollte gleichzeitig erfolgen.



Abbildung 24. Große Sekunde in der linken Hand.  
Die Noten sollen gleichzeitig gespielt werden.

Auf der anderen Seite finden wir in Takt 3, eine aus Takt 2 verlängerte Note, aus der später das Sekundenintervall entsteht:



Abbildung 25. Dissonanz des größten Nachschlags zwischen zwei Noten der linken Hand. Eine der Noten wird aus dem vorherigen Takt verlängert.

---

### Vorschlag 1.

Es ist wichtig sicherzugehen, dass der Schülerin ein Verständnis für Dissonanzen entwickelt. Zunächst sollte er die Dissonanzen, die ihm am wichtigsten erscheinen, einkreisen. Dann spielt er das Stück und er hält an jeder dieser Dissonanzen an. Dieser Halt sollte lange sein und das Intervall sollte nachklingen können.

---

### Vorschlag 2.

Der Schüler spielt das Stück nun ohne die Haltebögen. Diese Übung entwickelt ein Bewusstsein für das Hören von Dissonanzen, die aus der Verlängerung der Noten entstehen, diese können beim normalen Spielen unbemerkt bleiben. Auf der anderen Seite wird es ihm helfen, die langen Noten besser zu hören, denn diese kön-

nen leicht verloren gehen, vor allem, wenn sie mit einer tieferen und rhythmisch aktiveren melodischen Linie ausgeführt werden. Betrachten wir zum Beispiel das letzte C in der oberen Stimme:



Abbildung 26. Melodische Bewegung unter einer langen Note

---

### Vorschlag 3.

Der Pianist dirigiert einen Vierteltakt mit der rechten Hand während er das Stück in der linken Hand spielt.

Kommen wir nun zu *Klang zur Morgenröte*. Dirigenten können mit beiden Händen vertikale Gesten in entgegengesetzter Richtung ausführen. Es kommt oft vor, dass die linke Hand steigt, während die rechte Hand sinkt und umgekehrt. Obwohl Pianisten schon früh darin geübt sind mit beiden Händen unterschiedliche Gesten zu machen, ist es leider nicht üblich von der Notwendigkeit der vertikalen Gesten in gegengesetzter Richtung zu sprechen. Wie schon erwähnt, wenn man einen betonten Anschlag möchte, wird die Taste von oben nach unten angegangen; bei einem *staccato* (sogar mit einem *sforzato*, wie in diesem Fall), ist der Anschlag von unten nach oben. Mit *Klang zur Morgenröte* werden wir die Koordination beider Gesten üben, jeweils durchgeführt mit jeder Hand/ jedem Arm.

---

### Vorschlag 4.

Wir machen den Schüler auf die unterschiedliche Artikulation zwischen rechter und linker Hand im Takt 2 aufmerksam.

The image shows a musical score for two staves. The first measure is marked 'Ad libitum' with a tempo of ♩ = 60. The right hand has a long note with a fermata, and the left hand has a triplet of eighth notes. The second measure is marked 'A tempo' and features three measures of music. In each of these three measures, the right hand has a half note with a fermata and a 'sf' (sforzato) dynamic marking, while the left hand has a half note with a 'f' (forte) dynamic marking. This illustrates the difference in articulation and dynamics between the two hands.



Abbildung 27. Bewegungen beider Hände in gegengesetzten Richtungen

---

### Vorschlag 5.

Auch in diesem Stück, ähnlich wie in *Wiederhole vor dem Spiegel* können wir das rechte Pedal subtil einsetzen, mit dem Ziel, die Klanglöcher zwischen den halben Noten der ersten zwei Zählzeiten des Taktes zu vermeiden (zum Beispiel im Takt 2) Wir haben im Film 7 erklärt, wie man die Klangpausen ohne Verlust der *staccato*-Artikulation der rechten Hand vermeiden kann. Das Pedal sollte am Ende jeder halben Note zur Anwendung kommen, nachdem der Klang der *staccato*-Note in der rechten Hand verschwunden ist.

9

# Freitags-Lamento

*Largo* ♩ = 58

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat) and the time signature is 4/4. The music begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The upper staff features a series of chords, each with a dotted quarter note and a half note, all tied together by a long slur. The lower staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, including two triplet markings (indicated by a '3' above the notes).

The second system continues the piece. The upper staff maintains the chordal texture with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The lower staff continues its melodic line. A dynamic marking of *mais intenso* (more intense) is placed in the lower staff, indicating a slight increase in volume.

The third system shows the music continuing. The upper staff has a piano (*p*) dynamic marking. The lower staff continues with its melodic line, maintaining the same rhythmic and harmonic patterns.

The fourth system concludes the piece. The upper staff features a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The lower staff continues with its melodic line. A *rall.* (ritardando) marking is placed above the upper staff, indicating a gradual deceleration of the tempo. The system ends with a fermata over the final note in both staves.

Mit *Freitags-Lamento* kommen wir zu einer der vorherigen Übungen zurück. Die nachfolgenden Vorschläge werden durch den Film 8 ergänzt, der Link hierzu befindet sich am Ende des Bandes.

---

### Vorschlag 1.

Die Schülerin bekommt die Aufgabe, das ganze Stück ohne die Haltebögen der rechten Hand zu spielen. Diese Übungsstrategie lädt die Schülerin ein, über die Dynamik der langen Intervalle nachzudenken. Die Pianistin wird beim Ausführen einer Betonung auf das Intervall des ersten Schlags im Takt (die Haltebögen dabei weglassend), die Wahrnehmung für ein Intervall, das an Lautstärke zunimmt, entwickeln. Dies ist, wie schon erwähnt, auf dem Klavier mechanisch unmöglich. Trotzdem ist es wünschenswert, sich so ein *Crescendo* vorzustellen, damit der Klang jedes Intervalls der rechten Hand, nicht verschwindet, vor allem in Anbetracht einer relativ bewegten Melodie im tiefen Register:



Abbildung 29. Bewegte Melodie der linken Hand, unter zwei Linien mit langen Noten in der rechten Hand

---

### Vorschlag 2.

Wir erklären dem jungen Pianisten den Vorteil von dem in der Partitur vorgeschlagenen Fingersatz. Wenn ein melodisches Fragment mit dem dritten Finger beendet wird und das folgende melodische Fragment ebenfalls mit dem dritten Finger begonnen wird, zwingt es den Pianisten beide Fragmente zu trennen und er kommt so den Phrasierungsangaben der Partitur näher.

---

### Vorschlag 3.

Wir zeigen dem Schüler einige grundsätzliche Verfahren, um die Melodie der linken Hand mit Verzierungen zu variieren. Zunächst bitten wir ihn, mit grüner Farbe die Intervalle zu markieren, die eine halbe Note als Anfangston haben. Die Ver-

zierungsarbeit wird sich auf diese Noten konzentrieren. Wir zeigen dem Schüler mehrere Möglichkeiten, diese Intervalle auszufüllen, zum Beispiel:

- Ausfüllen mit Durchgangsnoten;
- Ausfüllen mit einer schnellen Figur, die eine aufsteigende und absteigende melodische Bewegung kombiniert;
- Verzierung der langen Note mit Mordent, Triller oder Doppelschlag;
- Rhythmische Wiederholung der langen Note.

Schlussendlich schreibt der Schüler die Fassung auf, die ihm am besten gefällt. Er spielt das Stück, die rechte Hand so, wie sie notiert ist, die linke Hand mit Verzierungen.

*Nachtstück**Largo* ♩ = 44

*mp*

*rallentando*

*a tempo*

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first four measures. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with a slur over the first four measures. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a slur over the first two measures. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment. The system ends with a double bar line.

*Nachtstück* ist verglichen mit den vorherigen Stücken ein langes Stück. Die nachfolgenden Vorschläge werden durch den Film 9 ergänzt, der Link hierzu befindet sich am Ende des Bandes.

Eine der Herausforderungen, die *Nachtstück* an die Schüler:innen stellen, sind die zwei verschiedenen Vorzeichen für jede Hand. Auch stellen langsame Stücke besondere Anforderungen an das Gedächtnis. Eine wunderbare Gelegenheit, sich mit Strategien zu befassen, die es ermöglichen, mit Sicherheit ohne Noten zu spielen. Diese Strategien helfen den Pianist:innen das Bewusstsein für die Musik, die sie spielen, zu verbessern: die Fähigkeit, die Partitur mental darzustellen, wissend in welchem Teil sie sich während des Auswendigspiels befinden, von verschiedenen Stellen wieder beginnen können, falls es nötig sein sollte.

---

### **Vorschlag 1.**

Wir bitten den Schüler in der Partitur vier Punkte zu markieren, von denen er zu jeder Zeit beginnen kann. Diese Punkte werden mit einem X gekennzeichnet und zunächst nicht nummeriert. Wir schlagen ihm vor, von jedem dieser X Punkte aus zu beginnen. Wir setzen die Übung fort, indem wir ihn bitten, zwischen zwei der X Punkte einen weiteren auszuwählen. Wir haben nun sieben dieser Gedächtnispunkte, die nun nummeriert werden können.

Nun sollte der Schüler fähig sein ohne Partitur von jedem beliebigen X Punkt ausgehend aus dem Gedächtnis heraus zu beginnen. Der Lehrer sagt dabei: "Beginne mit sechs!" und der Schüler startet im Takt der zu diesem Punkt gehört. Ziel ist es, dass der Schüler eine Leichtigkeit entwickelt, die es ihm ermöglicht von den Punkten auf Abruf und in unregelmäßiger Reihenfolge zu starten: "Beginne von drei! Beginne von fünf! Beginne von eins!"...

---

### **Vorschlag 2.**

Der Schüler spielt auswendig. Während er dies tut, wird der Lehrer ihn an einer unvorhergesehenen Stelle unterbrechen. Dieser Halt sollte mit keinem der sieben bereits definierten Punkte übereinstimmen. Der Schüler soll dabei die Noten halten und sagen in welchem Moment der Partitur er sich befindet, zum Beispiel: "Ich bin zwei Takte nach dem Punkt fünf".

## Um an einem anderen Tag Fische zu fangen

Während der vergangenen Seiten habe ich von Wörtern, Dirigenten, Füßen und Händen, einem Flugzeug und dem Fischen erzählt.... Ich glaube, dass der Vergleich zwischen pianistischen Herausforderungen und Situationen des täglichen Lebens eine der besten Arten ist, mit Natürlichkeit zu lernen. Auf der anderen Seite, da sich dieser Band auch an ein jüngeres Publikum richtet, dient die Verwendung von Spaß- oder Fantasiebildern einem leichteren Verinnerlichen der Themen, die ich vermitteln möchte.

Neben den Übungen, die ich in diesem Buch vorschlage, können Schüler:innen und Lehrer:innen andere erfinden, ohne jemals das Ziel – ein musikalisches Ergebnis – von Fall zu Fall, aus den Augen zu verlieren. Wenn die Stücke auswendig gelernt wurden, schlage ich den Lehrer:innen vor, mit Ihren Schüler:innen eine Entspannungsübung zu machen, mit dem Ziel, ein Gefühl der Entspannung zuzulassen, das man beim Musizieren beabsichtigt. Es handelt sich dabei um eine Entspannung, die die technische Kontrolle des Klaviers nicht in Frage stellen soll. Viel wurde schon über dieses Thema geschrieben, mit Wissenschaftlern verschiedener Gebiete, in Vorschlägen, diesen idealen Zustand der entspannten Kontrolle zu erreichen (Interessierte können bei einer schnellen Internet-Recherche zu diesem Thema eine unendliche Zahl an Texten zum sogenannten *Flow* finden.)

Wir nutzen für diese Übung einen Flügel. Mit unserer Schülerin als Interpretin öffnen wir den Flügel und entfernen den Notenständer, dabei machen wir die Schülerin darauf aufmerksam, dass sie nun beim Spielen das Innere des Instrumentes sehen kann. Nun stellen wir uns eine Konzertsituation vor. Die Schülerin ist nervös, bewusst, dass etwas schief laufen könnte. Sie befürchtet, sie könnte die Musik vergessen oder dass Ihre Hände sich unkontrolliert auf den falschen Tasten bewegen könnten. Sie könnte nicht mehr weiterwissen oder gar vergessen, wo sie sich befindet. Sie beginnt das Stück auswendig vorzutragen. Wenn sie endet, erzählen wir ihm von einem Fischer, der eine Angelrute benutzt, um den Fisch – den Klang – aus einem Fluss zu ziehen; und von einem anderen, der auf das hohe

Meer fährt, ohne zu wissen, ob er wiederkehrt. Die Schülerin spielt nun das Stück abermals. Wir sprechen mit ihr über das Risiko. DAS RISIKO! Punkt eins: es gibt hier kein Risiko, was die Integrität der Spieler:innen oder der Zuhörer angeht. Im schlimmsten Fall sind wir viel sicherer als der echte Fischer, der sich ins Meer wagt. Punkt zwei: wir wagen uns nur ins Meer, wenn wir über das Wissen verfügen, das notwendig ist, um uns in den schlimmsten Situationen zu verteidigen. Wir lernen viel und gehen auf die Bühne mit der Zuversicht, dass der Wind zu unseren Gunsten wehen wird. Wir kennen die Verteidigungsstrategien, wissentlich, dass sie im schlimmsten Fall (der, glücklicherweise, fast nie eintritt) scheitern können.

Das Risiko ist Teil unseres Lebens, wie es zum Leben des Fischers gehört, der auf die hohe See fährt. Der Angler im seichten Wasser kann vielleicht seine Freizeit genießen. Der Andere, der auf das Meer fährt, weiß, es ist gefährlich, bereitet sich vor, hat Angst und träumt, die Dinge könnten schiefgehen. Die Pianist:innen haben ein bisschen von beiden. Sie suchen auf hoher, herausfordernder See nach der Ruhe und Sicherheit, mit denen sie in einem Bächlein fischen würden. Obwohl sie wissen, dass sie diese nicht finden werden, verbessern sie sich jeden Tag, denn ohne das Fischen könnten sie nicht leben.

## Links zu den Aufnahmen:

Links zu den Filmen die diesen Text ergänzen:

Film 1. *Le gymnaste: Das Akkordeon macht einen Handstand*

<https://youtu.be/gCytLYParGw>



Film 2. *Le gymnaste: Swing*

<https://youtu.be/n-75i1Qqpwo>



Film 3. *Le gymnaste: Doppelte Streckung*

<https://youtu.be/rU4CmWLxGQw>



Film 4. *Le gymnaste: Einfacher Walzer*

<https://youtu.be/A-Svt6qhNxI>



Film 5. *Le gymnaste: Wiederhole vor dem Spiegel*

<https://youtu.be/fdSh5H6Mjoc>



Film 6. *Le gymnaste: Barcarole*

[https://youtu.be/ao\\_FjJAISUA](https://youtu.be/ao_FjJAISUA)



Film 7. *Le gymnaste: Trauermarsch und Klang zur Morgenröte*

<https://youtu.be/2yFyyswojoc>



Film 8. *Freitags-Lamento*

<https://youtu.be/8EbwzhojZek>



Film 9. *Nachtstück*

<https://youtu.be/ALaE69ws3k4>



Links zu den Aufnahmen der Interpretation von *Le gymnaste*, *Freitags-Lamento* und *Nachtstück*:

*Le gymnaste* - Interpretation von Luísa Tender

<https://youtu.be/mfm3JJwbKS4>



*Freitags-Lamento* - Interpretation von Luísa Tender

<https://youtu.be/gBI8omiE9Ds>



*Nachtstück* - Interpretation von Luísa Tender

<https://youtu.be/KPI7RAAx-KU>



Die Partitur und eine elektronische Version dieses Buches findet man unter:

<http://cesem.fcsh.unl.pt/publicacao/o-pescador-de-sons-de-safios-para-piano-em-dez-pecas-ineditas/>

## Über die Autoren

**Luísa Tender** wurde in Porto geboren. Sie studierte Klavier bei Anne-Marie Mennet, Pedro Burmester und Helena Sá e Costa. Zwischen 1997 und 2000 war sie Studentin von Vitaly Margulis in Los Angeles; weiterführende Studien bei Irina Zarskaya am Royal College of Music in London, die sie mit dem Master of Music in Performance Studies abschloss. 2004, nach Studien bei Marian Rybicki, erhielt sie das Diplôme Supérieur d'Exécution der Ecole normale de Musique de Paris. Sie promovierte in Musikwissenschaften mit Spezialisierung auf Musikpädagogik und Psychologie der Musik an der Fakultät für Sozial- und Humanwissenschaften (NOVA, Lissabon). Ihre erste CD (*Bach and Forward*, Eigenverlag, London 2009), die Werke von J. S. Bach, F. Schubert und C. Debussy enthält, wurde in der britischen Zeitschrift *Classical Music* zur Choice of the month gewählt. Ihr zweites Album, *Página Esquecida*, eine Doppel-CD mit portugiesischen Werken für Cello und Klavier mit Bruno Borralhinho (Dreyer & Gaido, Berlin, 2009), erhielt ebenfalls höchstes Lob in Musikpublikationen (u.a. *Fanfare*, *Strings Magazine*, *Das Orchester*). Sie nahm die Integrale der Klaviersonaten von J. D. Bomtempo (Naxos Grand Piano, 2019) auf, eine Ausgabe, die in der internationalen Fachpresse (*Ritmo*, *Music Web International*, *Stretto*, *Musikalifeiten*) hervorgehoben wurde. Das spanische Magazin *Ritmo* widmete ihr einen langen Artikel mit dem Titel «Tiempo para Bomtempo – Luísa Tender». Luísa veröffentlichte außerdem in Zusammenarbeit mit Manuel Pedro Ferreira ein multimediales didaktisches Album mit dem Titel *O Pescador de Sons - Der Klangfischer* (Lissabon, CESEM, 2019). Der *London Independent* beschrieb sie bei einem ihrer Konzerte als “a natural Beethovenian”.

Zwei Studienjahre war sie Gastassistentin an der Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto (ESMAE). Sie lebt derzeit in Lissabon und unterrichtet an der Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco (ESART), wo sie auch Koordinatorin des Masterstudiengangs Musikpädagogik ist. Sie leitet regelmäßig Meisterkurse für Klavier und ist Präsidentin der Generalversammlung der EPTA-Portugal (European Piano Teachers Association). Sie ist Forscherin bei CESEM (NOVA) im Bereich Bildung und menschliche Entwicklung. Luísa Tender war während ihrer Studienjahre Stipendiatin der Calouste Gulbenkian Stiftung und des Royal College of Music.

**Manuel Pedro Ferreira** studierte in Lissabon und an der Princeton University. Dort promovierte er mit einer These zum gregorianischen Gesang in Cluny. Er unterrichtet an der musikwissenschaftlichen Abteilung der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH), als Professor für historische Musikwissenschaft. Seit 2005 koordiniert er das Zentrum für Soziologische und Musikästhetische Studien (CESEM), eine als Exzellenz qualifizierte Einheit. 1995 gründete er das Ensemble für Alte Musik – *Vozes Alfonsinas* – dass er sowohl auf der Bühne als auch in Aufnahmen leitet. Seine Schwerpunkte sind Studien zur Musik des Mittelalters, seine große Zahl wissenschaftlicher Artikel wurde in der ganzen Welt publiziert, Manuel Pedro Ferreira ist Autor oder Koordinator von zwei Dutzend Büchern. 2010 wurde er als Mitglied der Academia Europaea gewählt und er war (2012-2021) Vorstandsmitglied der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Außerdem wirkt er aktiv als Musikkritiker, Komponist und Dichter. Er ist verheiratet und hat drei Kinder.





*Der Klangfischer: Zehn Stücke für Klavier* musikalische Anregungen und pianistische Gedanken ist ein Lehrwerk, das sich an junge Pianist:innen und Ihre Klavierlehrer:innen richtet. Zehn kurze Stücke von Manuel Pedro Ferreira werden erstmals in Partitur der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Von jedem Stück ausgehend werden von Luisa Tender, spezifische pianistische Fragestellungen behandelt. Diese sind beispielsweise die Wahl der Fingersätze, die Planung der Bewegungen und Ihre musikalischen Konsequenzen, Strategien zum besseren Hören der Stimmen im Kontrapunkt, harmonisches Bewusstsein, Auswendiglernen und vieles mehr.

“Zehn unveröffentlichte Stücke für Klavier benötigten eine kompetente Pianistin, um diese aufzunehmen und die Partitur herauszugeben. Könnte es eine bessere Gelegenheit geben, um von diesen Kompositionen ausgehend einige Ideen, die mir als Klavierlehrerin und Pianistin täglich begegnen, zu systematisieren? Es hat für mich eine offensichtliche Begründung die Systematisierung der Ideen ausgehend von noch unbekanntem Werken, anstelle von Auszügen aus dem traditionellen Repertoire des Instrumentes zu machen. Diese Stücke sind nicht im kollektiven Gedächtnis der Spieler und des Publikums verankert, sie sind also frei vom Gewicht der Interpretationsgeschichte, die an den meisten Klavierwerken haftet. Bisweilen kann es ein Hindernis sein, wenn es darum geht, Vorschläge zu einer idealen Interpretation zu machen.

[...]

Trotz des leichten Erscheinens der Kompositionen, die hier präsentiert werden, widmet sich dieser Band nicht nur Lehrern und Schülern in der Anfangsphase des Klavierunterrichts. Es liegt im Ermessen eines jeden Lehrers, in welcher Phase der pianistischen Entwicklung jedes dieser Stücke erlernt werden kann.”