Manfred Schmitz

Jazz Parnaß

111 Etüden, Stücke und Studien für Klavier

Band 1

VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

Vorwort

Manfred Schmitz, Pianist, Komponist, Lehrer an der Hochschule für Musik »Franz Liszt« Weimar, legt mit dieser Veröffentlichung erstmals ein umfangreiches Studienmaterial vor, das nicht nur der klaviertechnischen Ausbildung und der Einführung in jazzmusikalische Spezifika dient, sondern auch mit gezielten Hinweisen Einblick in kompositorische und improvisatorische Praktiken gewährt. Mit vielfältigen musikalischen Mitteln versucht der Autor, den Lernenden Anregungen zum sinnvollen Üben und bewußten Interpretieren zu geben. Deshalb stehen neben allgemeinen Bemerkungen zur Methodik, zur Improvisation, zum Einsatz der linken Hand im Anhang Anmerkungen zu jeder Komposition. Je gründlicher diese Hinweise beachtet und verarbeitet werden, desto rascher wird sich der Erfolg einstellen. Außerdem ergeben sich Denkanstöße zu eigener schöpferischer Produktivität. Schmitz' Etüden und Spielstücke sind keine »trockenen« Fingerübungen oder methodischen Konstruktionen, vielmehr lassen sie immer wieder praxisnahe Musikantität, Einfallsreichtum und ein Gespür für Klangsinn erkennen. Sie erfüllen nicht nur einen bestimmten Studienzweck, sondern eignen sich auch in der Mehrzahl als Vortragsstücke – sei es bei Konzerten, sei es bei Prüfungen.

Die vorliegende mehrbändige Ausgabe wendet sich hauptsächlich an den in der Ausbildung befindlichen Tanzmusiker, aber auch an interessierte Amateur- und Berufsmusiker. Darüber hinaus bereichert das Spielmaterial den traditionellen Klavierunterricht.

Der Verlag

Hinweise zum Üben und zum Erarbeiten der vorliegenden Stücke

Wenn wir uns erst einmal vor Augen halten, was das Üben überhaupt darstellt, was es bezwecken soll, so wird uns klar, daß hierbei vom Erarbeiten des ersten Tones an im gesamten musikalisch-technischen Bereich im weitesten Sinne peinlichste Genauigkeit zu walten hat. Da den Musikern der »leichten« Muse von der Praxis her das Improvisieren und Abwandeln vorgegebenen Notenmaterials zu eigen ist (fill in), scheint es vielen von ihnen sehr schwer zu fallen, eine genaue Wiedergabe dessen zu bieten, was notiert ist. Deshalb wollen wir uns zunächst der rein technischen Reproduktion eines Stückes widmen.

Üben ist das Programmieren eines neuen Textes. Das heißt, unser Wissensspeicher »Gehirn« muß mit fehlerlosen Daten des Textes gespeichert werden – und das ein jedes Mal! Wenn es ein neuer Text ist, muß man sich von Anfang an Zeit nehmen, um Töne, Fingersatz, Artikulation, Rhythmus, Metrum, Dynamik, Stilistik und Tempo ohne »Angstmomente« genau zu berücksichtigen.

Das sind im großen und ganzen die wichtigsten Dinge, denen man sich beim Erarbeiten zu widmen hat. Im folgenden nun noch etwas eingehender erläutert: Zu den Tönen rechnen wir die Tongruppen, die Akkorde, die Stimmführung und dergleichen. Löse dies alles aus dem vorgeschriebenen Tempo und Rhythmus heraus und greife die Töne mit dem entsprechenden Fingersatz, der handgerecht sein muß und eine grifftechnische »Bremse« im weiteren Verlauf des Spiels ausschließt. Töne und Fingersatz müssen vom Anfangsstadium des Übens an mit viel Zeit und Sorgfalt bedacht werden, weil sich in ihnen schon die Tücken des »Steckenbleibens« und »Stockens« verbergen. Denn letztendlich muß man sich beim musikalischen Vortrag eines Stückes auf das Tonmaterial, was man sich selbst programmiert hat, verlassen können. Dann ist nämlich ein Ton-für-Ton-Denken nicht mehr möglich, das läßt das Endtempo nicht zu; es wird nur noch in Tonkomplexen gedacht!

Erkenne das Tonmaterial. Verfolge und ergründe das melodische Anliegen: Werden Spannungen auf- oder abgebaut, werden im Verlauf des Stückes durch leichte Abwandlungen des Motivs kleine musikalische Besonderheiten geschaffen usw. Übe dich durch gewissenhafte Textanalyse in einer Art von Textpsychologie, denn nur aus der dadurch erkannten Haltung heraus wirst du musikalisch überzeugen und somit »sprechend« spielen.

Die Artikulation bedarf eines kritischen Abwägens in bezug auf Tonlängen und Lautstärke. Hierbei kann im Arbeitsprozeß das Prinzip des konträren Übens Verwendung finden, z. B. Staccato-Stellen im Legato oder Tenuto-Akkorde im Staccato spielen.

Der Rhythmus ist in Verbindung mit dem Metrum und seinen Betonungen ein wesentlicher Punkt, um rein anschlagstechnisch das Stück perfekt zu gestalten. Man verlasse sich nicht auf das Takttreten mit dem Fuß, sondern zähle laut und deutlich und führe dadurch bewußt das eigene Spiel, das ist wesentlich aktiver. Setze die Dynamik jedesmal in vorgegebener Folge ein; prüfe, ob sie dem textlichen Inhalt (Spannung – Entspannung – Kontrast usw.) entspricht. Auch hier kann das Prinzip des konträren Übens Anwendung finden: Forte-Stellen im Piano und umgekehrt. Die Stilistik ist schon durch gute Artikulation vorzubereiten, so daß nun die eigene Musikalität beigemischt werden kann.

Das Tempo kann dem Übenden viele Fallen stellen. Um ihnen erfolgreich zu begegnen, ist ein Training im Drei-Stufen-Programm ratsam: Probiere, wie schnell das Endtempo sein soll. Handelt es sich hierbei z. B. um ein Stück, das viele metrische Vierergruppen (z. B. Sechzehntel) hat, wie es oft bei Etüden der Fall ist, so nimm hiervon exakt das halbe Tempo (Achtel) und davon wiederum das halbe Tempo (Viertel). Spielt man die Sechzehntel-Gruppe in Viertelwerten, so kann die Konzentration auf jeden einzelnen Ton gerichtet werden. Die Temposteigerung auf Achtel gestattet wohl nur noch das Beachten des ersten und übernächsten Tones. Die weitere Temposteigerung auf die ursprünglichen Sechzehntelwerte läßt im günstigsten Falle das bewußte Erfassen des jeweils ersten Tones der Vierergruppe zu.

Ich glaube, anhand dieses Beispiels wird jedem einleuchten, wie wichtig das Ton-für-Ton-Speichern im Gehirn ist. Je sorgfältiger jeder Ton eingangs bedacht wird, desto sicherer wird jede einzelne Stelle später im komplexen Denken parat sein. Anfangs erscheint natürlich der Zeitaufwand sehr groß. Die unbedingte Sicherheit, die man aber dadurch erlangt, ist der Lohn für die Mühe. Man wird auf der Basis einer derart gefestigten spieltechnischen Sicherheit eine neue Qualität künstlerischer Freiheit erlangen, in der individuelle musikalische Fähigkeiten besser zum Tragen kommen. Bedenke den tiefen Sinn des Ausspruchs: »Wer langsam übt, kommt schnell zum Ziel.«

Das Vortragstempo der vorliegenden Spielstücke soll grundsätzlich nicht schneller sein als angegeben. Im Verlauf des Übungsprozesses kann es trainingshalber schneller genommen werden, aber das auch nur aus dem Grunde, um völlig über dem langsameren Endtempo zu stehen, damit nicht Angstbeklemmungen dem Musizieren abträglich werden.

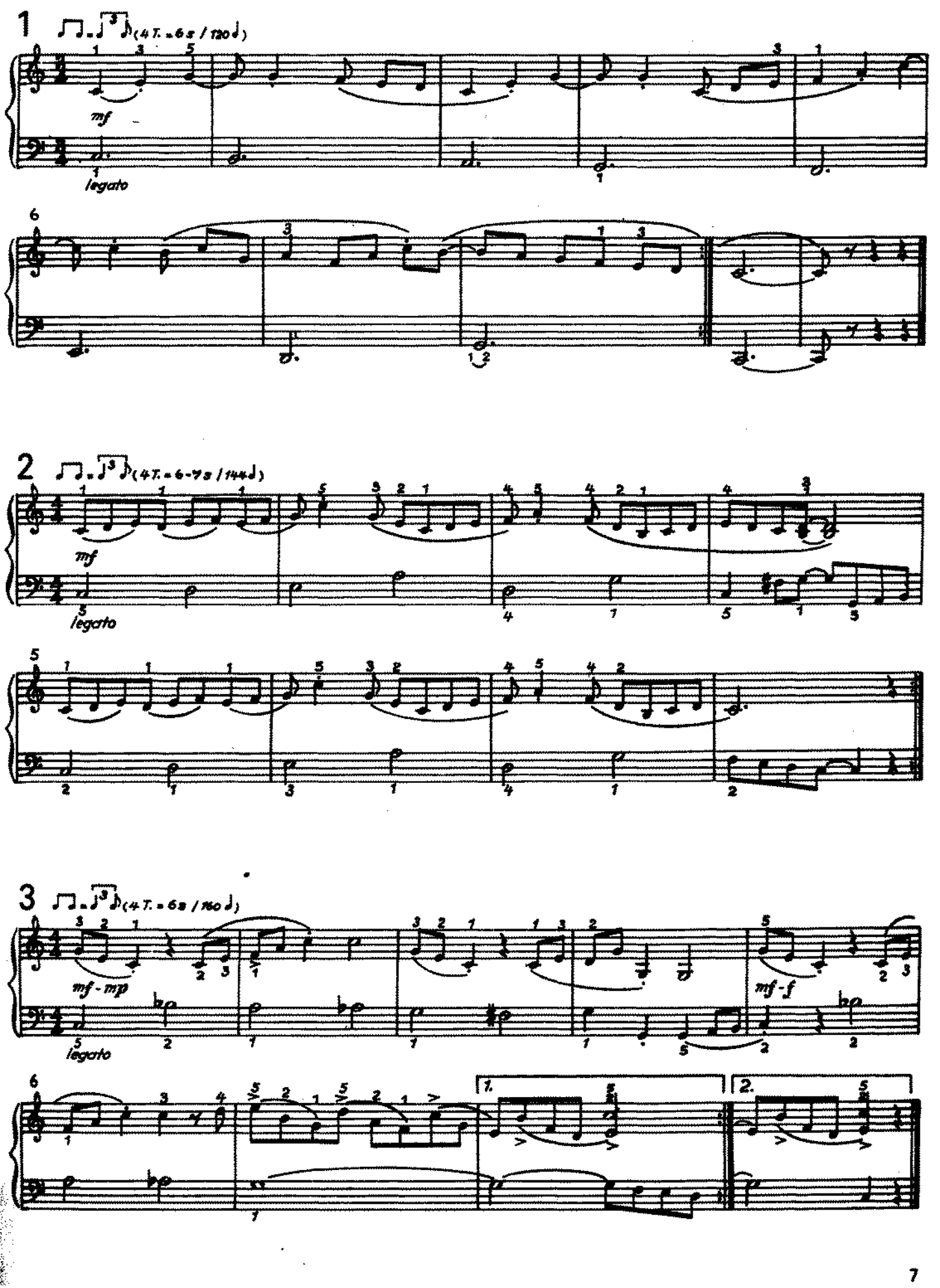
Die Baßlinien in der linken Hand werden in einem akzentuierten Legato ausgeführt. Was bedeutet das: Auf dem Klavier wollen wir der Hörgewohnheit des instrumentalen Basses (Kontrabaß, Baßgitarre) so nahe wie möglich kommen. Das setzt eine grundsätzliche Analyse der Tongebung bei diesen Instrumenten voraus. Die Tonfolge auf solch einem Instrument (bei analogen Stellen unserer Stücke) geschieht im Legato, in einer durchgängigen Linie, deren Tonansätze durch das Anreißen der Saite (mit Finger oder Plektrum) einen Akzent erhalten. Diese Art der Tonerzeugung wirkt natürlich wesentlich intensiver als der normale Anschlagsimpuls bei der Tonerzeugung des Legatos auf dem Klavier. Das Legato verbindet man daher mit einem Akzent auf jedem Ton, der durch einen leichten, aber bewußt schnellen Ruck aus dem Handgelenk (über den Finger in den Tastengrund) hervorgerufen wird. Diese Spielweise wirkt sofort aktiver und gewinnt auffallend an »drive«.

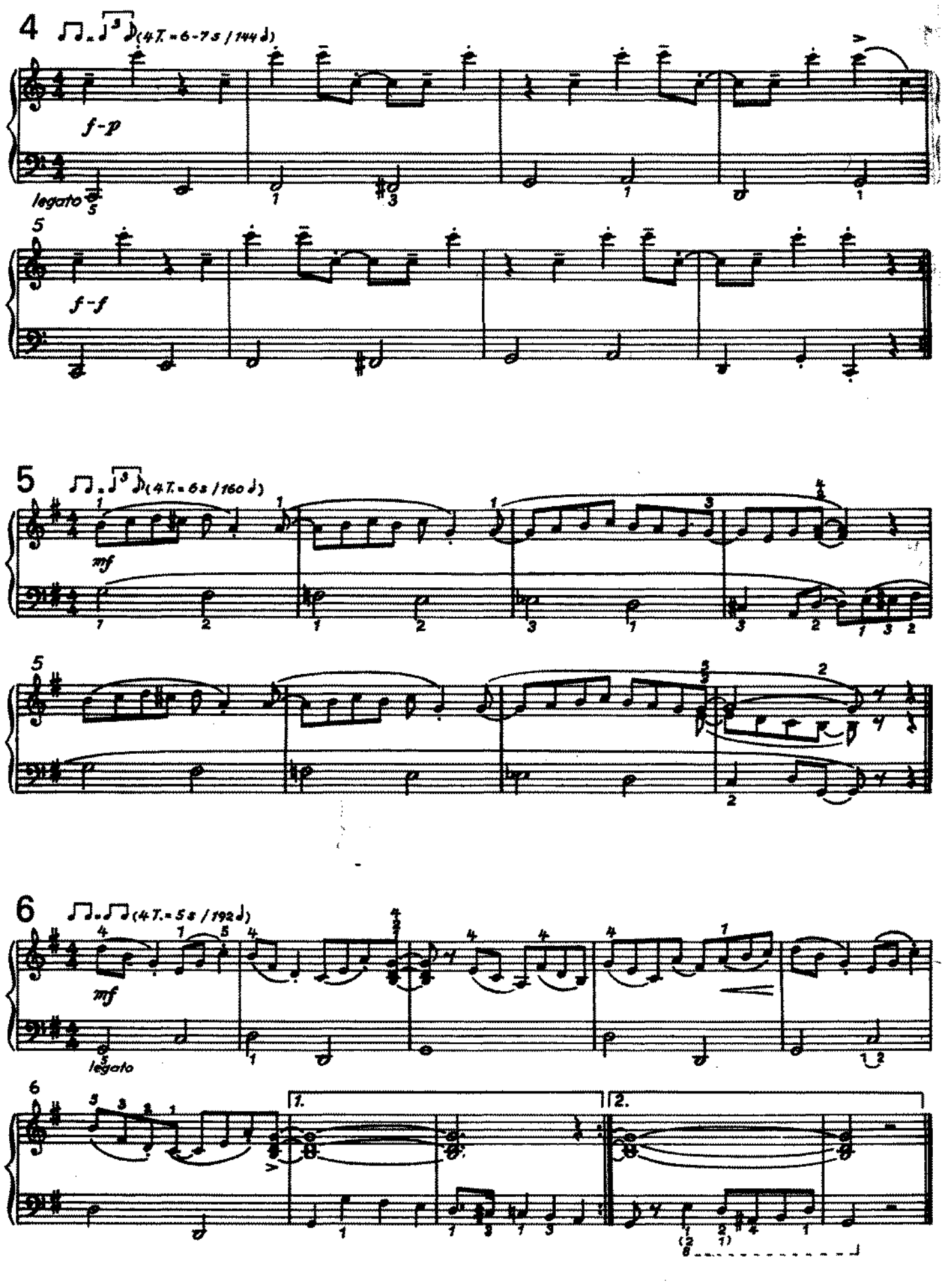
Die Baßtöne im akzentuierten Legato markieren das Metrum. Da sehr häufig der Spieler gleichzeitig mit der linken Hand die betonte Taktzeit und mit der rechten Hand die stilistisch vorgezogene Taktzeit in einer Person bewußt auszuführen hat (was sonst im Ensemble auf verschiedene Instrumentalisten aufgeteilt ist), gerät er in ein Spannungsfeld, was ihn geradezu zwingt, musikalisch aktiv zu sein.

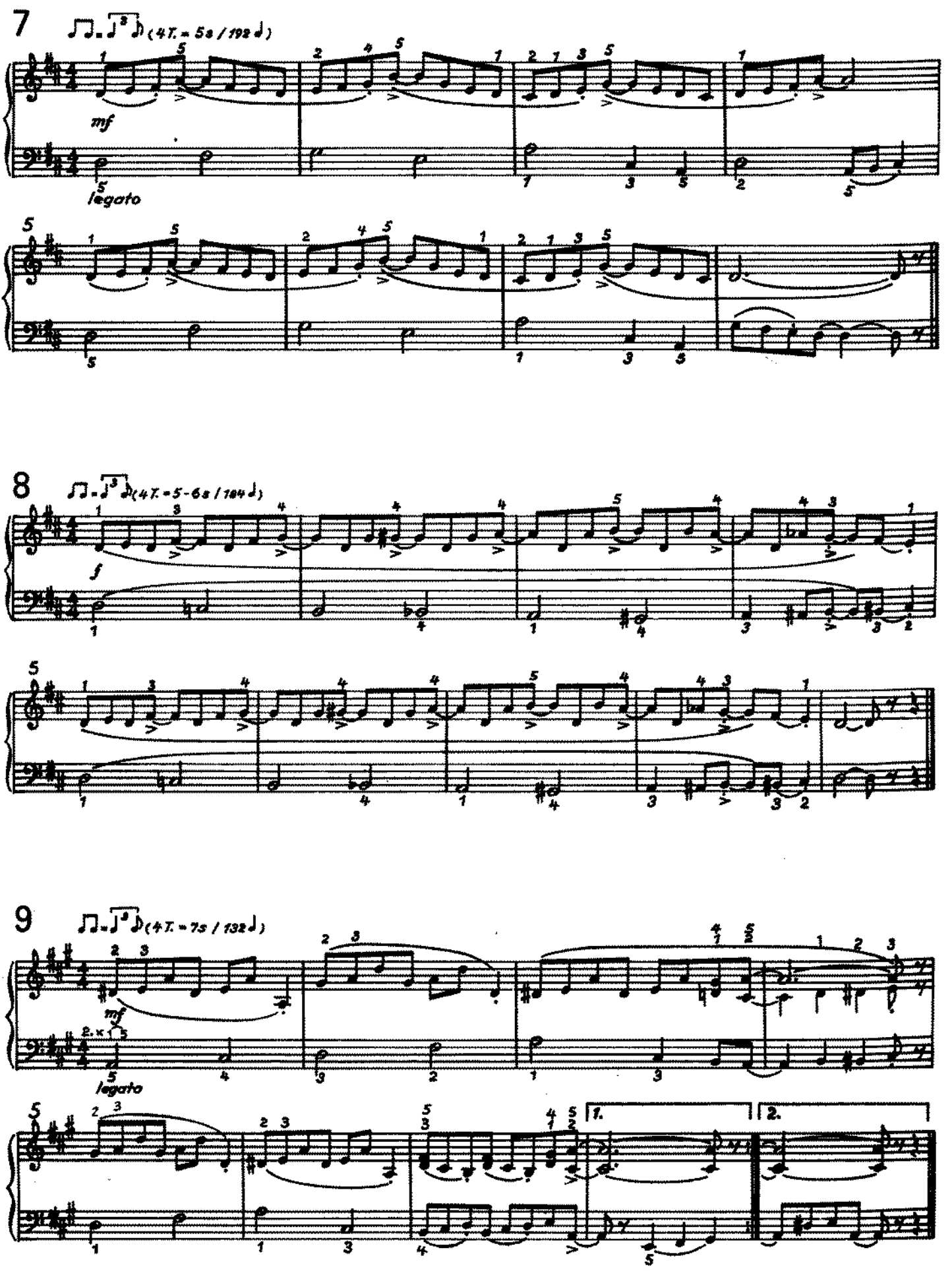
Spiele anschlagsmäßig das Klavier so, wie es seinem natürlichen Klang entspricht. Hacke nicht mit übermäßiger Kraft auf ihm herum, um dem härteren Klang eines elektronisch verstärkten Instruments nahe zu kommen, den du vielleicht durch das Musizieren in einer Gruppe gewöhnt bist. Spielst du auch Orgel, so mußt du dich sehr bemühen, anschlagstechnisch variabel zu sein. Denn auf dem Klavier wird die Lautstärke manuell erzeugt, bei der Orgel erfolgt die dynamische Regelung mittels eines durch den Fuß zu bedienenden Schwellers.

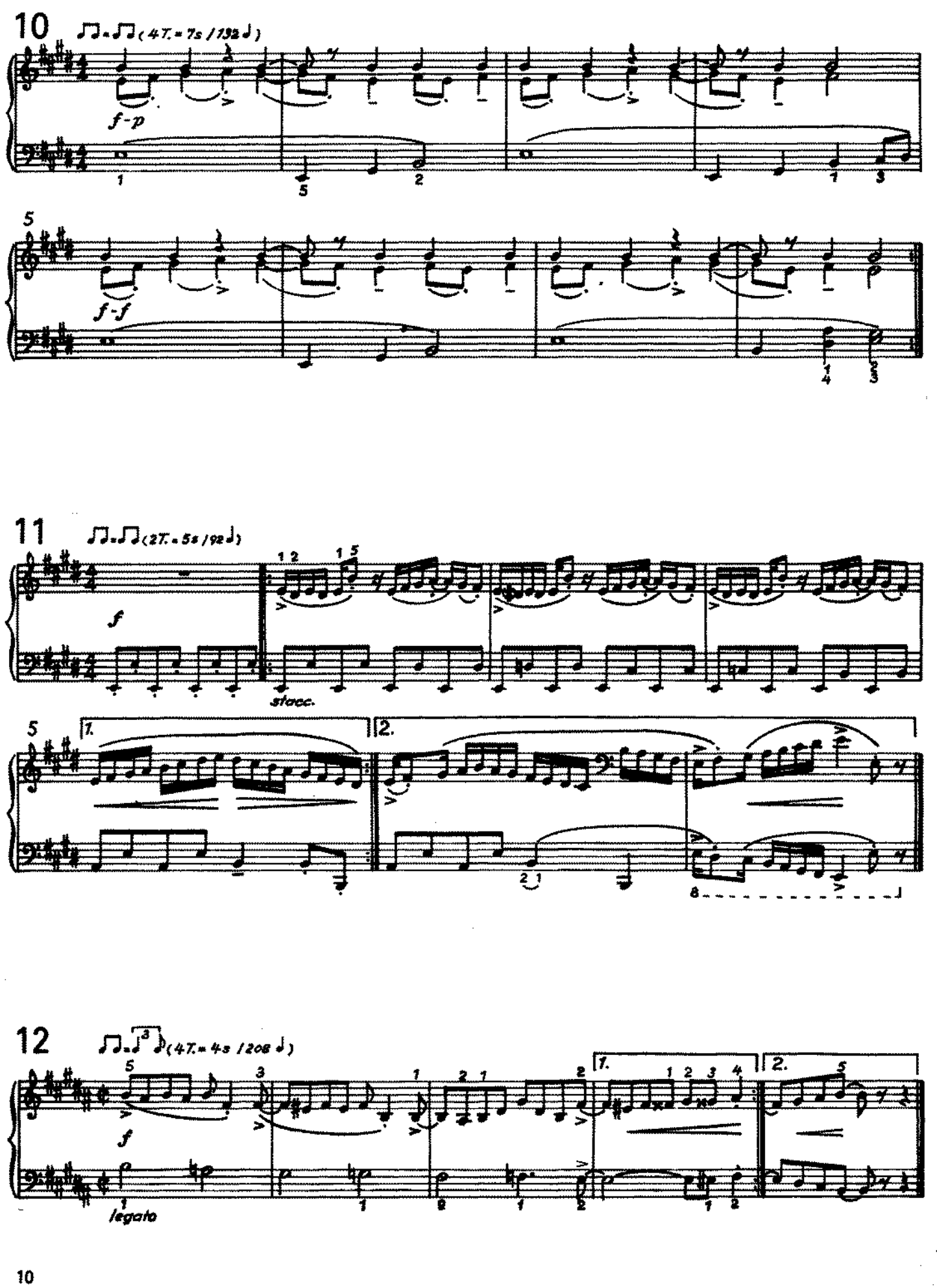
Nimm abschließend noch einige Merksätze mit auf den Weg:

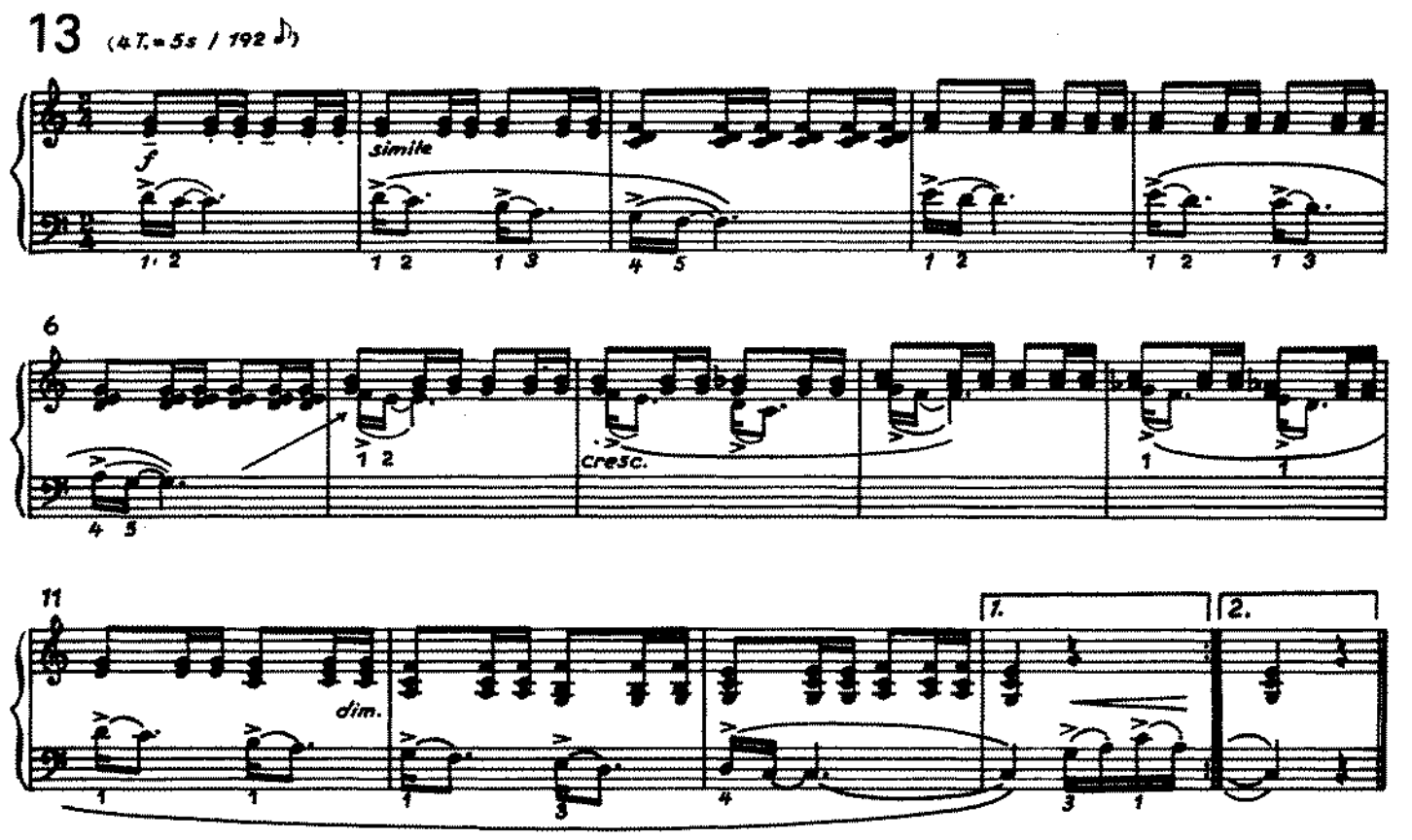
- Spiele langsam und zähle laut. Lasse von vornherein nie einen Fehler zu, denn Fehler »verbessern« ist wesentlich bequemer als Fehler vermeiden!
- Spiele das gesamte Stück in jedem Stadium nur so schnell, daß die schwerste Stelle ohne zu stocken und ohne Verkrampfungen und Darüberpfuschen gebracht werden kann.
- Soll eine Stelle wiederholt werden, tue es nicht sofort, sondern überlege erst, worin der Fehler bestand; danach wiederhole diese Stelle mit dem Ziel der Verbesserung.
- Nicht die zeitliche Ausdehnung der Übungsstunden führt zu einem guten Ergebnis, sondern die Konzentration, das Wollen, die Intensität. Verteile deshalb das zu erarbeitende Pensum auf mehrere kurze Übungsabschnitte von etwa 20 Minuten. Übe stets mit dem Kopf!

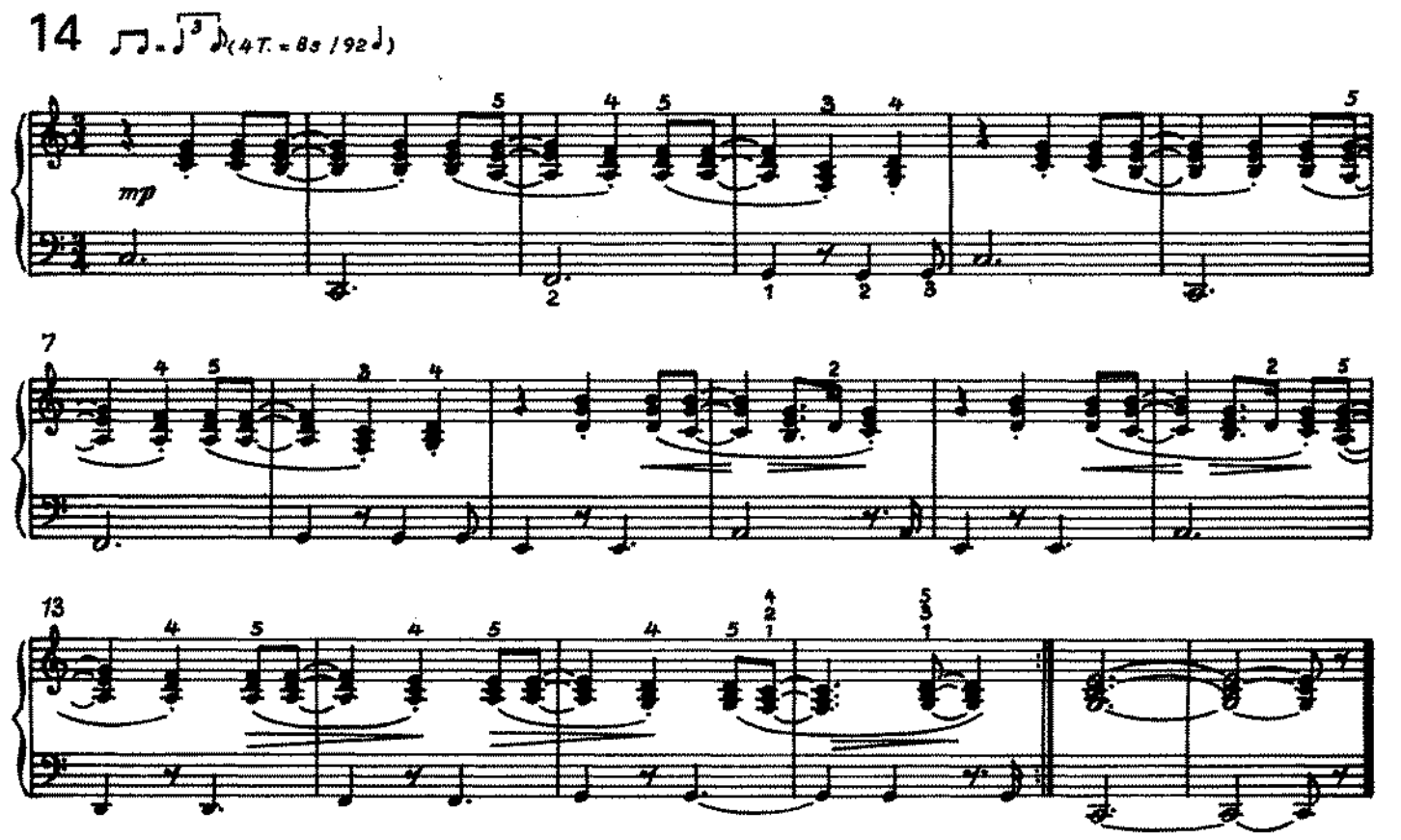

1
(4 T. = 6 s / 120 ♩)
mf
legato
6
2
(4 T. = 6-7 s / 144 ♩)
mf
legato
5
3
(4 T. = 6 s / 160 ♩)
mf - mp
legato
mf - f
6
1.
2.

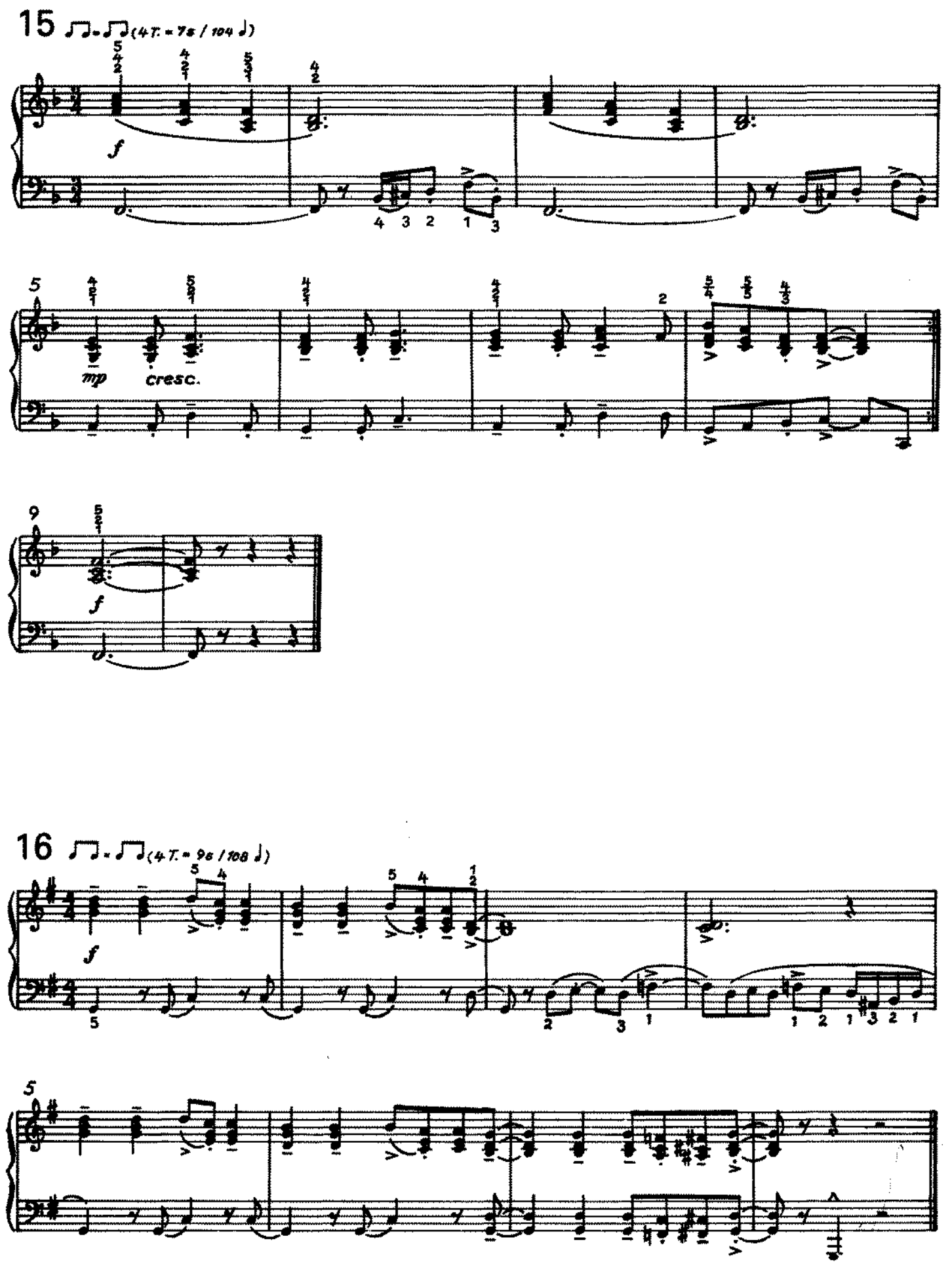

4
(4 T. = 6-7 s / 144 ♩)
f-p
legato
5
f-f
5
(4 T. = 6 s / 160 ♩)
mf
5
6
(4 T. = 5 s / 192 ♩)
mf
legato
6
1.
2.

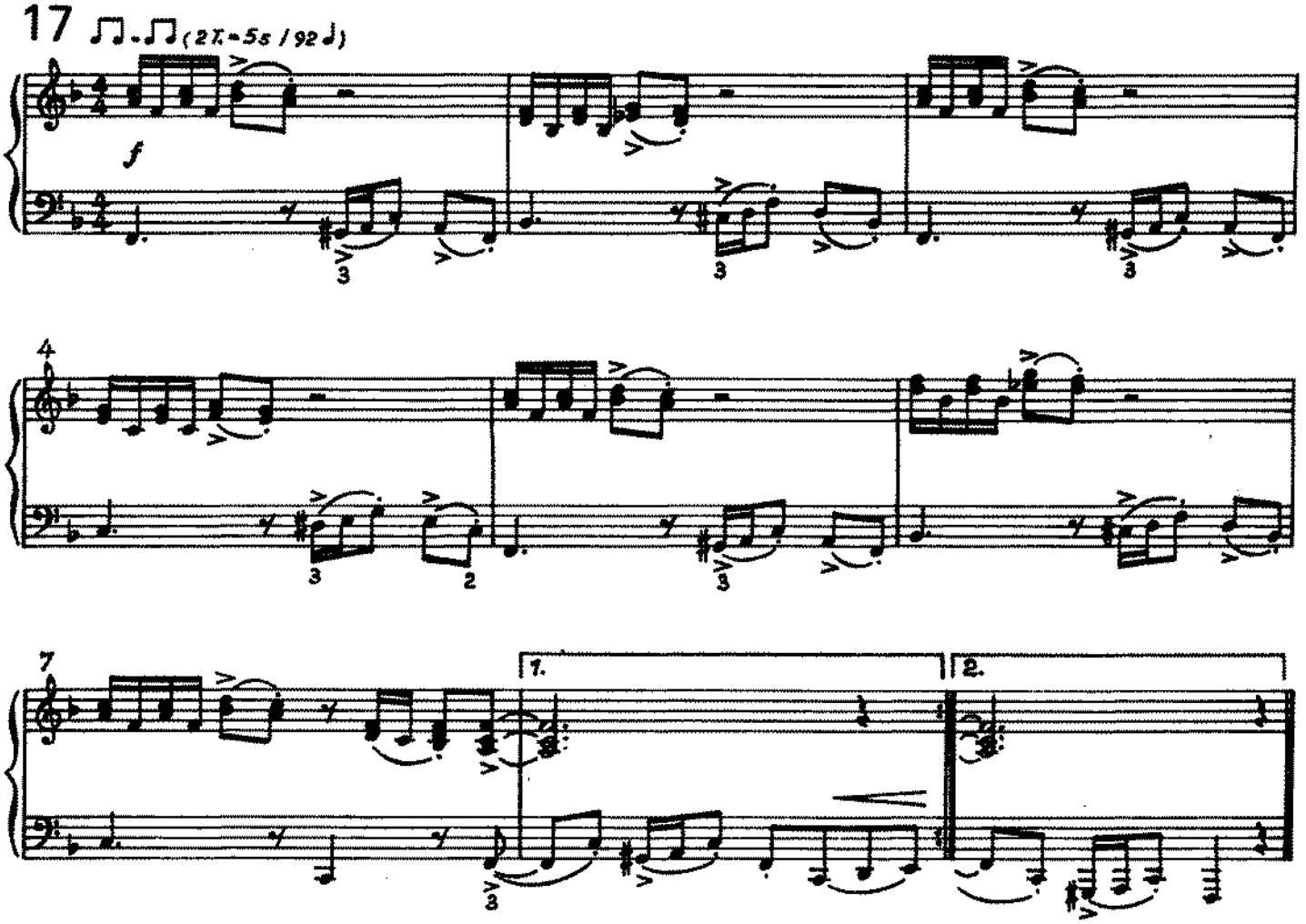

7
(4T. = 5s / 192 ♩)
mf
legato
8
(4T. = 5-6s / 184 ♩)
f
9
(4T. = 7s / 132 ♩)
mf
legato
1.
2.

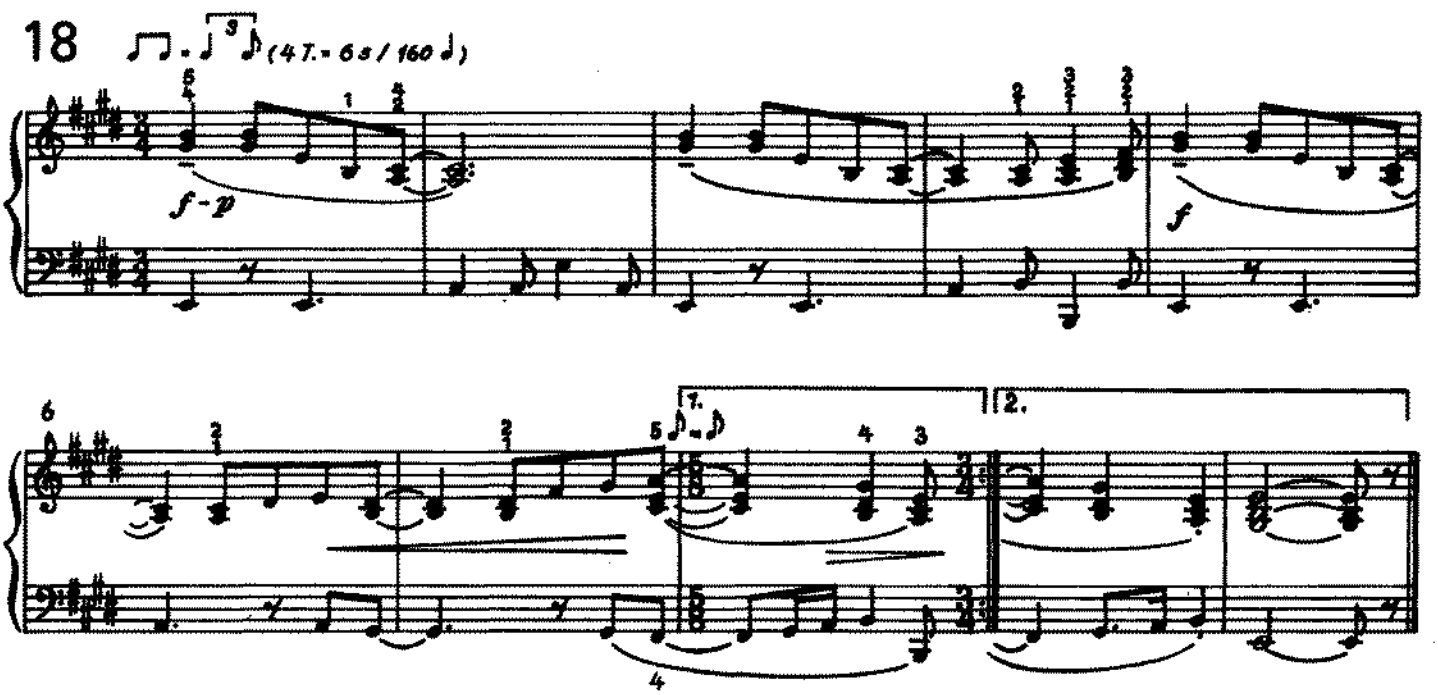

10
f-p
5
f-f
11
f
stacc.
5
1.
2.
12
f
legato

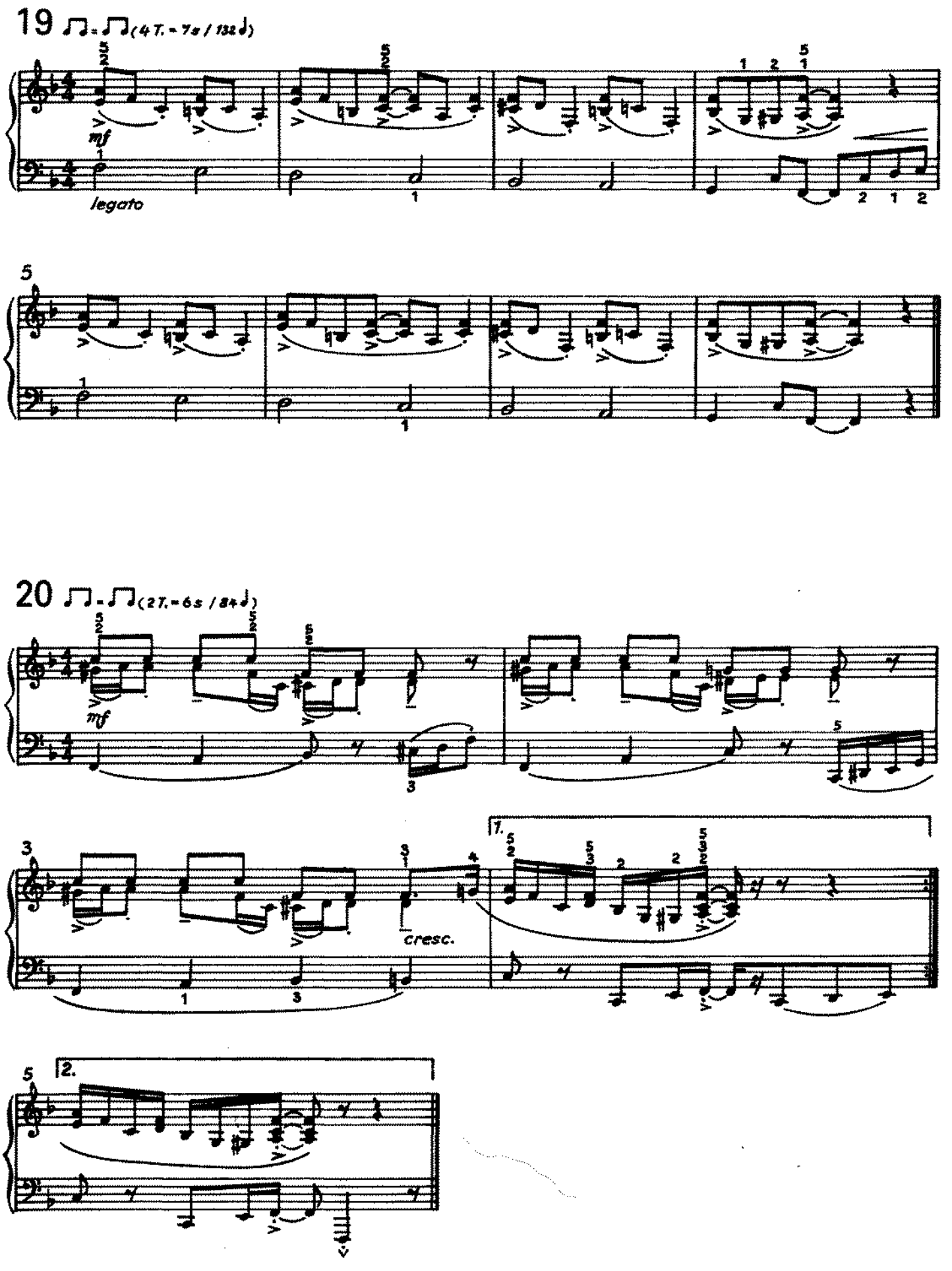

13
(4 T. = 5s / 192)
f
simile
6
cresc.
11
dim.
1.
2.

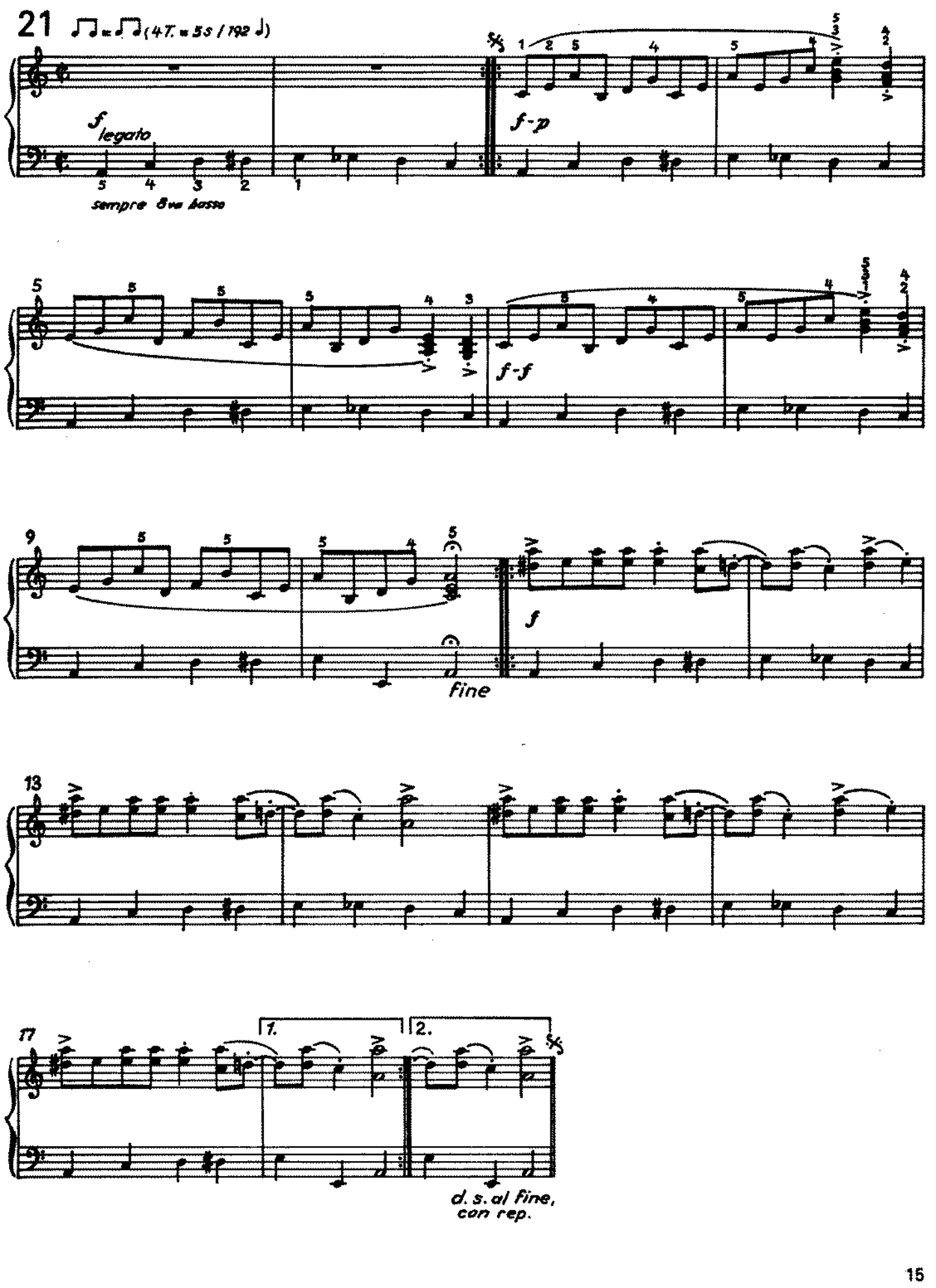

14
(4 T. = 8s / 192)
mp
7
13

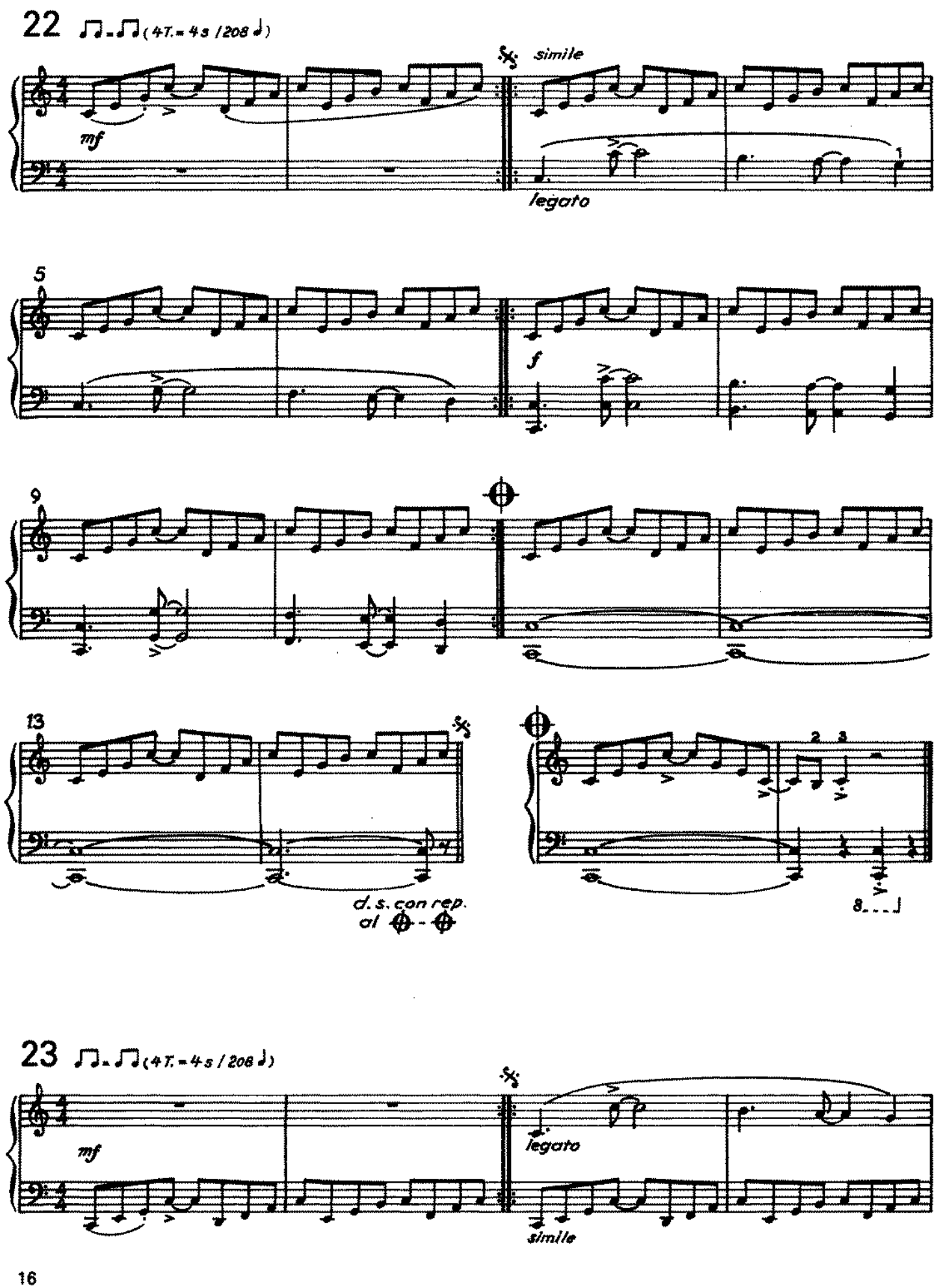

15
(4T. = 7s / 104 ♩)
f
mp
cresc.
f
16
(4T. = 9s / 108 ♩)
f

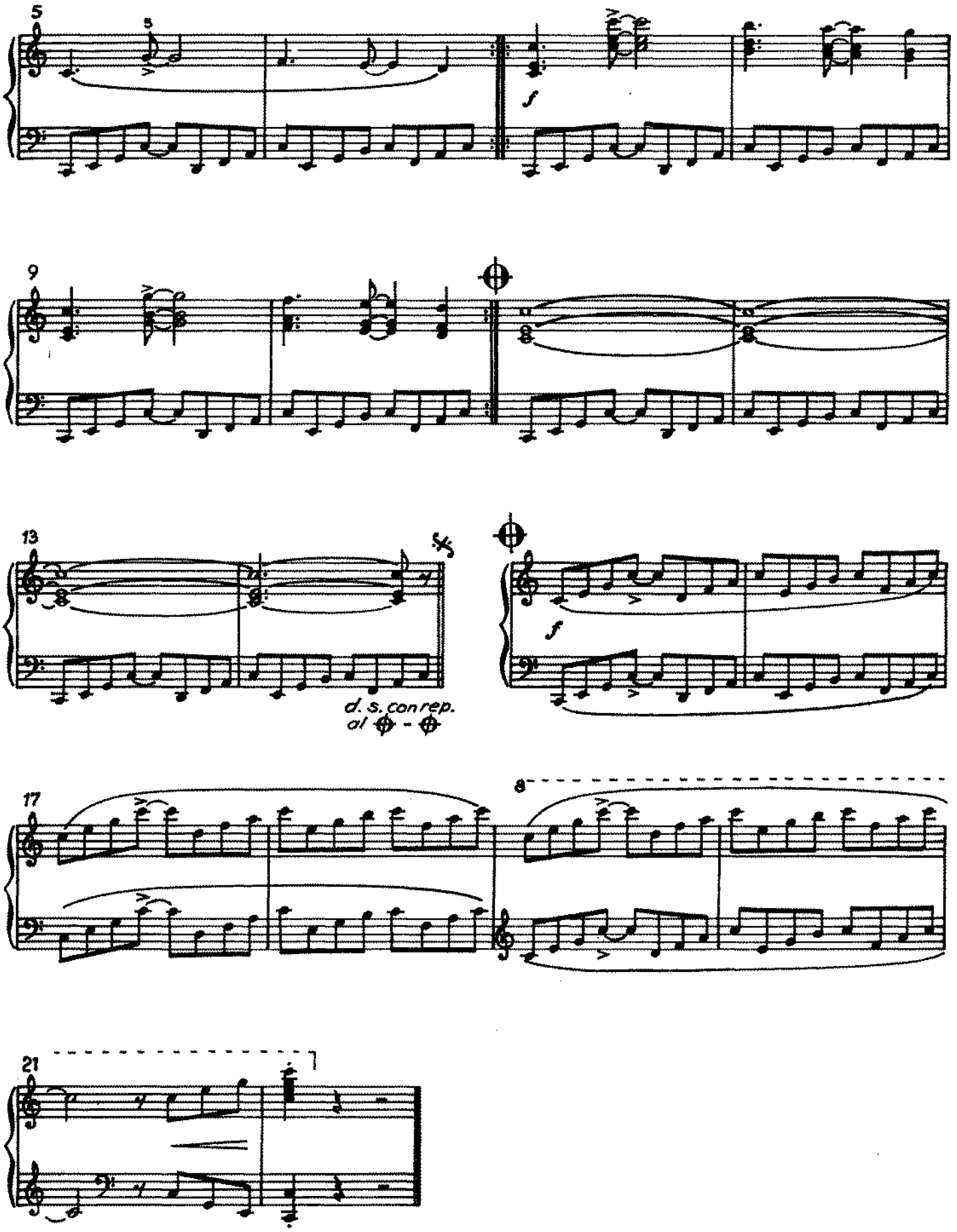

17
(2T.=5s / 92 ♩)
f
4
7
1.
2.

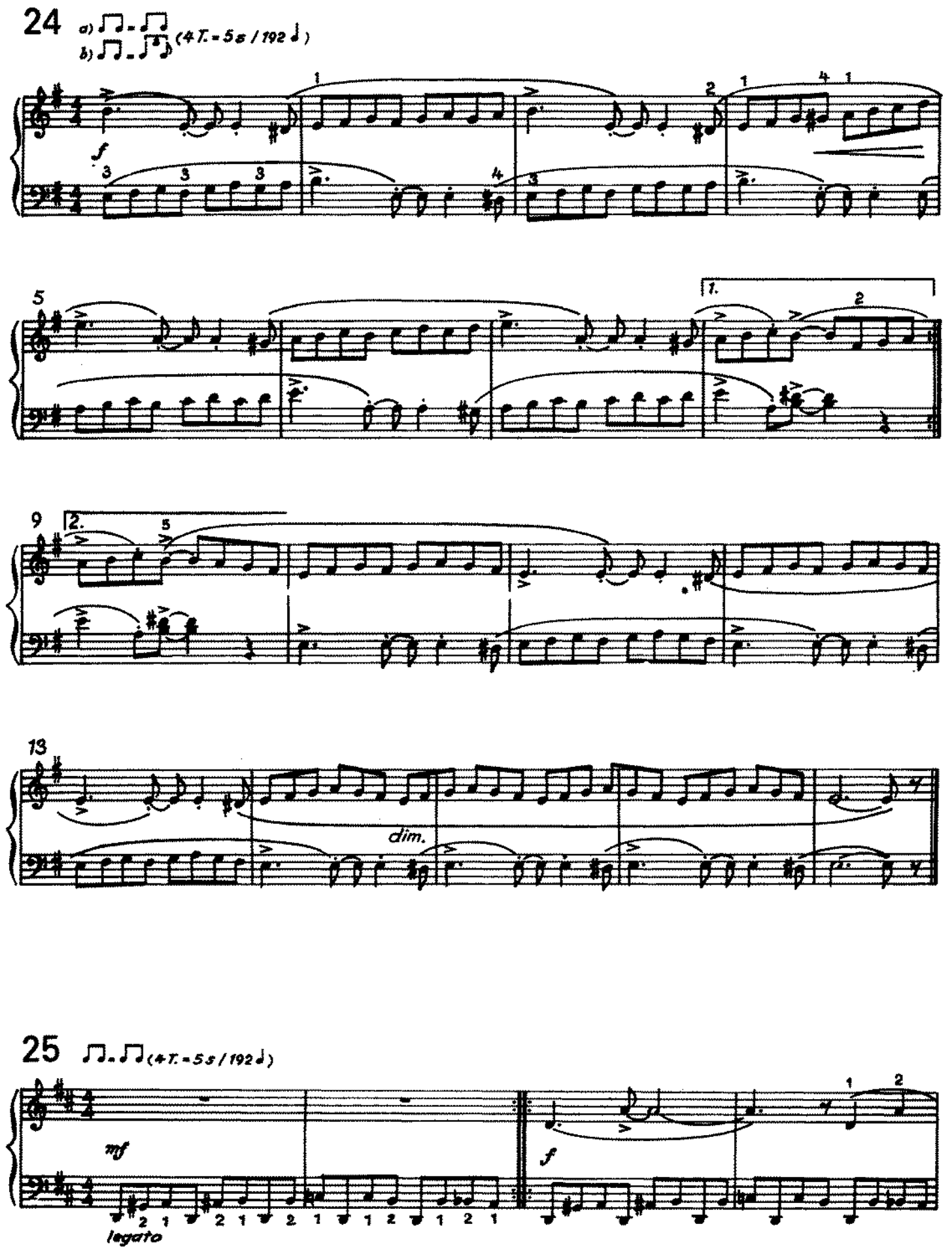

18
(4T.=6s / 160 ♩)
f-p
f
6
1.
2.

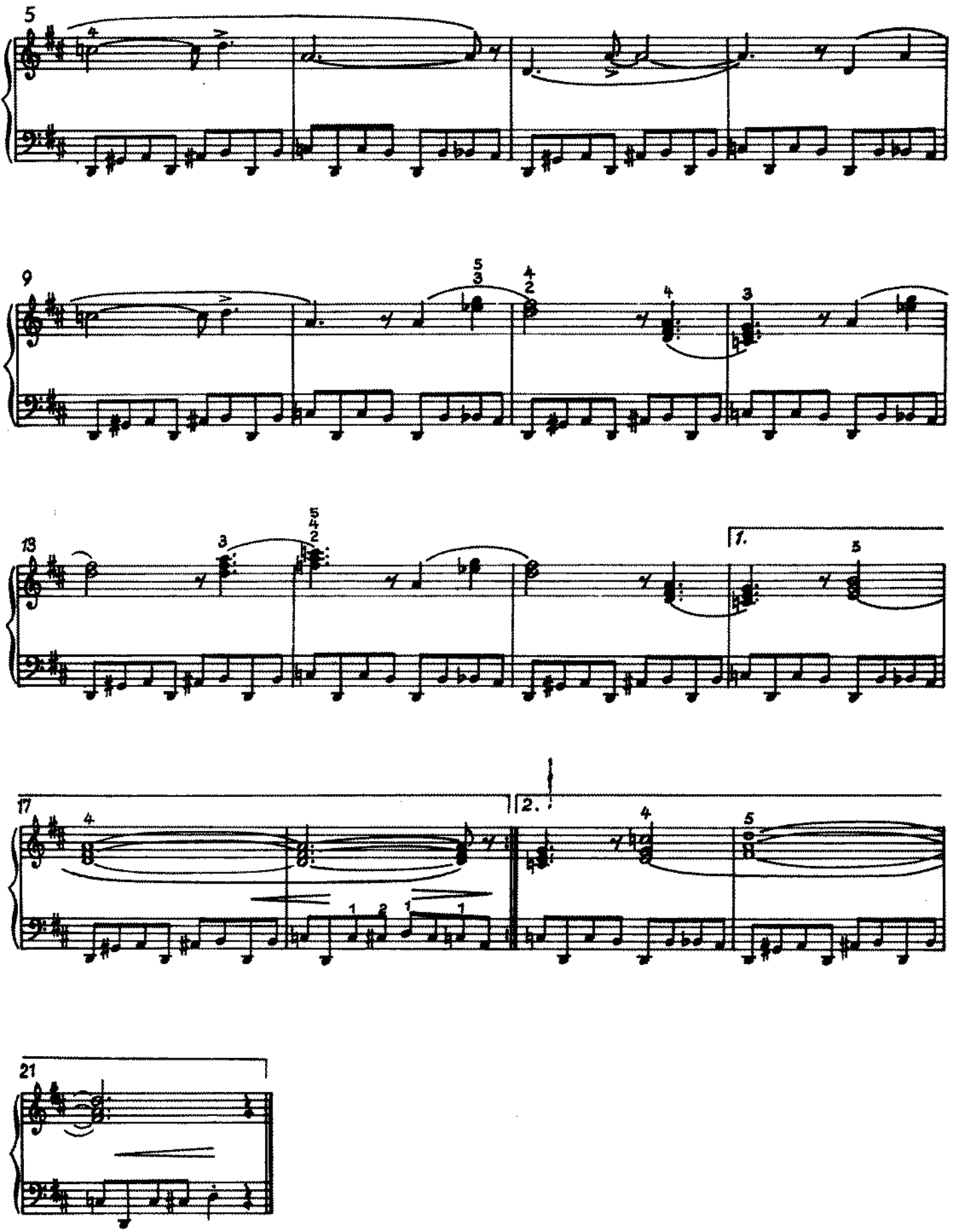

19
mf
legato
5
20
mf
cresc.
1.
2.

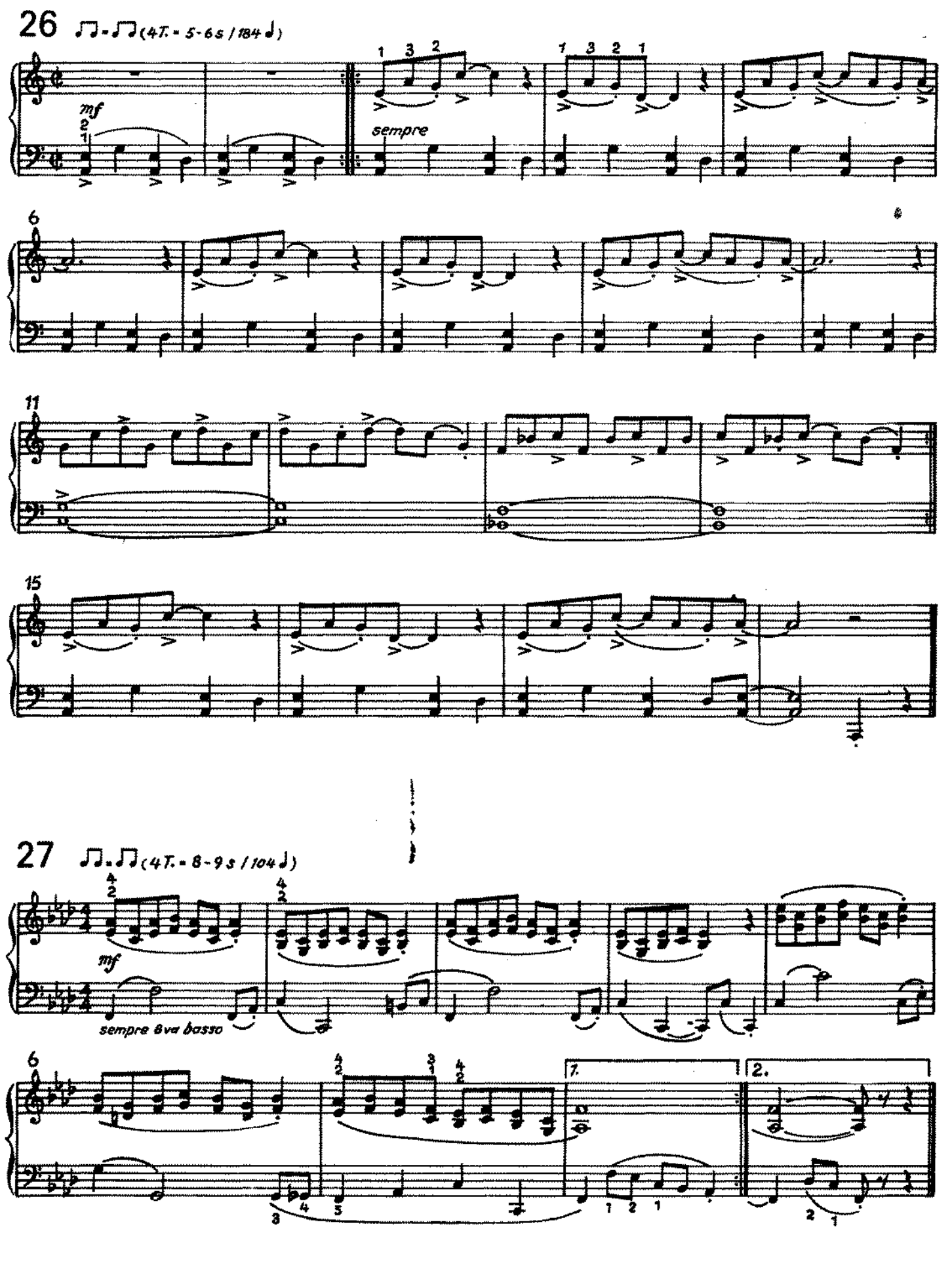

21
(4T. = 5s / 192)
f legato
sempre 8va basso
f-p
f-f
f
fine
13
17
1.
2.
d. s. al fine,
con rep.

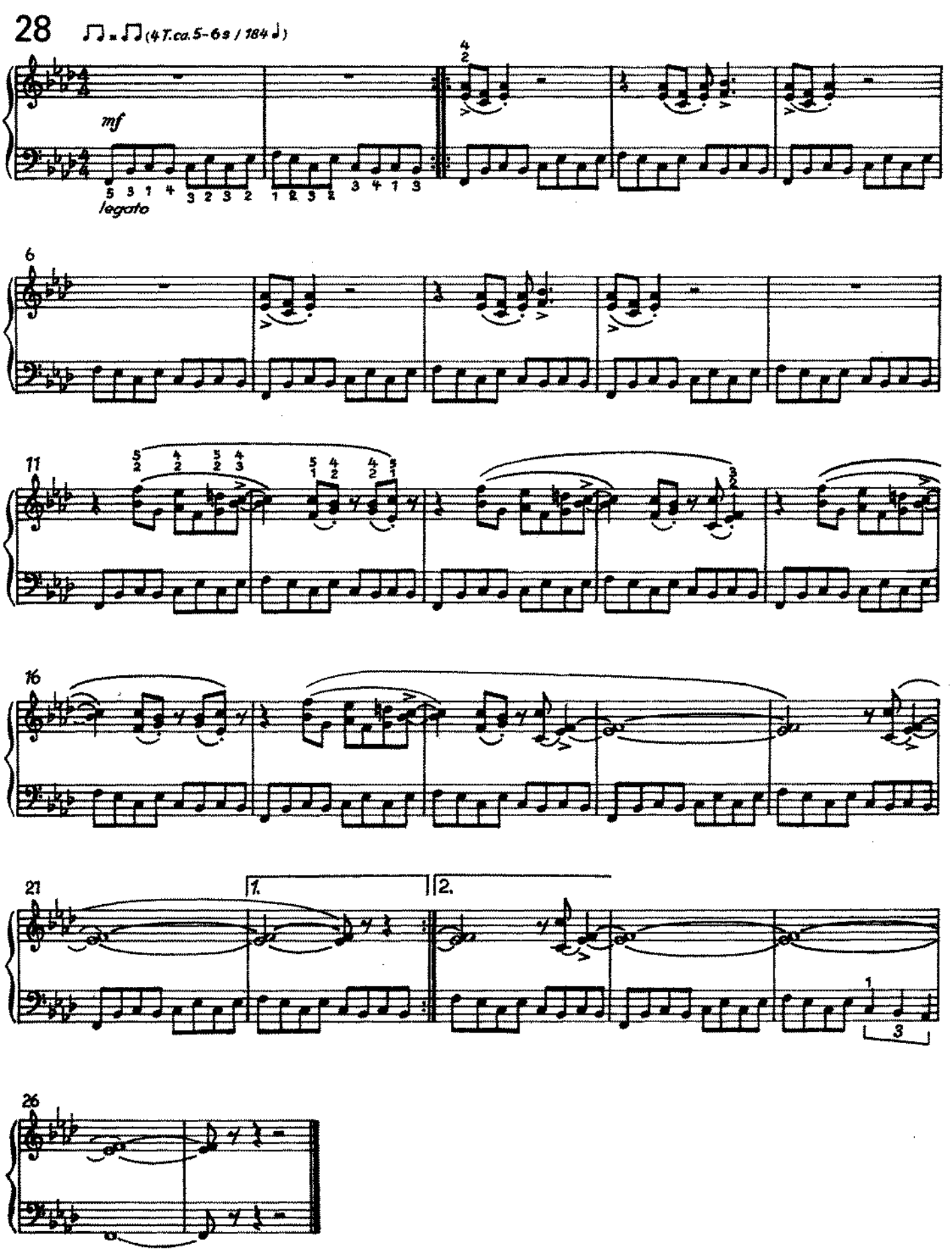

22
(4T. = 4s / 208 ♩)
simile
mf
legato
5
f
9
13
d. s. con rep.
al
8...
23
(4T. = 4s / 208 ♩)
mf
legato
simile

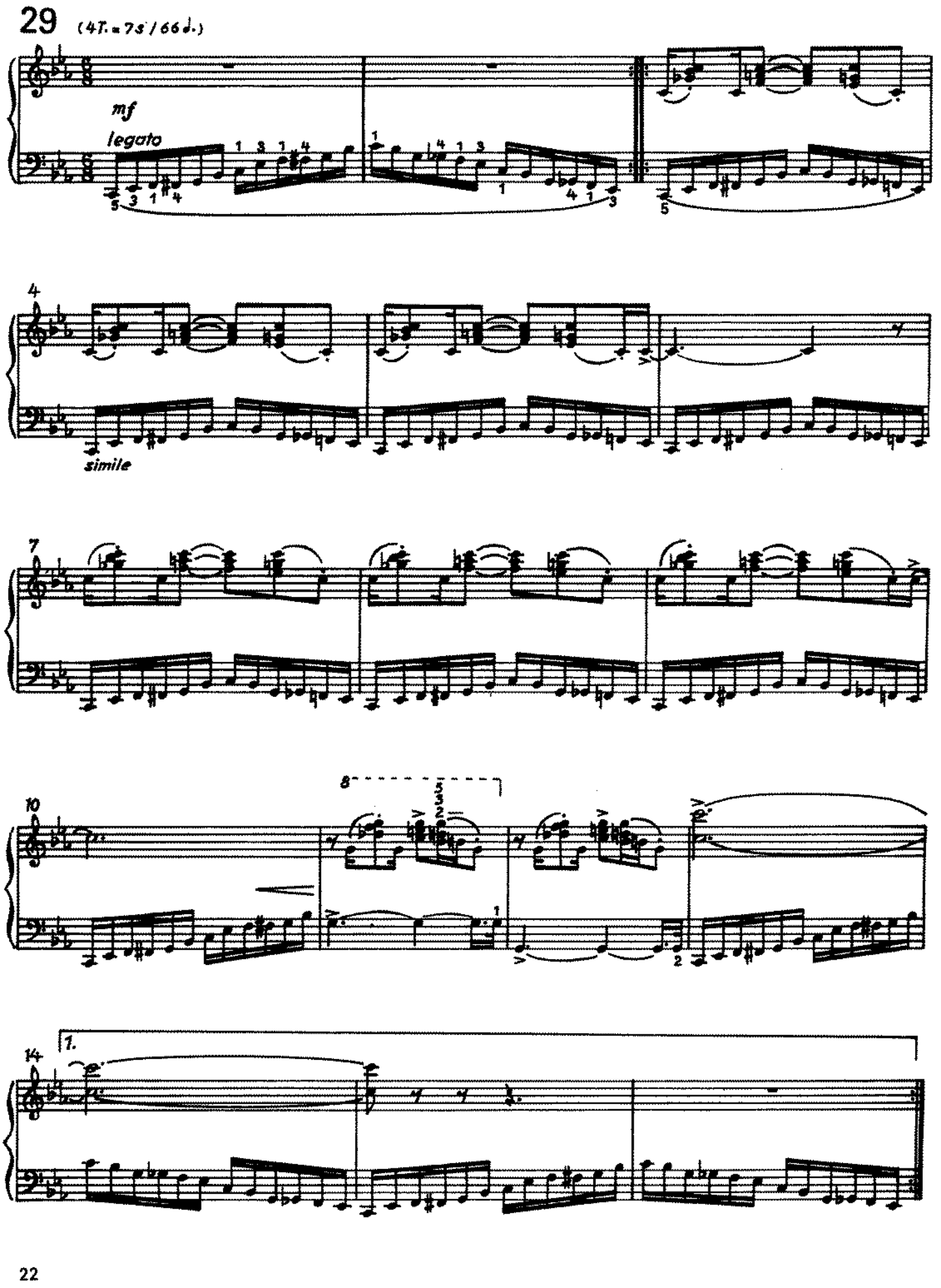

5
9
13
d. s. con rep.
al ⊕ - ⊕
17
8
21

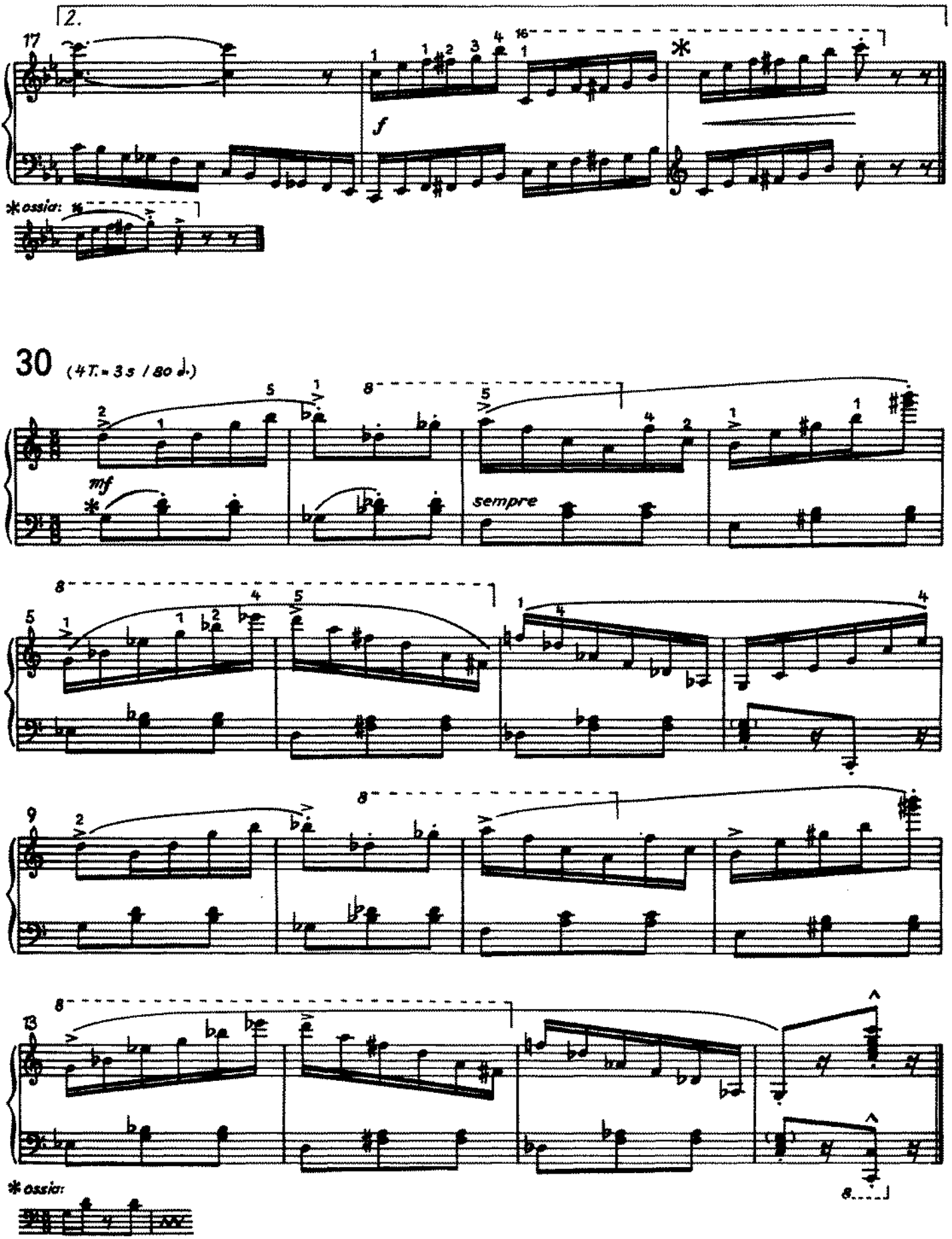

24
a)
b)
(4 T. = 5 s / 192 ♩)
f
dim.
25
(4 T. = 5 s / 192 ♩)
mf
legato
f


5
9
13
1.
17
2.
21


26 ♫-♫ (4T. = 5-6 s / 184 ♩)
mf
sempre
6
11
15
27 ♫.♫ (4T. = 8-9 s / 104 ♩)
mf
sempre 8va basso
6
7.
2.

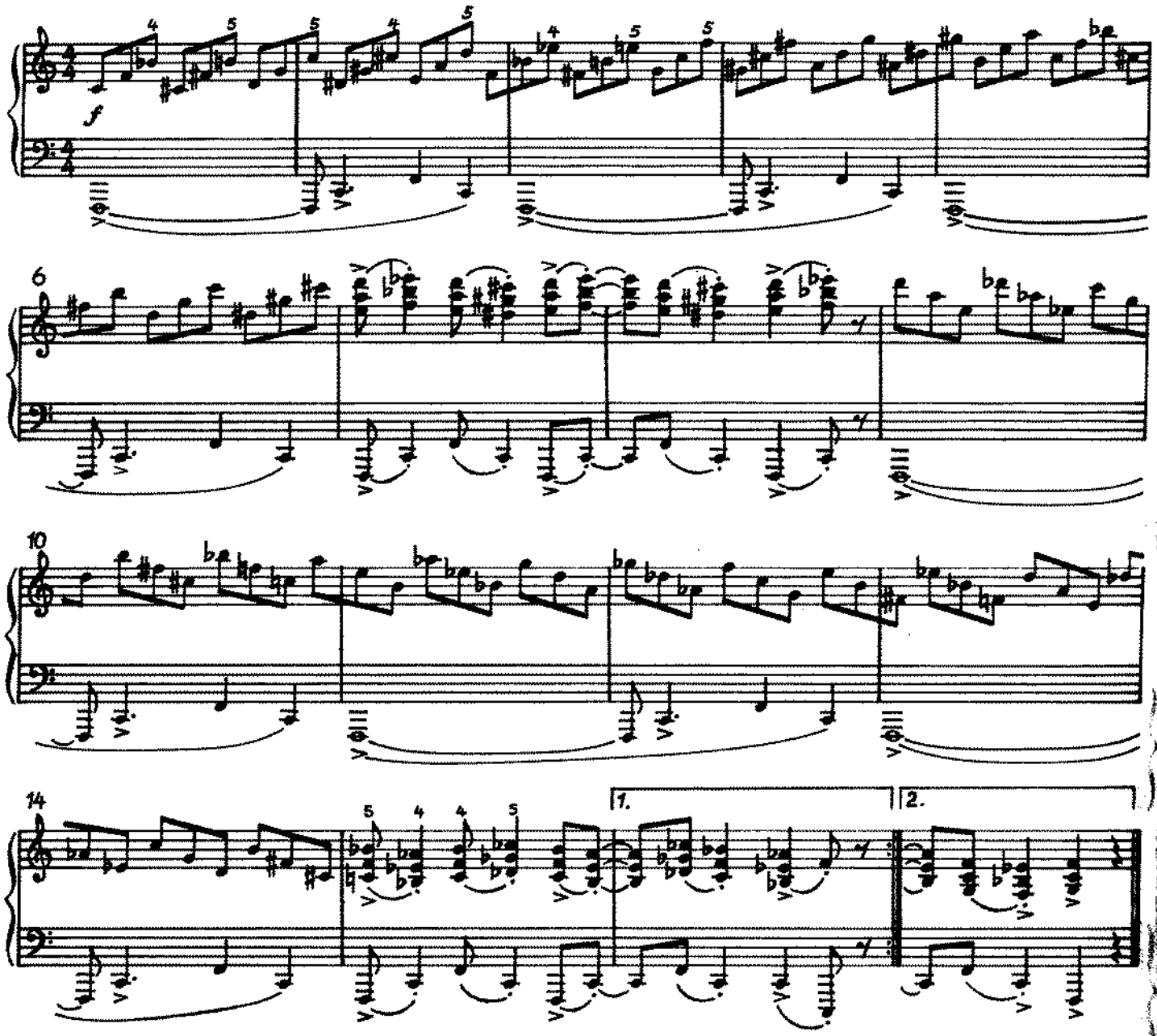

28
♫ = ♫ (4 T. ca. 5-6 s / 184 ♩)
mf
legato
6
11
16
21
1.
2.
26


29
(4T. = 75 / 66 ♩.)
mf
legato
4
simile
7
10
8
14
1.


2.
17
f
*ossia:
30
(4T. = 3s / 80 ♩.)
mf
sempre
9
13
*ossia:

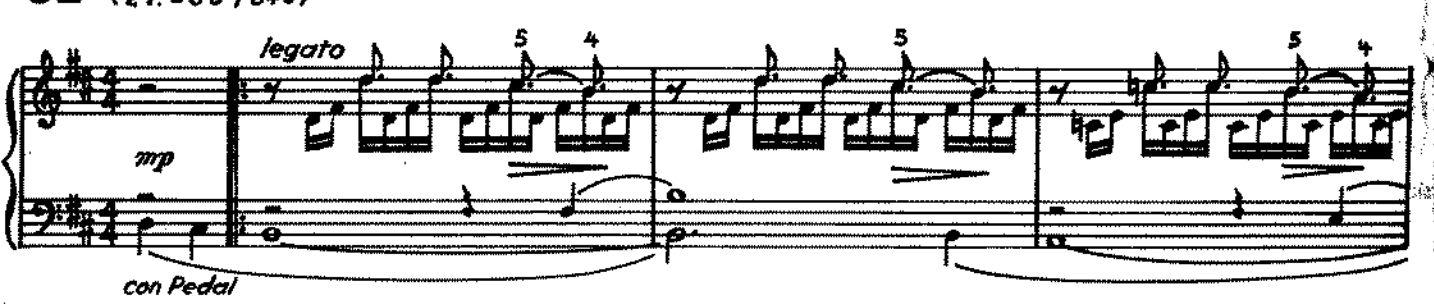
31

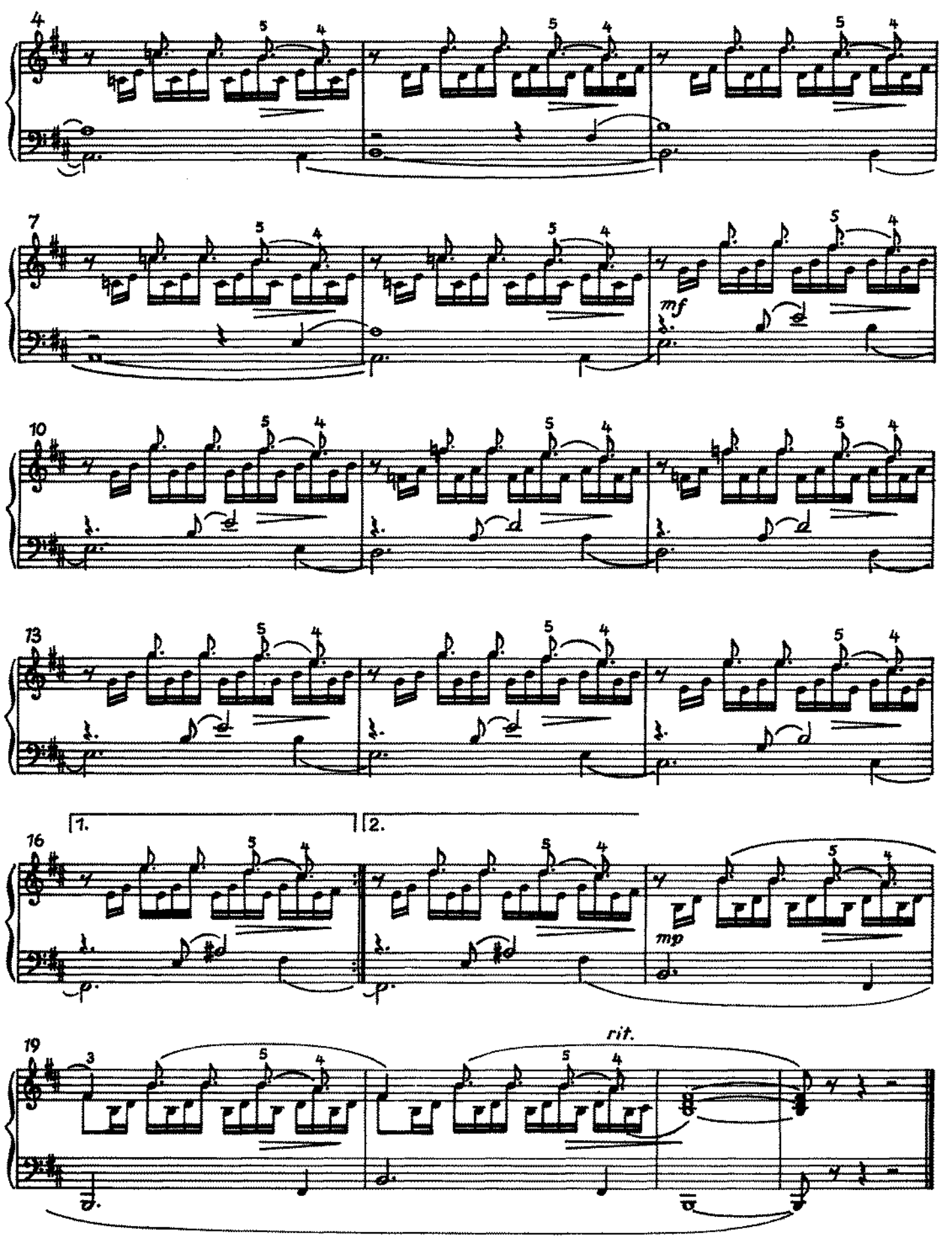
a) ♪♫ = ♩ 3 ♪ (4 T = 5-6 s / 184 ♩)
b) ♪♫ = ♪♫ (4 T. = 4-5 s / 200 ♩)

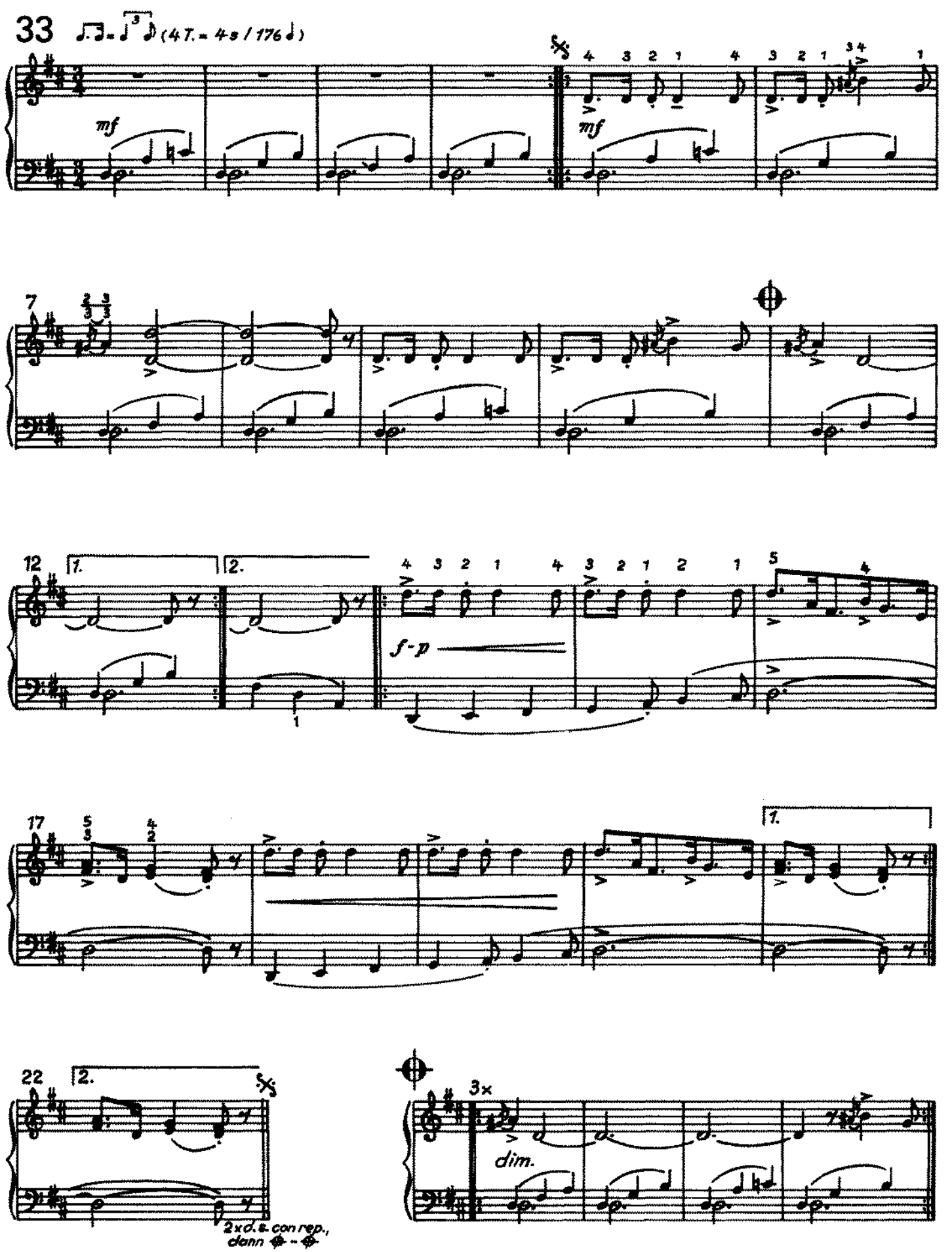


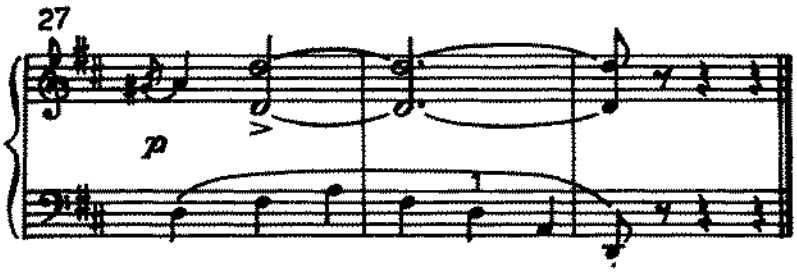
32

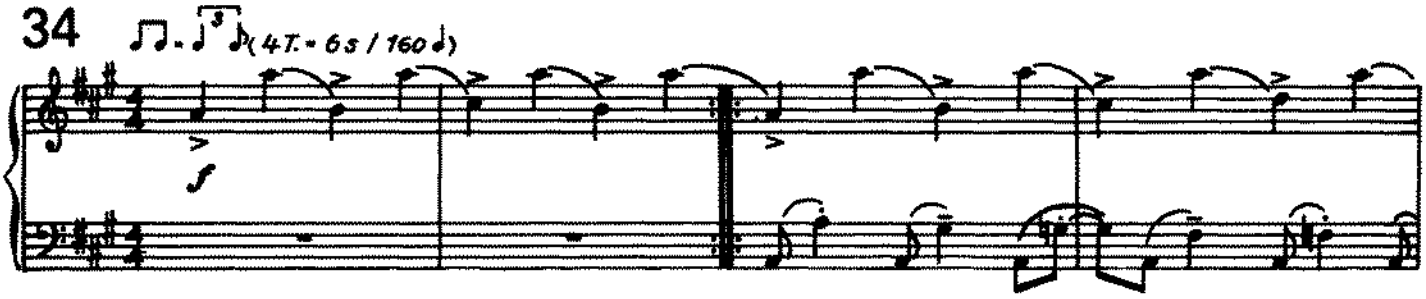
(2 T. = 6 s / 84 ♩)

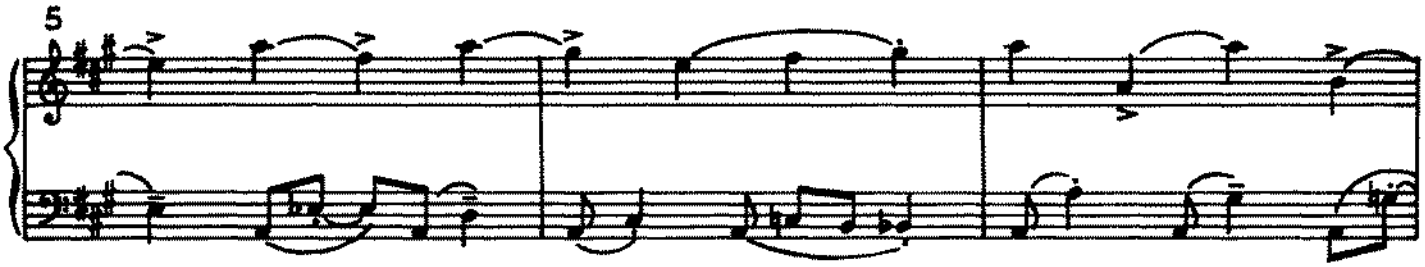


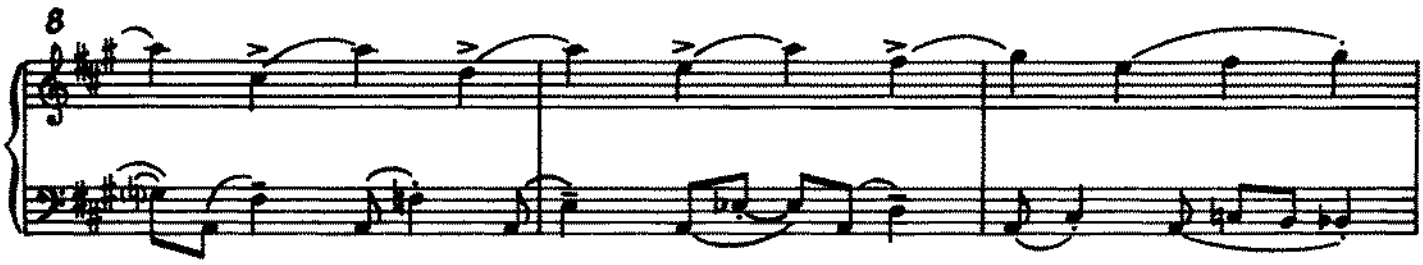

4
7
mf
10
13
1.
2.
16
mp
19
3
rit.

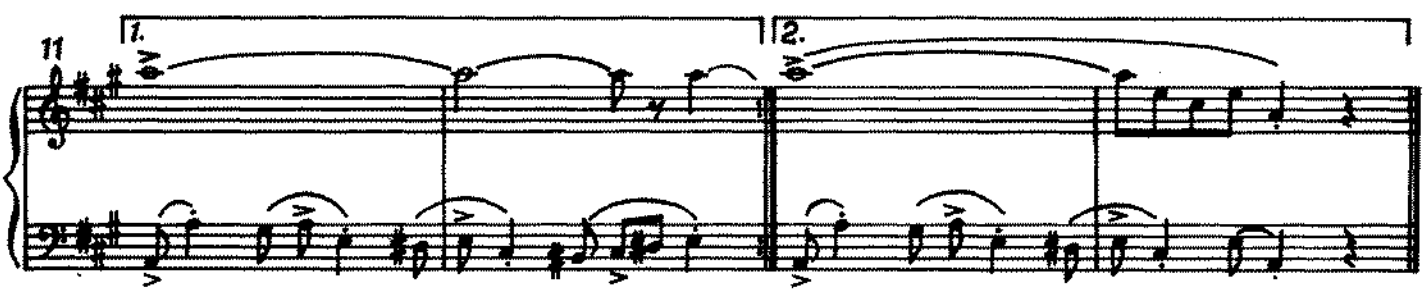

33
(4 T. = 4 s / 176 ♩)
mf
mf
7
12
1.
2.
f-p
5
17
1.
22
2.
2x d.s. con rep., dann
3x
dim.


27
p

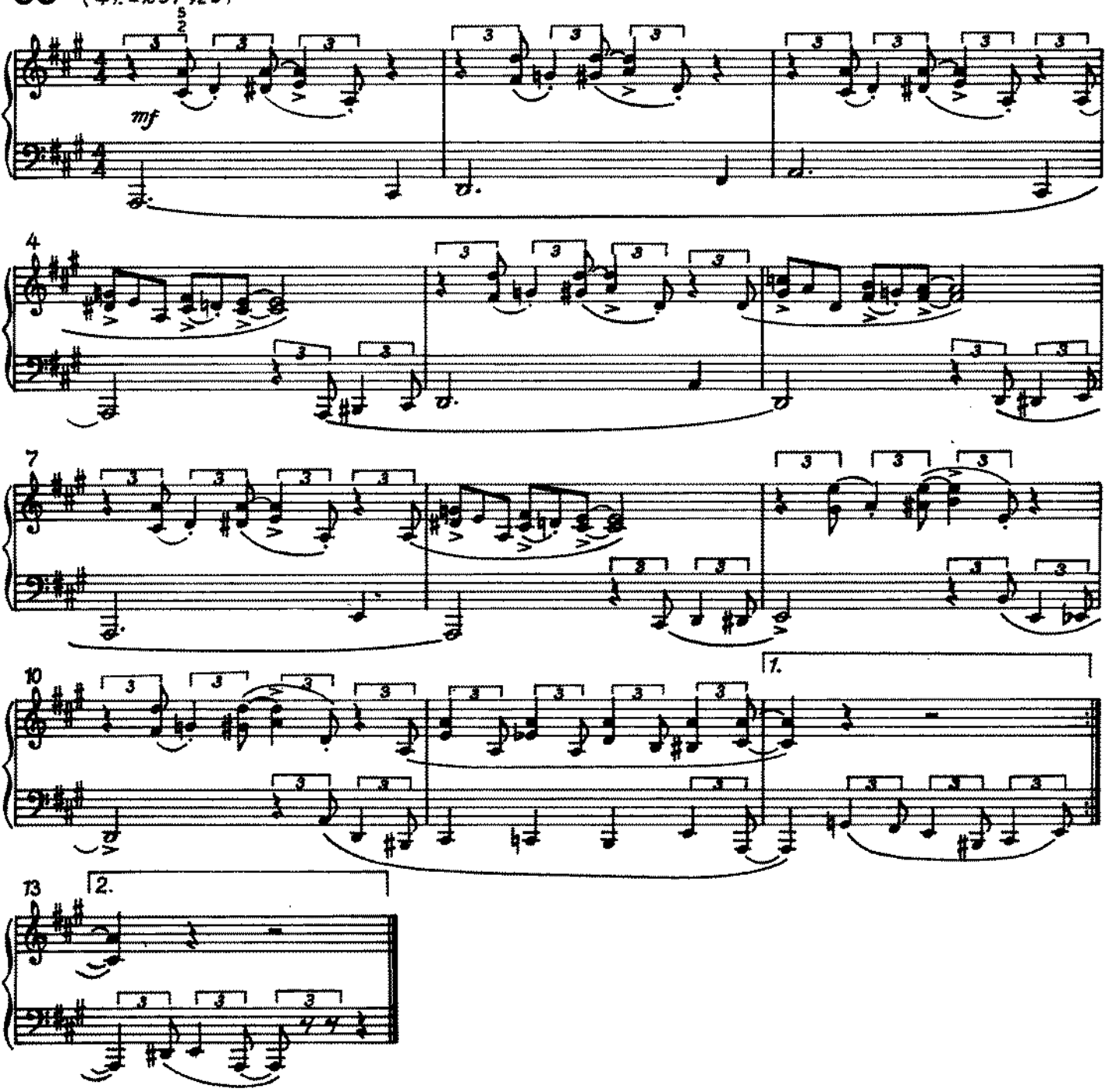

34
(4T. = 6s / 160)
f


5

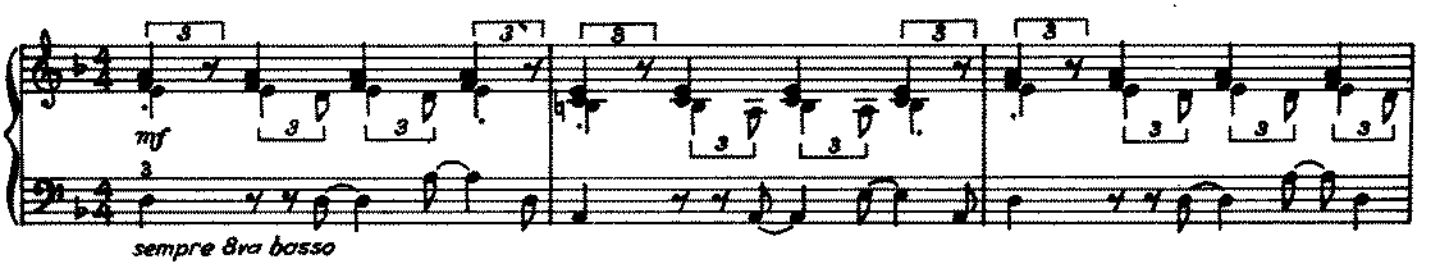

8

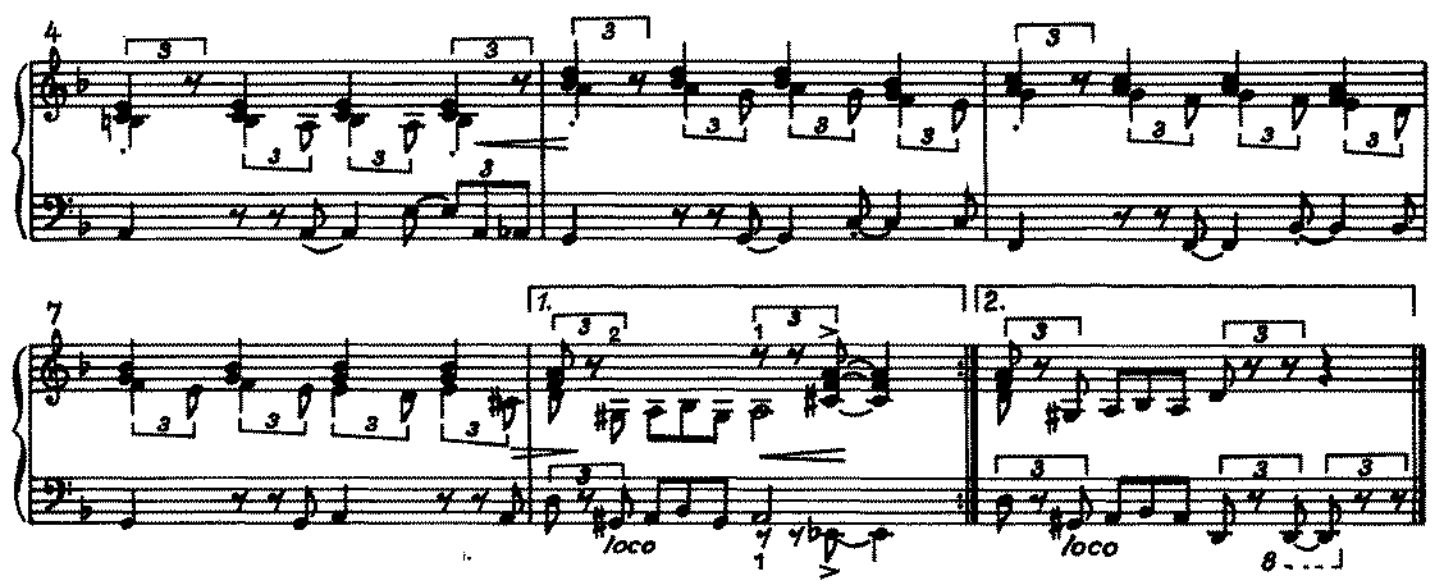

11
1.
2.

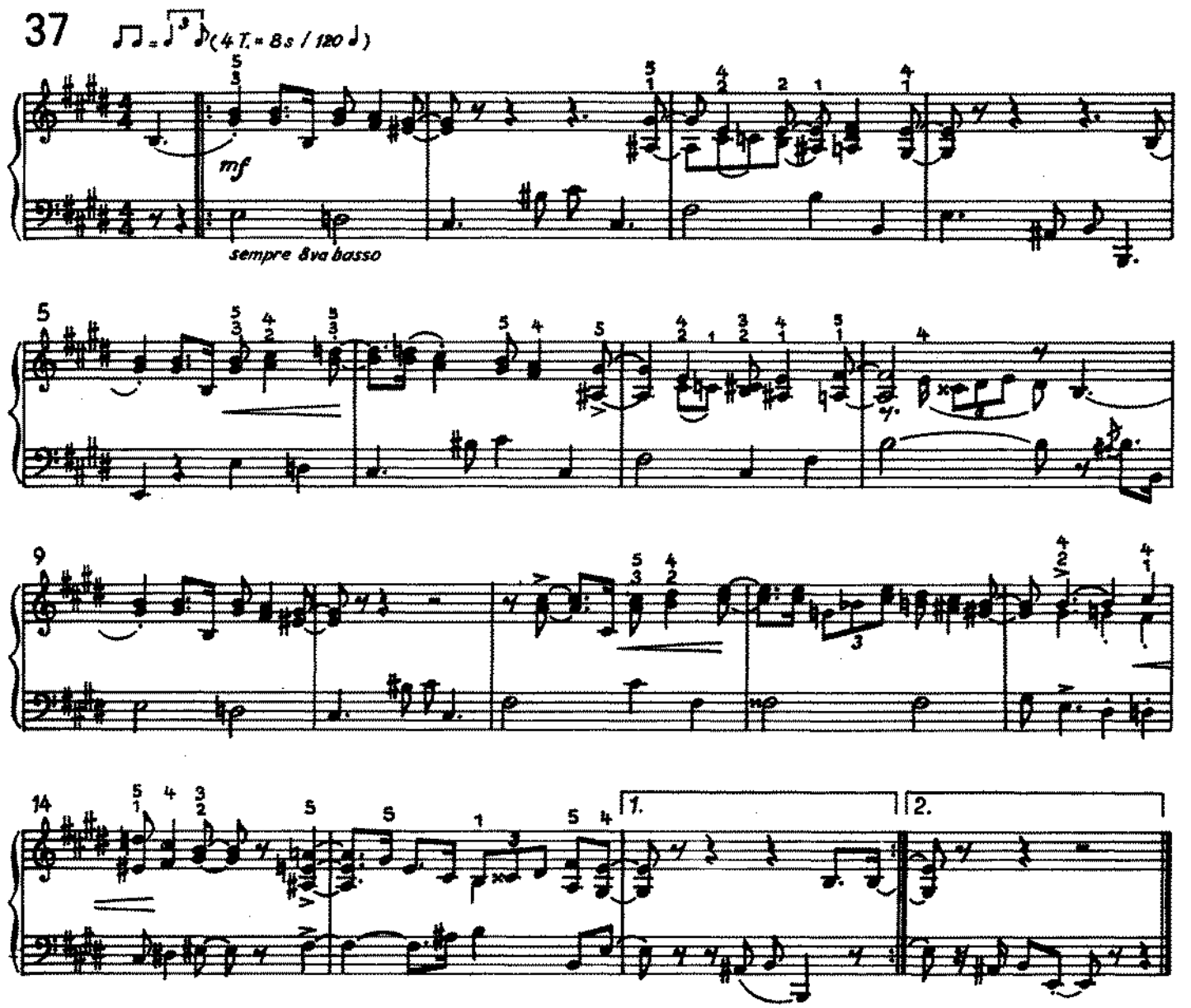
35 (4 T. = 10 s / 92 ♩)

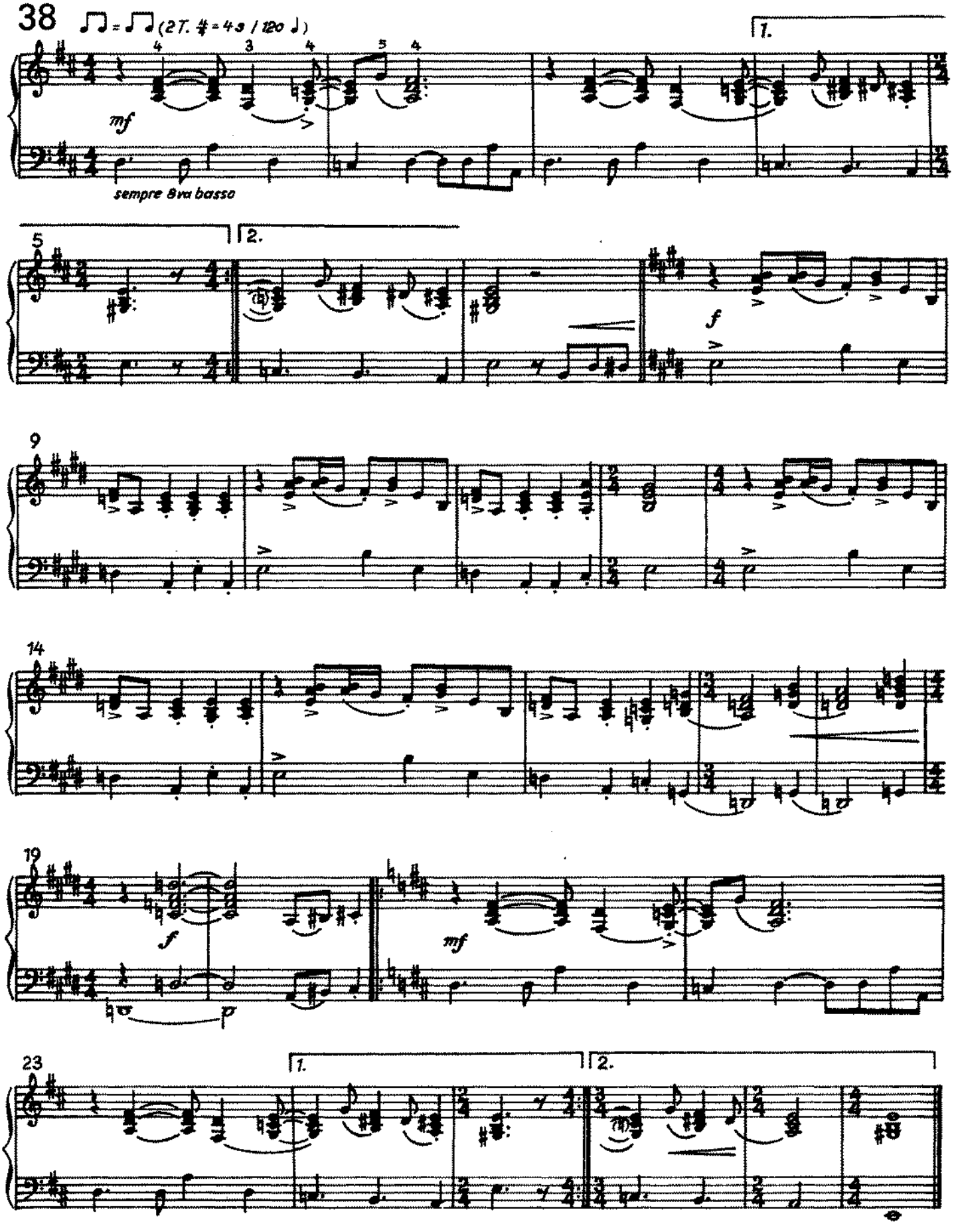


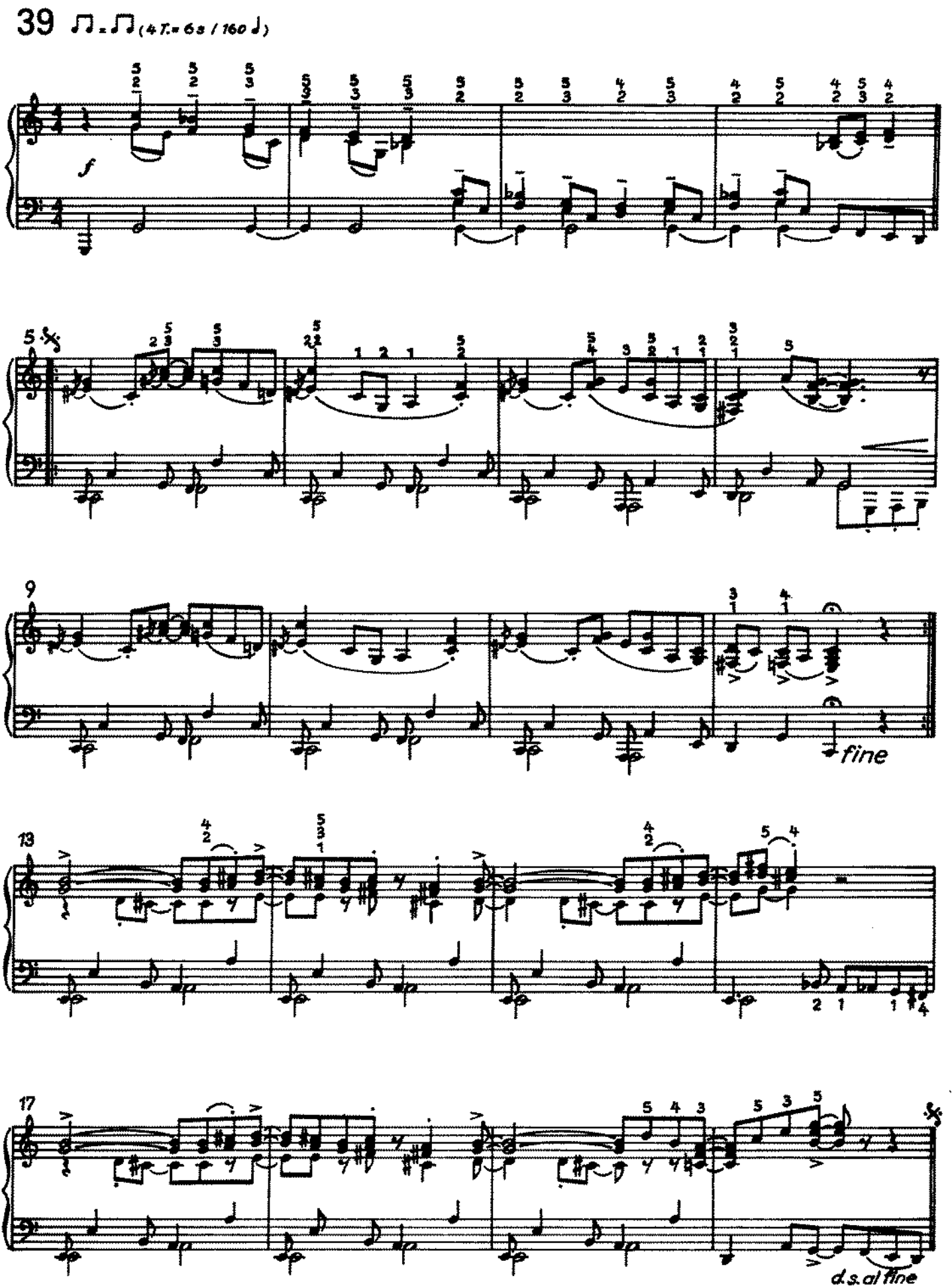
36 (4 T. = 10 s / 92 ♩)



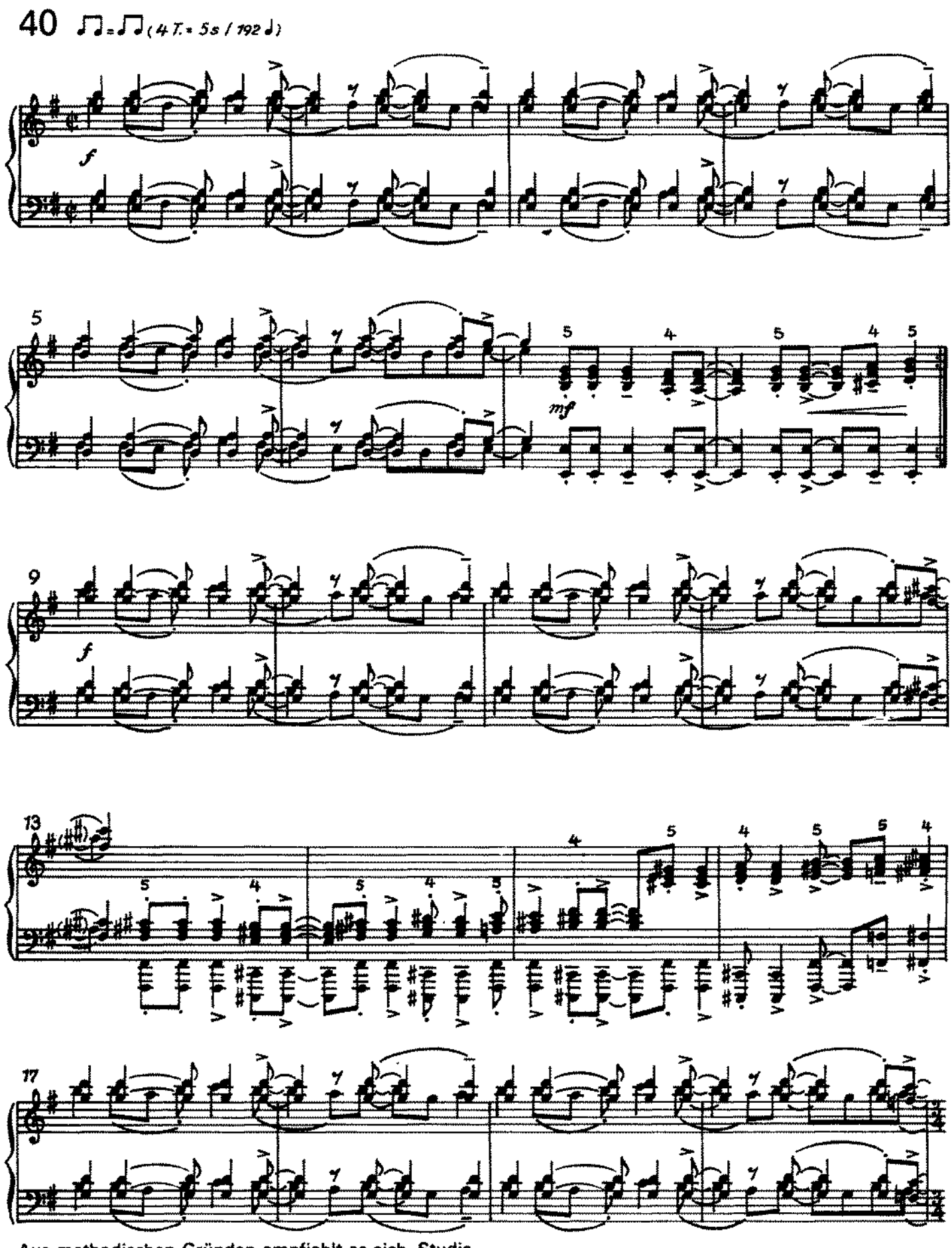

4
7
1.
2.
loco
loco
8


37
(4 T. = 8 s / 120)
mf
sempre 8va basso
5
9
14
1.
2.

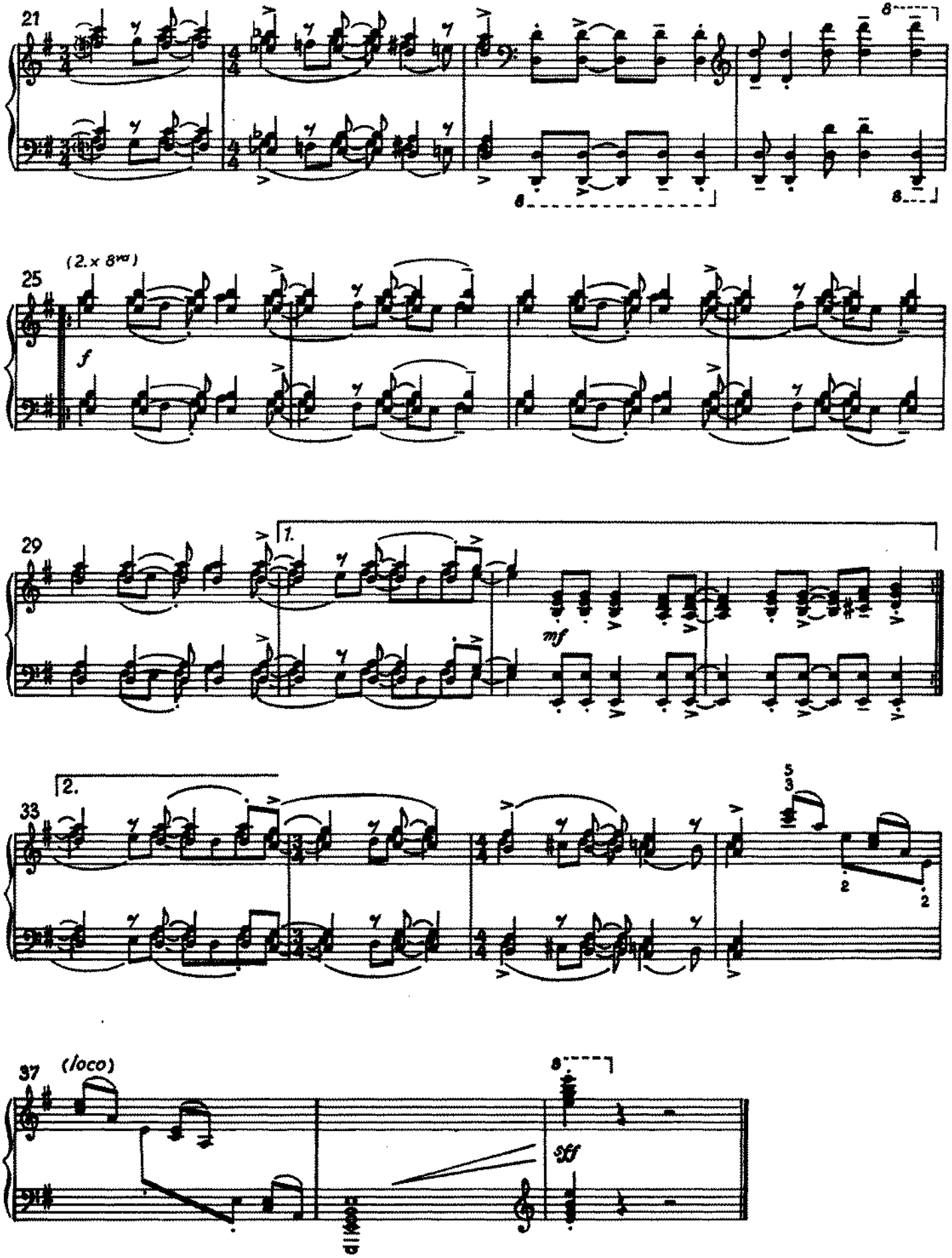

38
♫ = ♫ (27. ♯ = 43 / 120 ♩)
1.
mf
sempre 8va basso
5
2.
f
9
14
19
f
p
mf
23
1.
2.

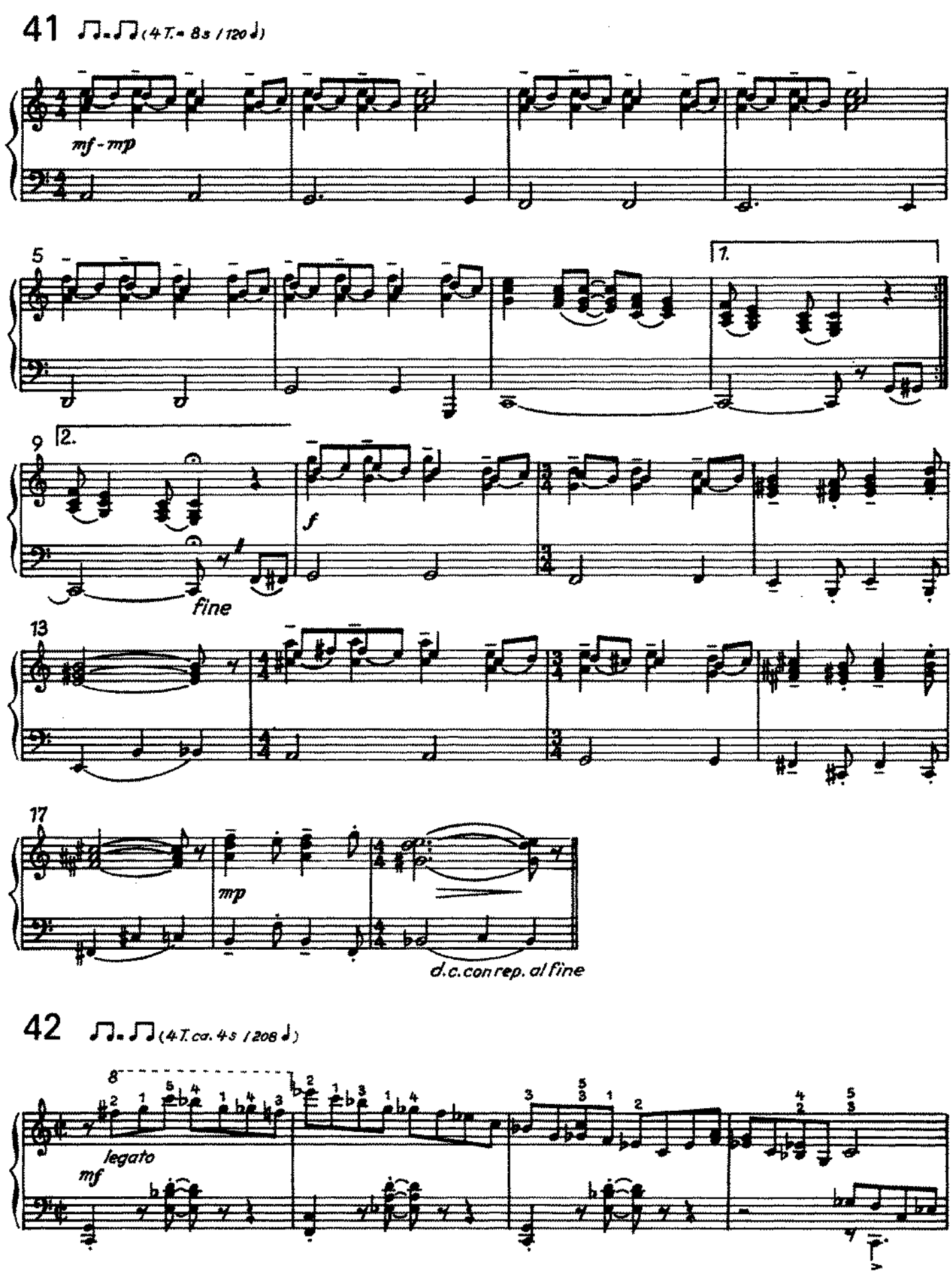

39
(4 T. = 6 s / 160)
f
5
9
fine
13
17
d.s. al fine

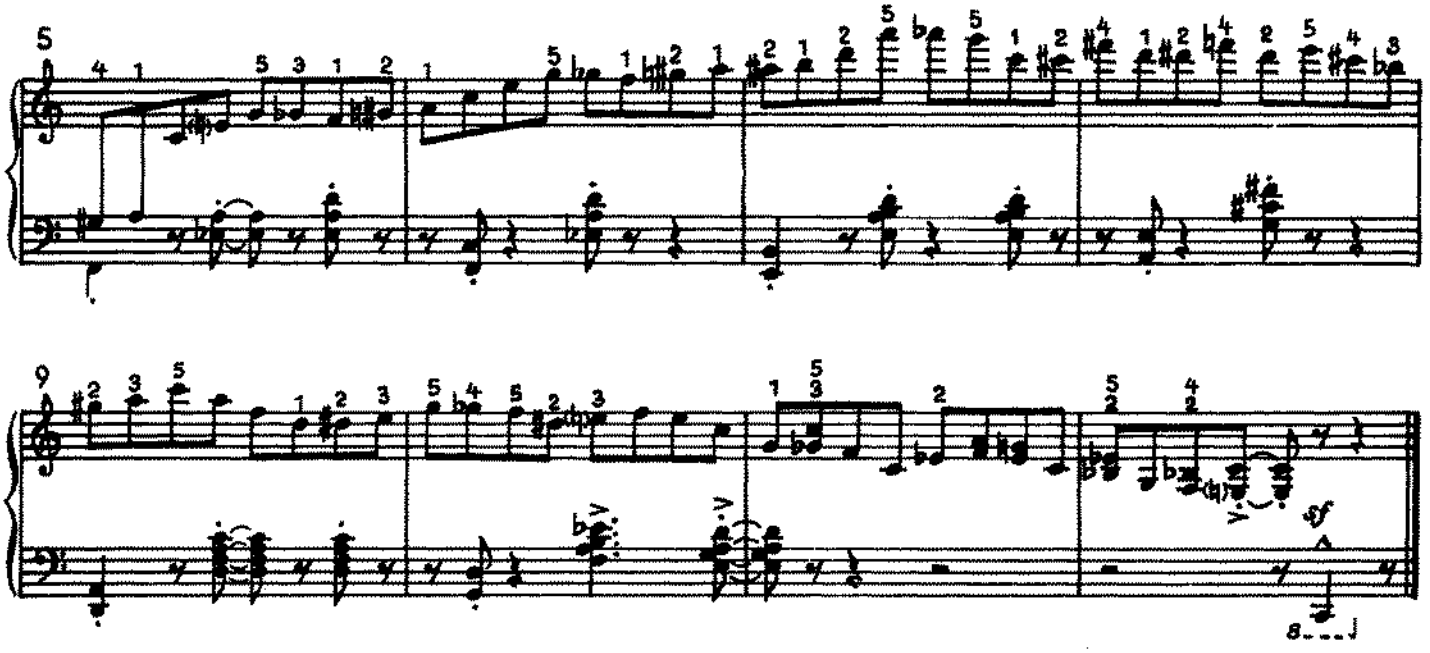
40 ♫ = ♫ (4 T. = 5 s / 192 ♩)

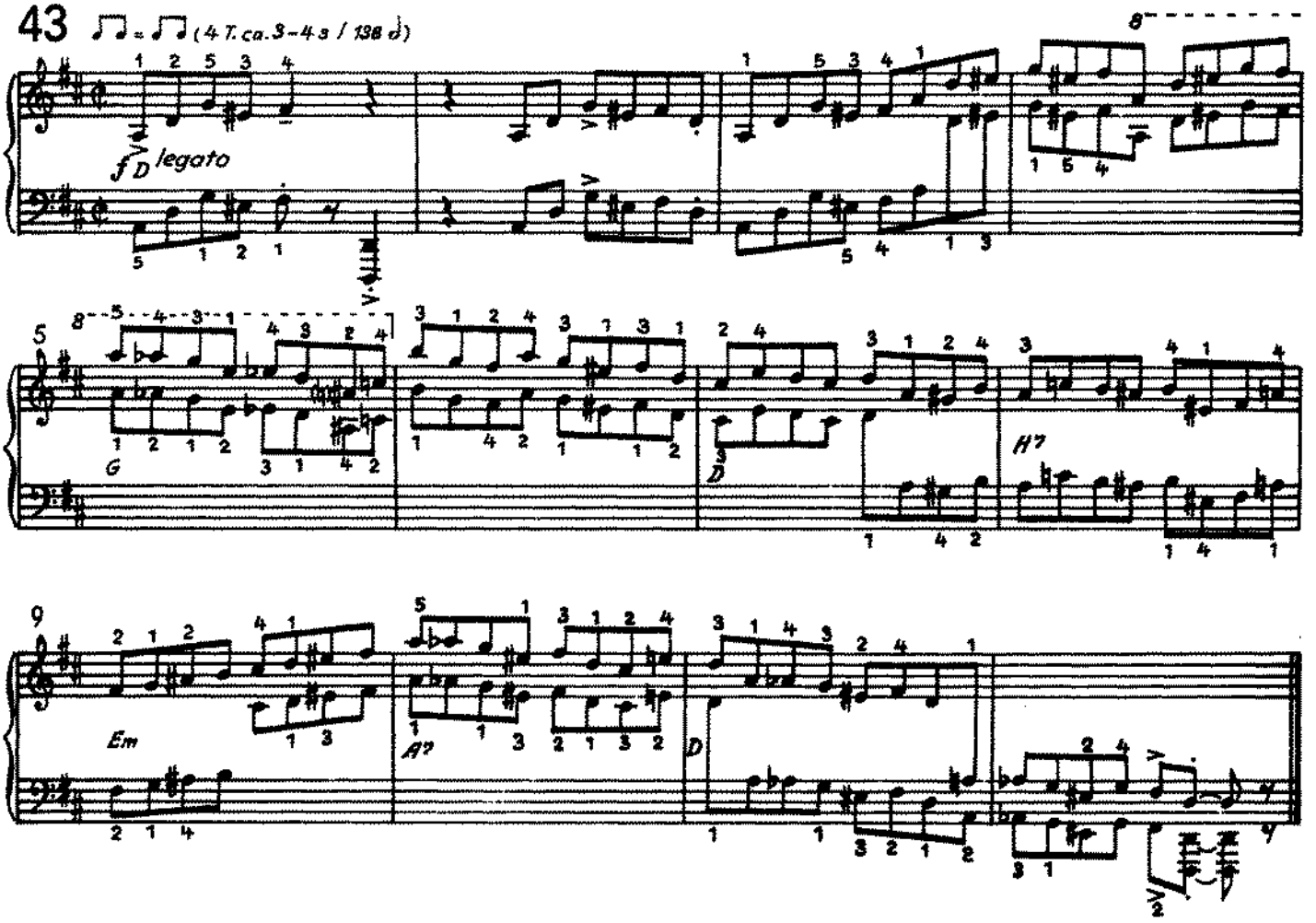


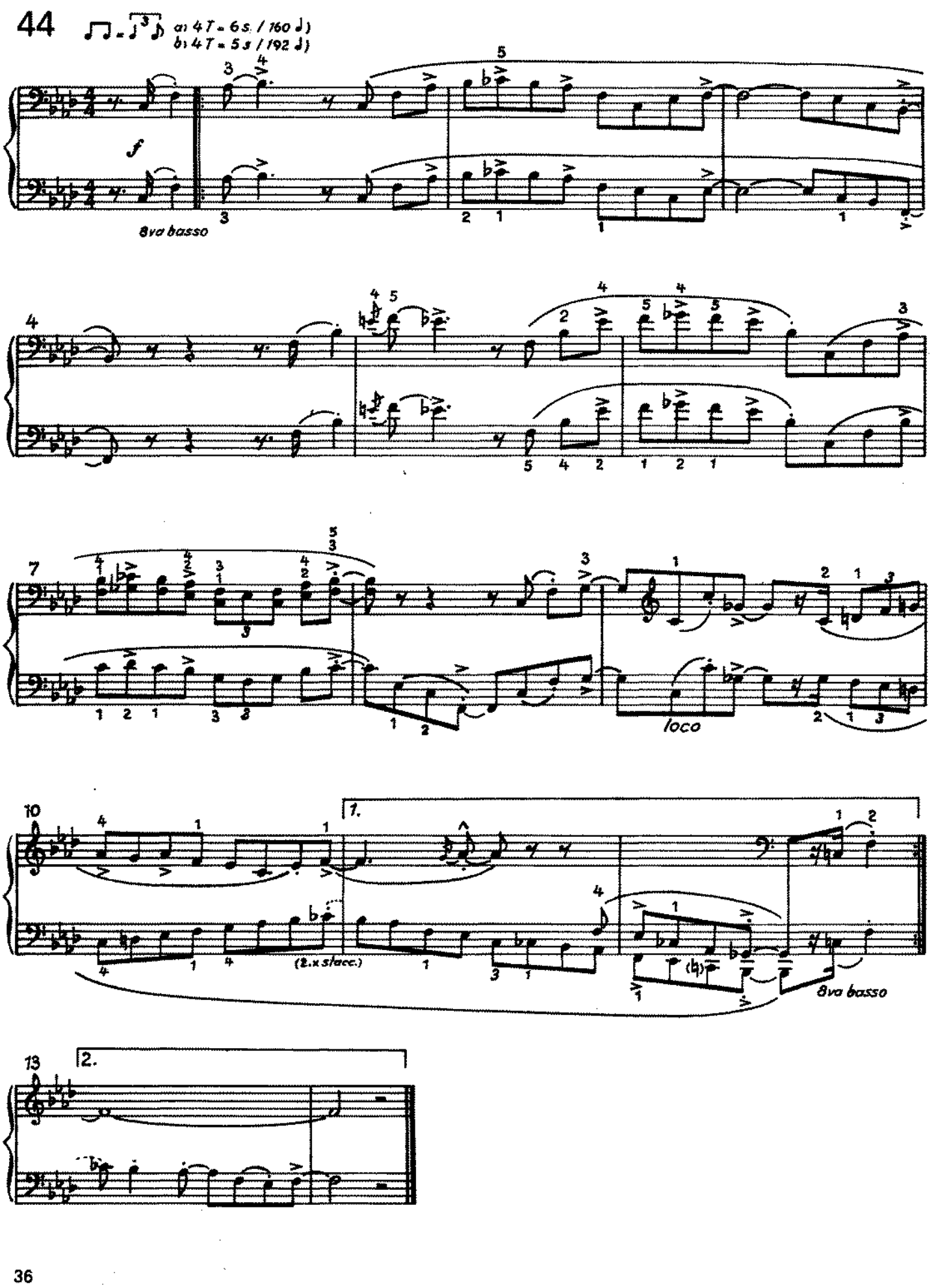
Aus methodischen Gründen empfiehlt es sich, Studie Nr. 41 vor Nr. 40 zu üben.

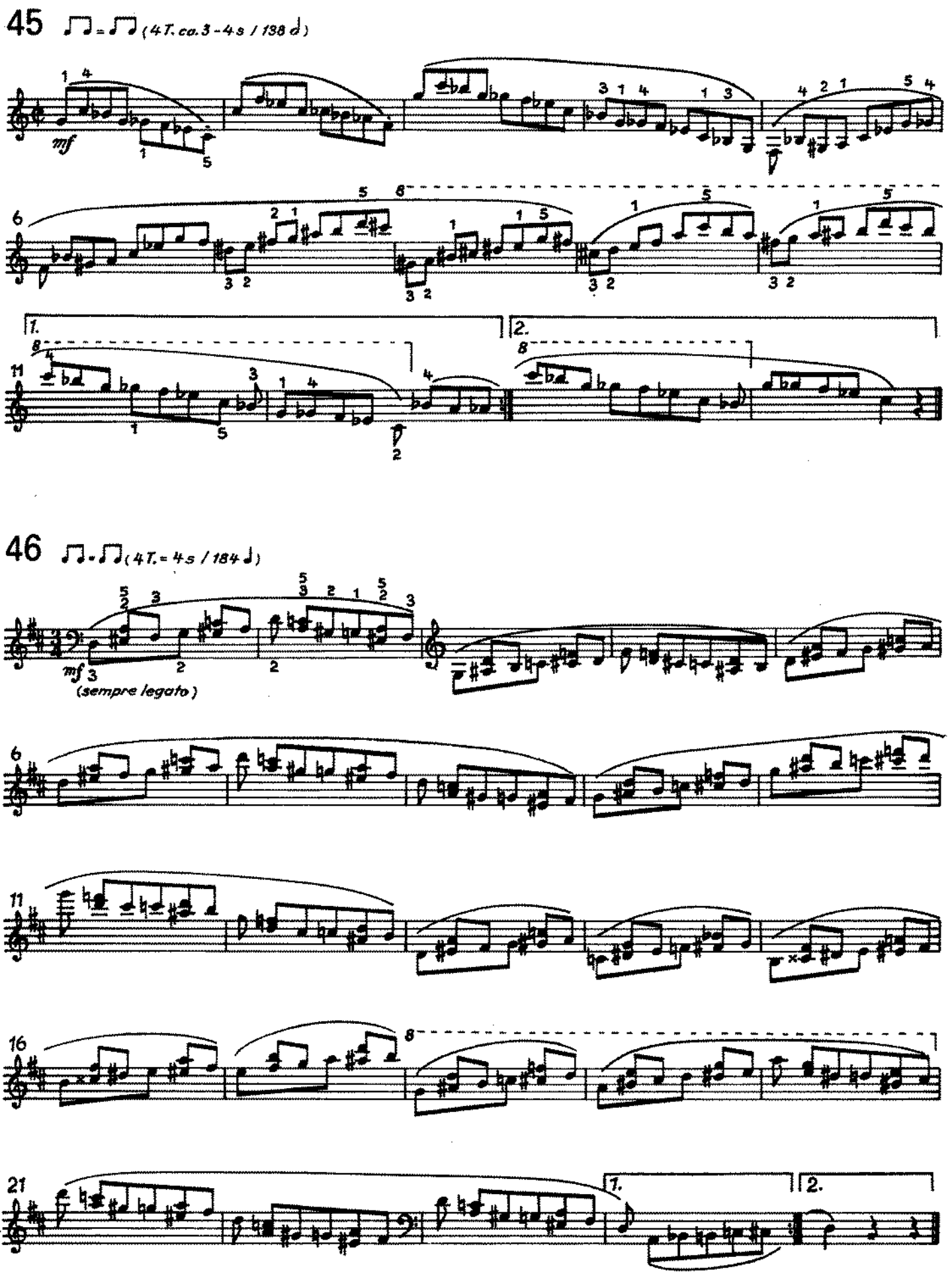

21
8
8
8
25
(2.x 8va)
f
29
1.
mf
33
2.
5
3
2
2
37
(loco)
8
sff

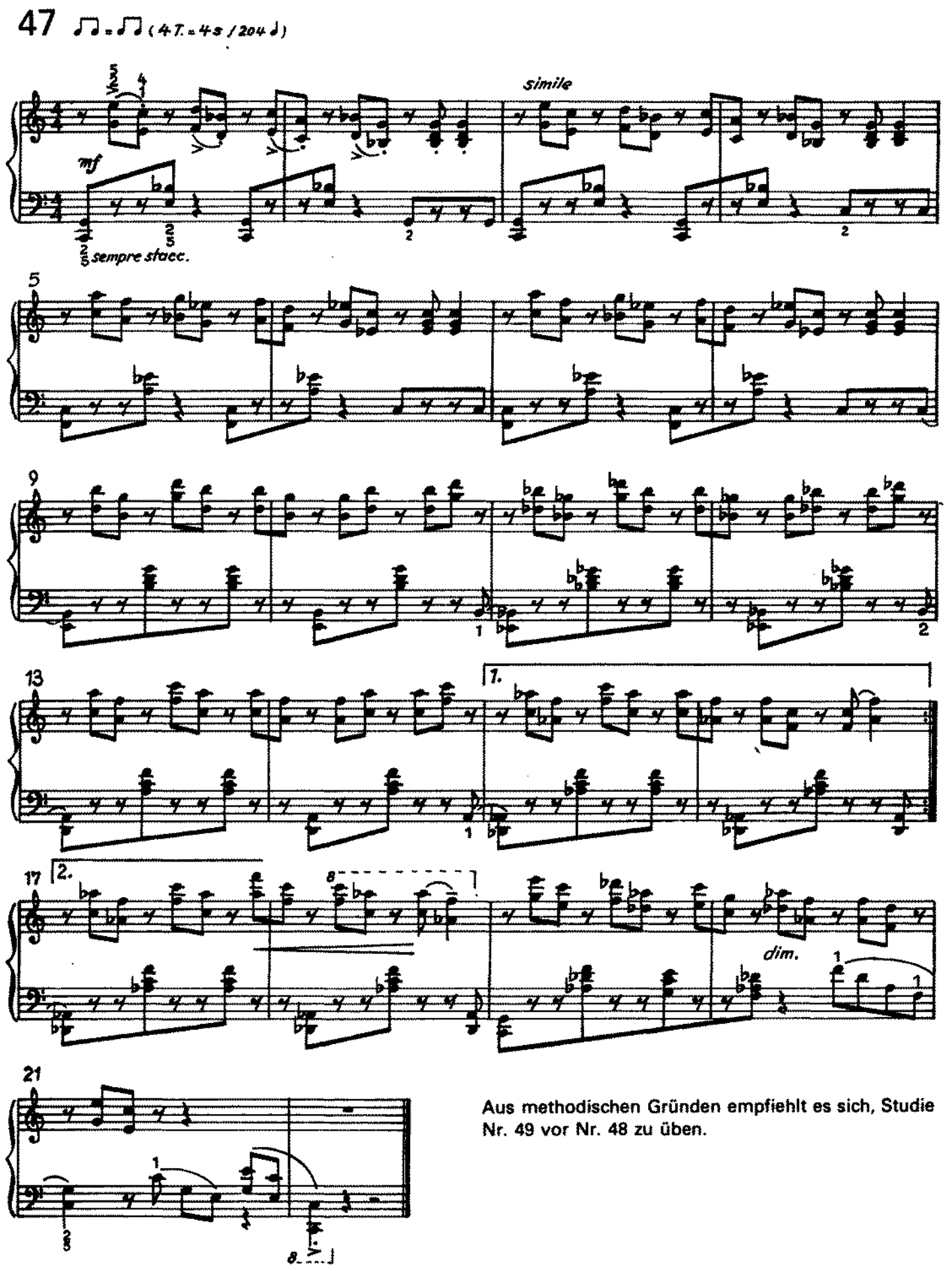

41
(4 T. = 8 s / 120 ♩)
mf - mp
5
1.
9
2.
f
fine
13
17
mp
d.c. con rep. al fine
42
(4 T. ca. 4 s / 208 ♩)
8
legato
mf


5
9
sf

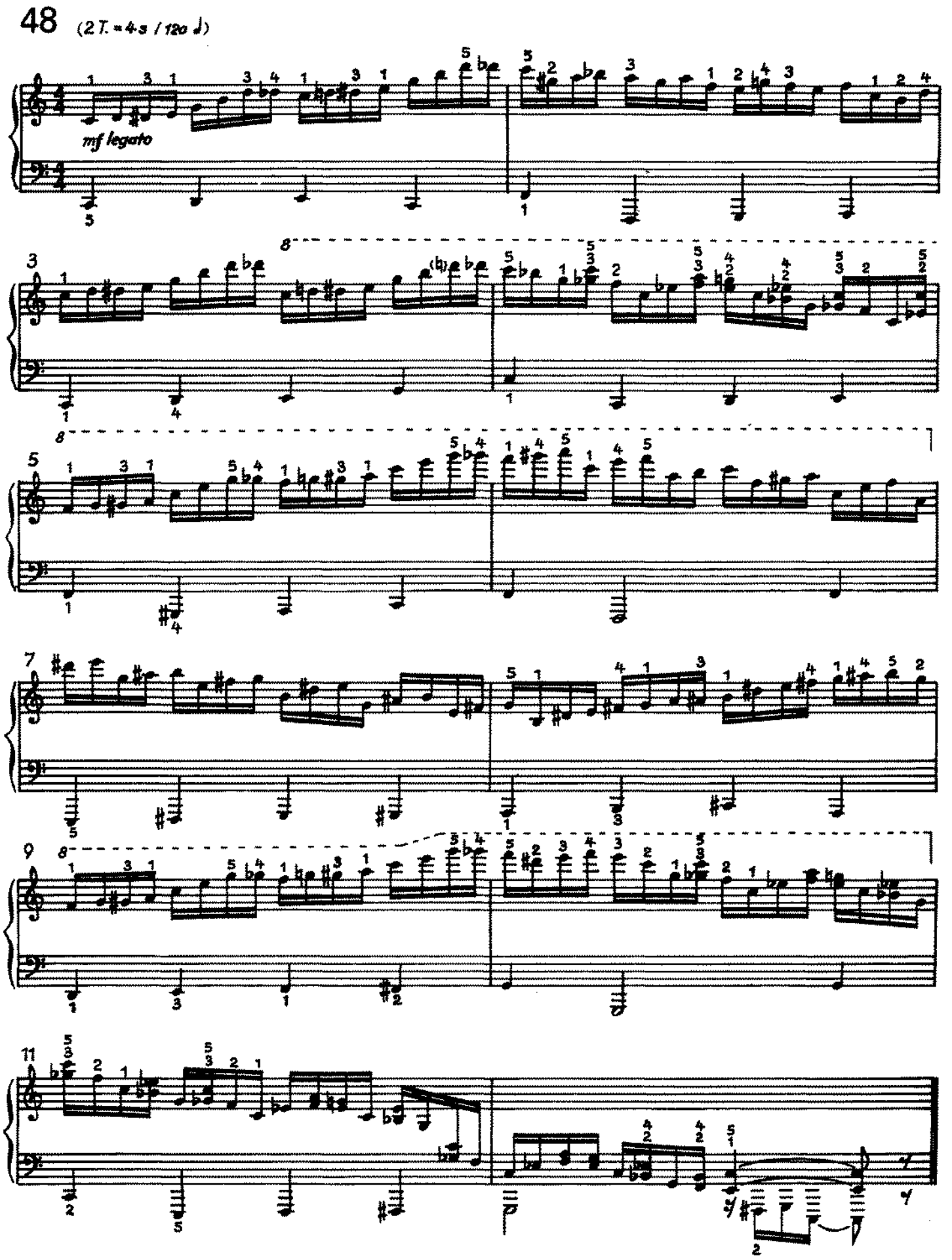

43
(4 T. ca. 3–4 s / 138 d)
f D legato
8
G
D
H7
Em
A7
D


44
a: 4 T = 6 s. / 160 ♩)
b: 4 T = 5 s / 192 ♩)
f
8va basso
4
7
loco
10
1.
(2. x staccc.)
8va basso
13
2.

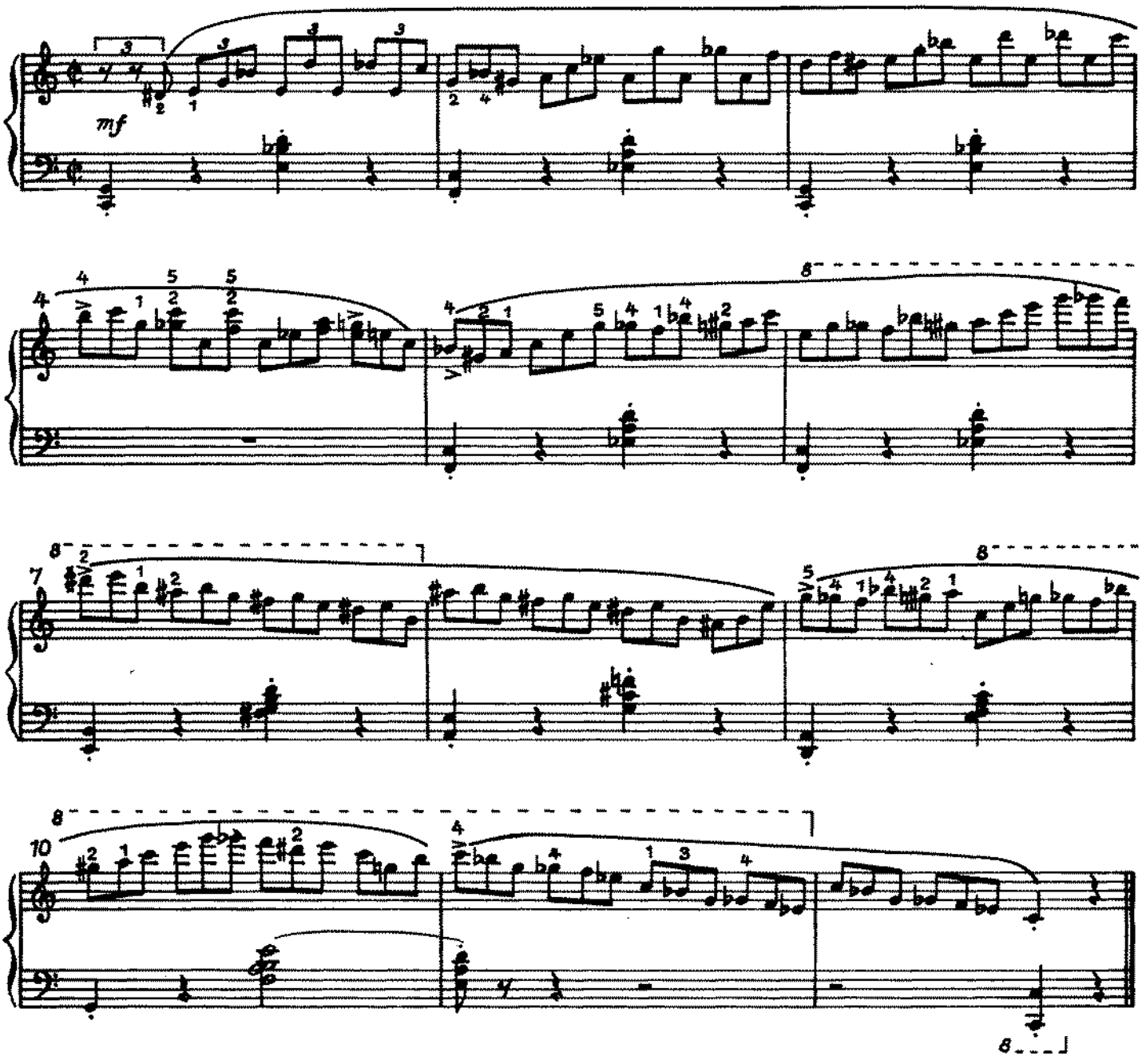

45
(4T. ca. 3 - 4 s / 138 d)
mf
1.
2.
46
(4T. = 4 s / 184 ♩)
mf
(sempre legato)



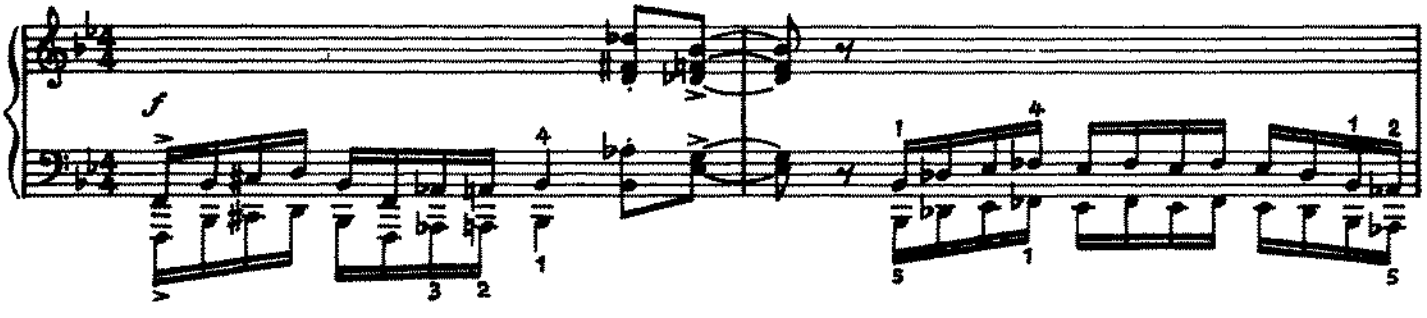
Aus methodischen Gründen empfiehlt es sich, Studie Nr. 49 vor Nr. 48 zu üben.

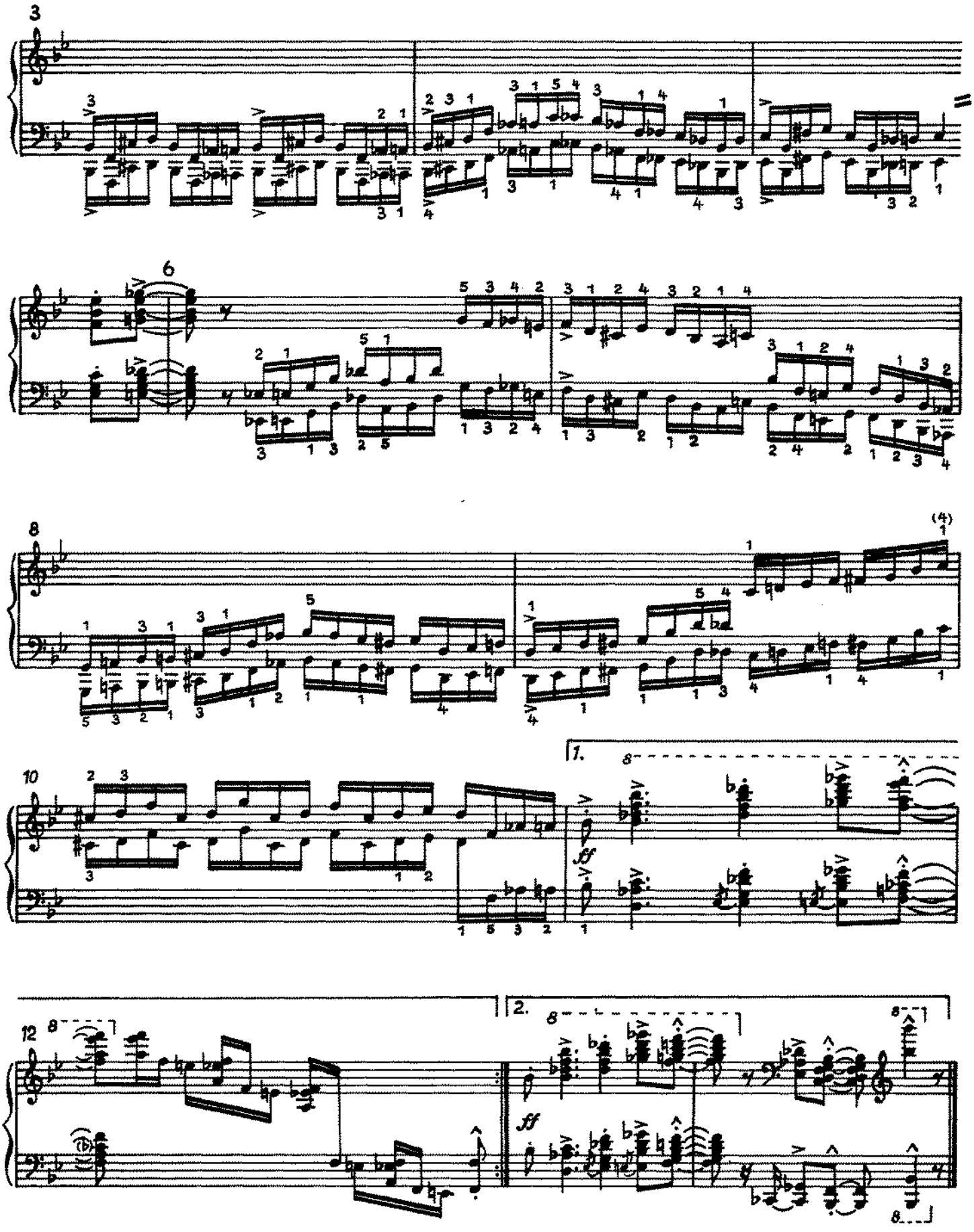

48
(2 T. = 4 s / 120 ♩)
mf legato

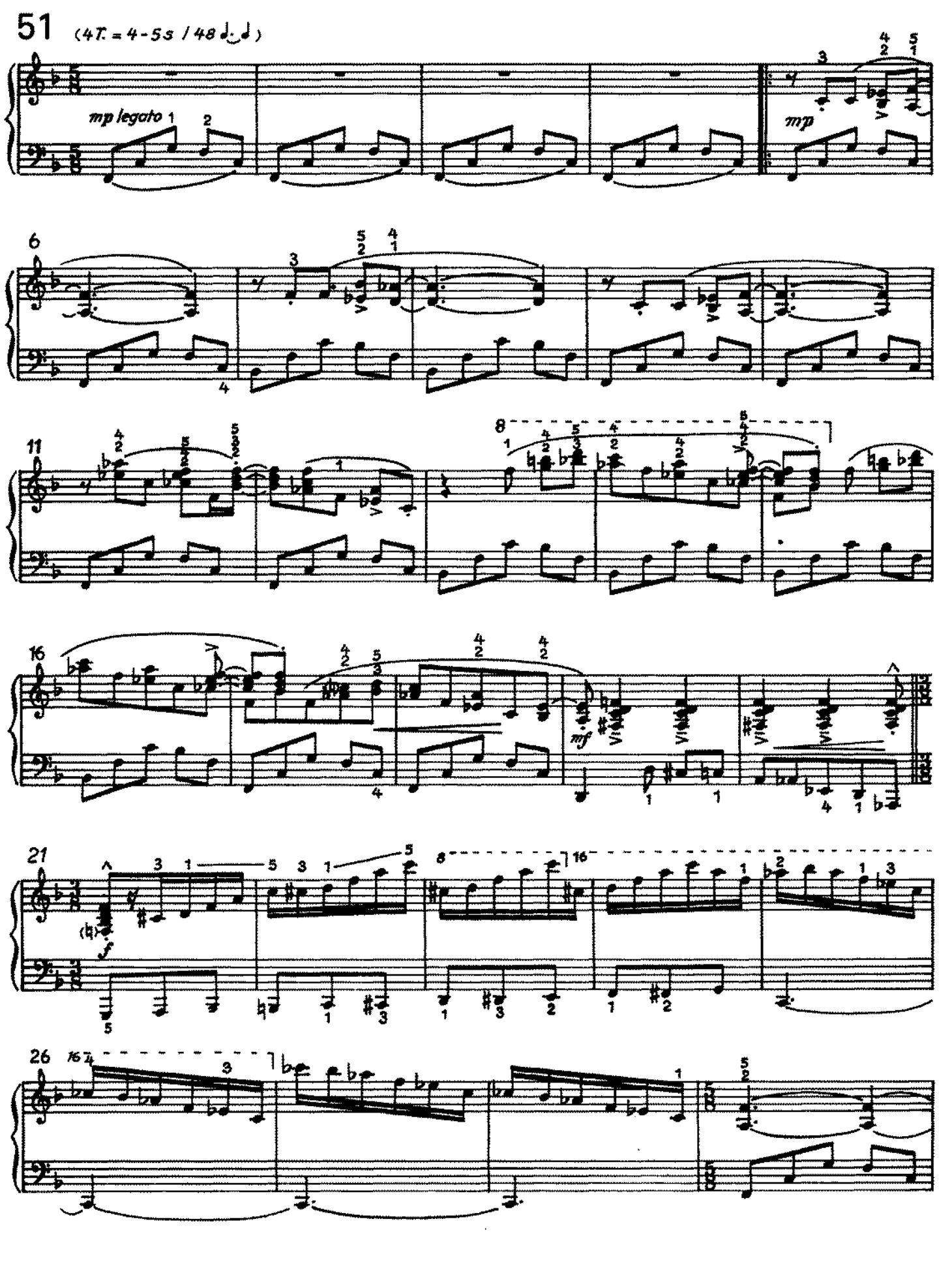
49 (4 T. ca. 6-7 s / 144 ♩)

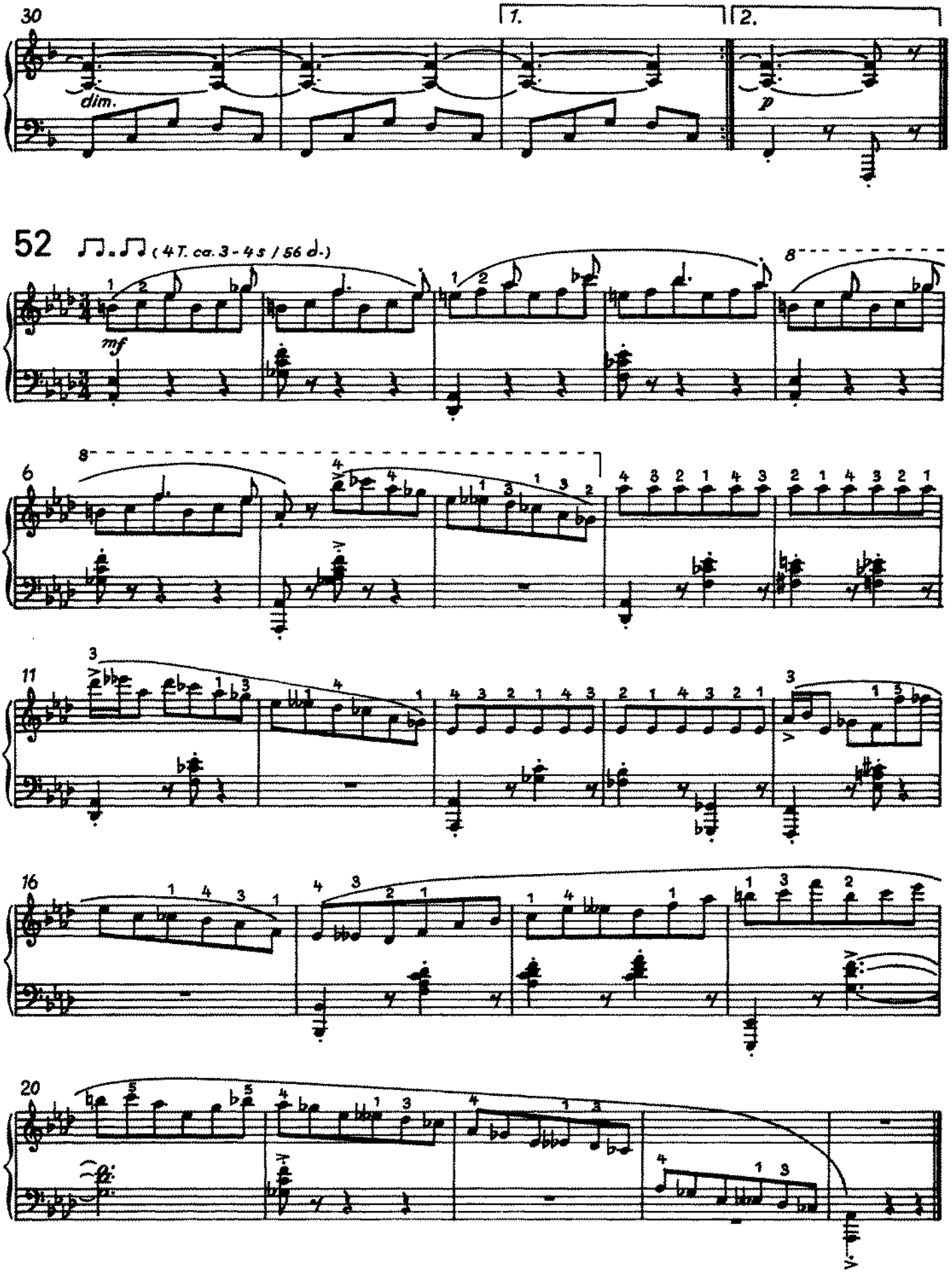


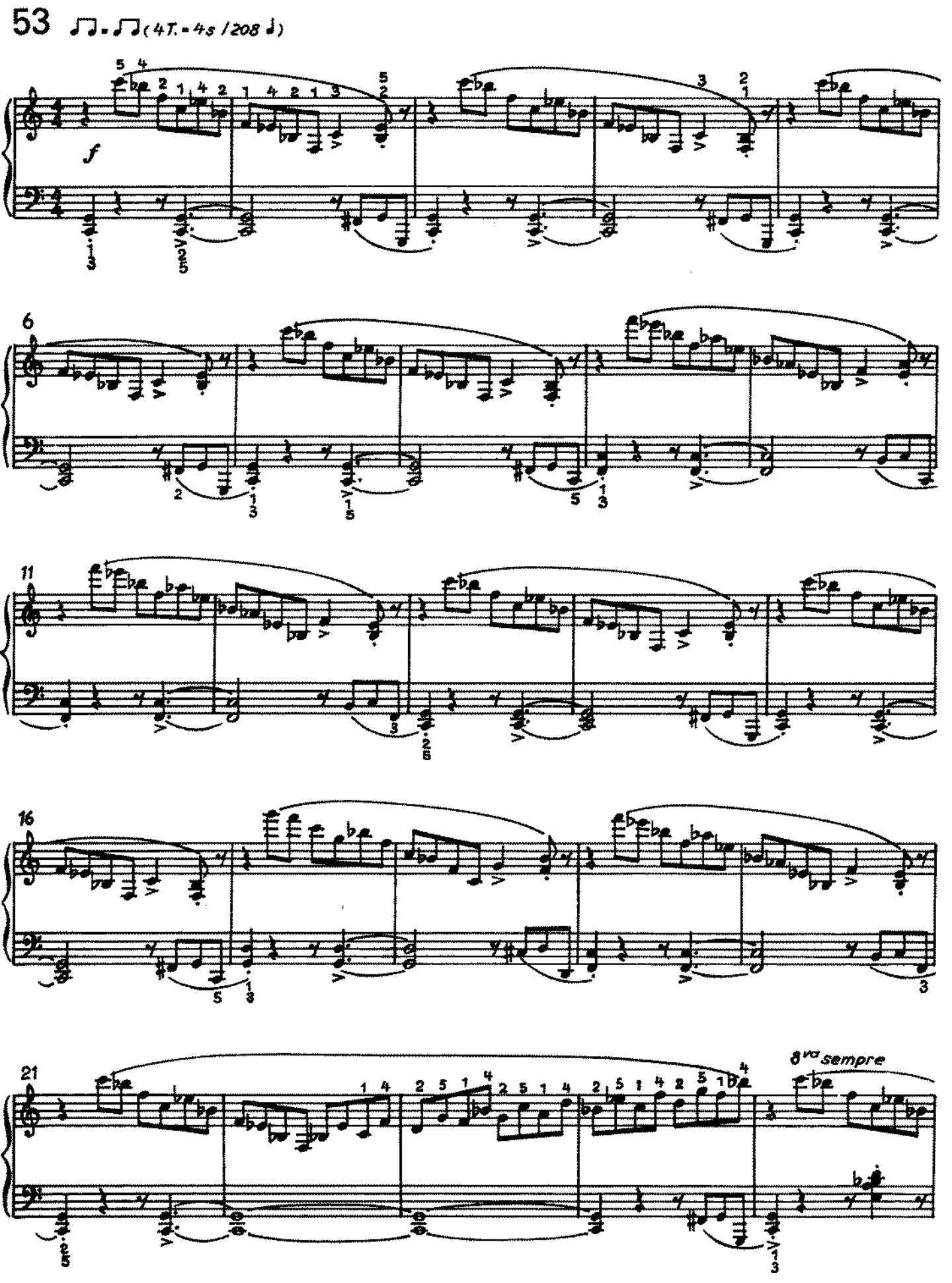
50 ♫.♩³♪ (2 T. - 4 s / 120 ♩)

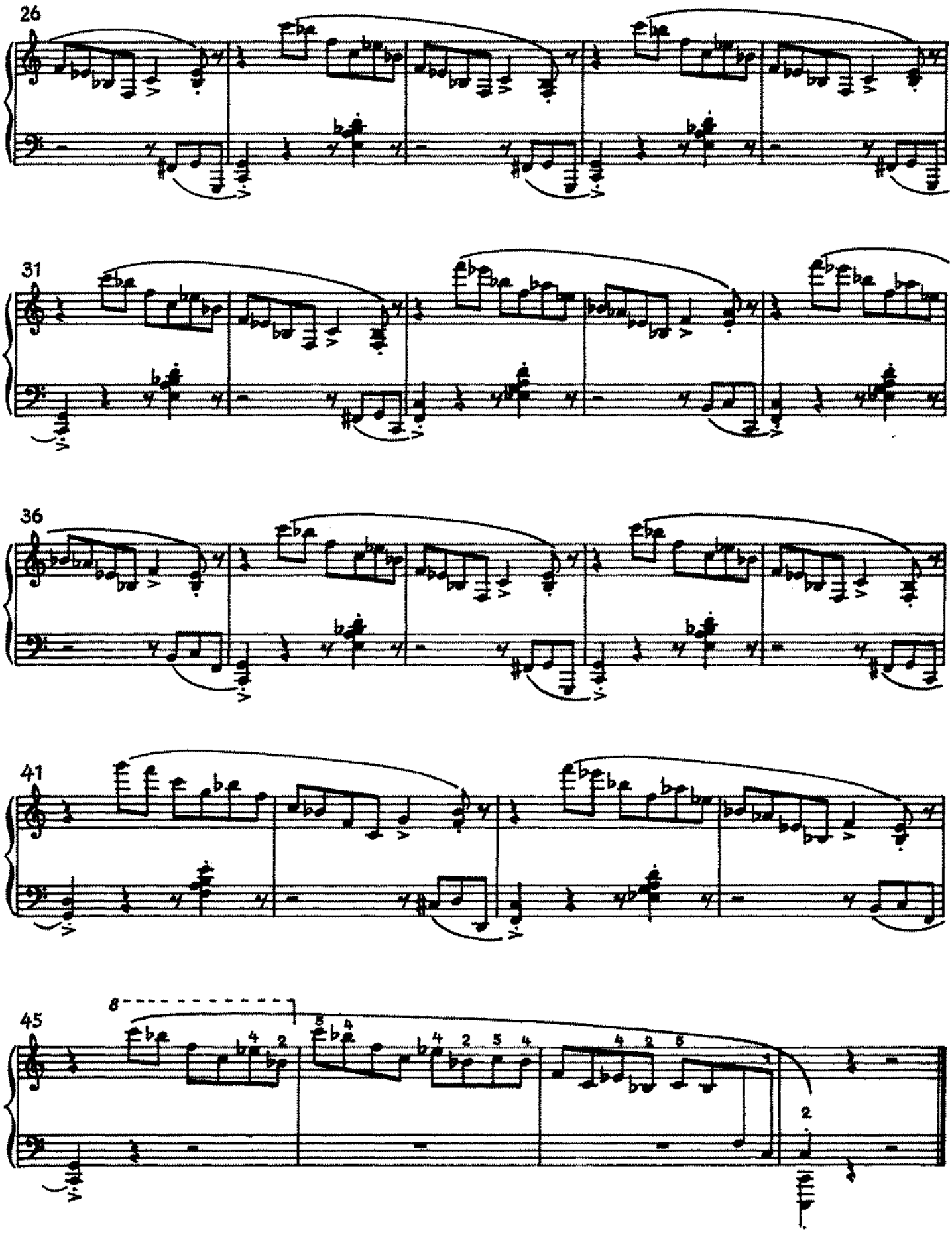


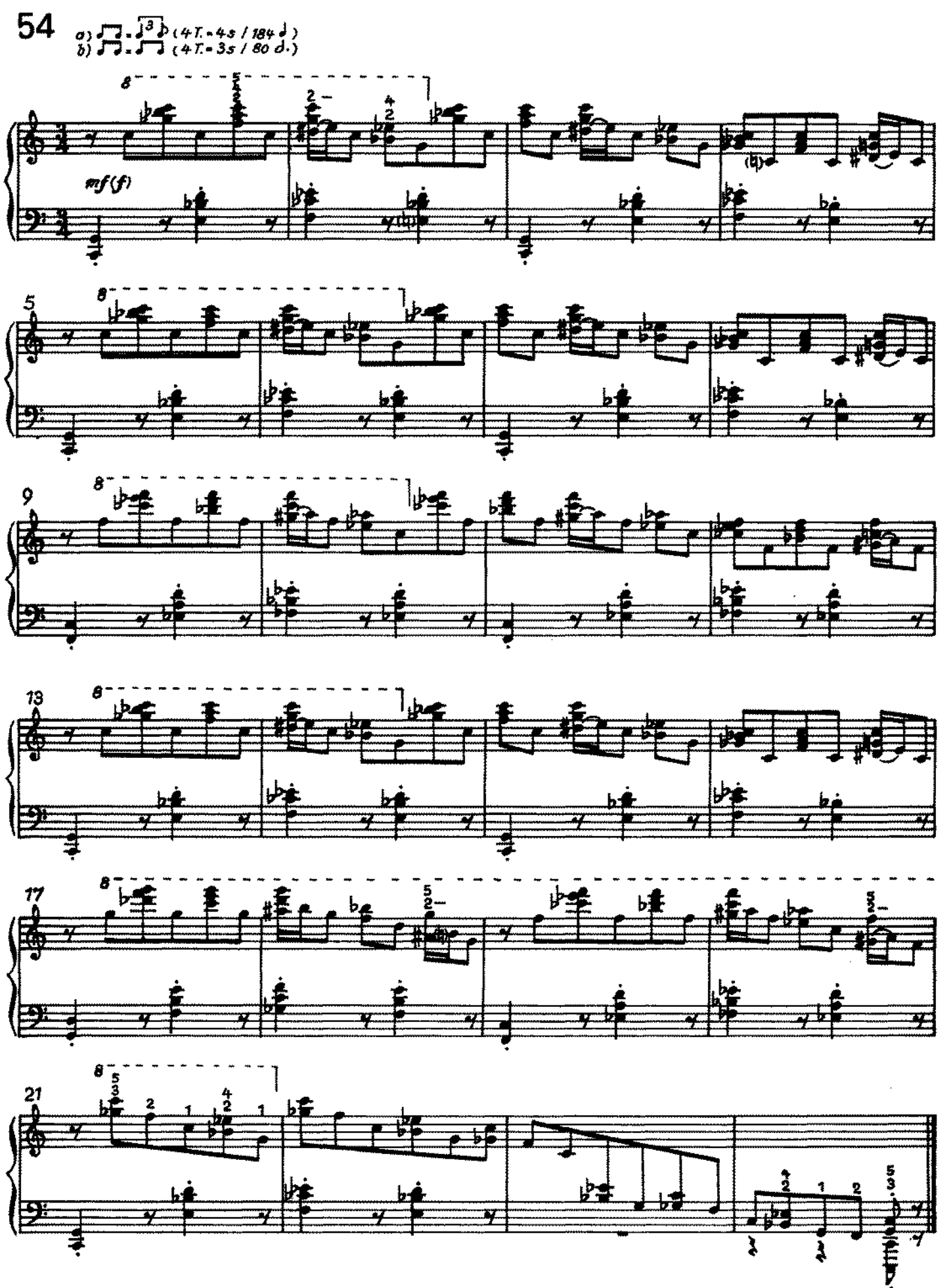

3
6
8
(4)
10
1.
ff
12
2.
ff

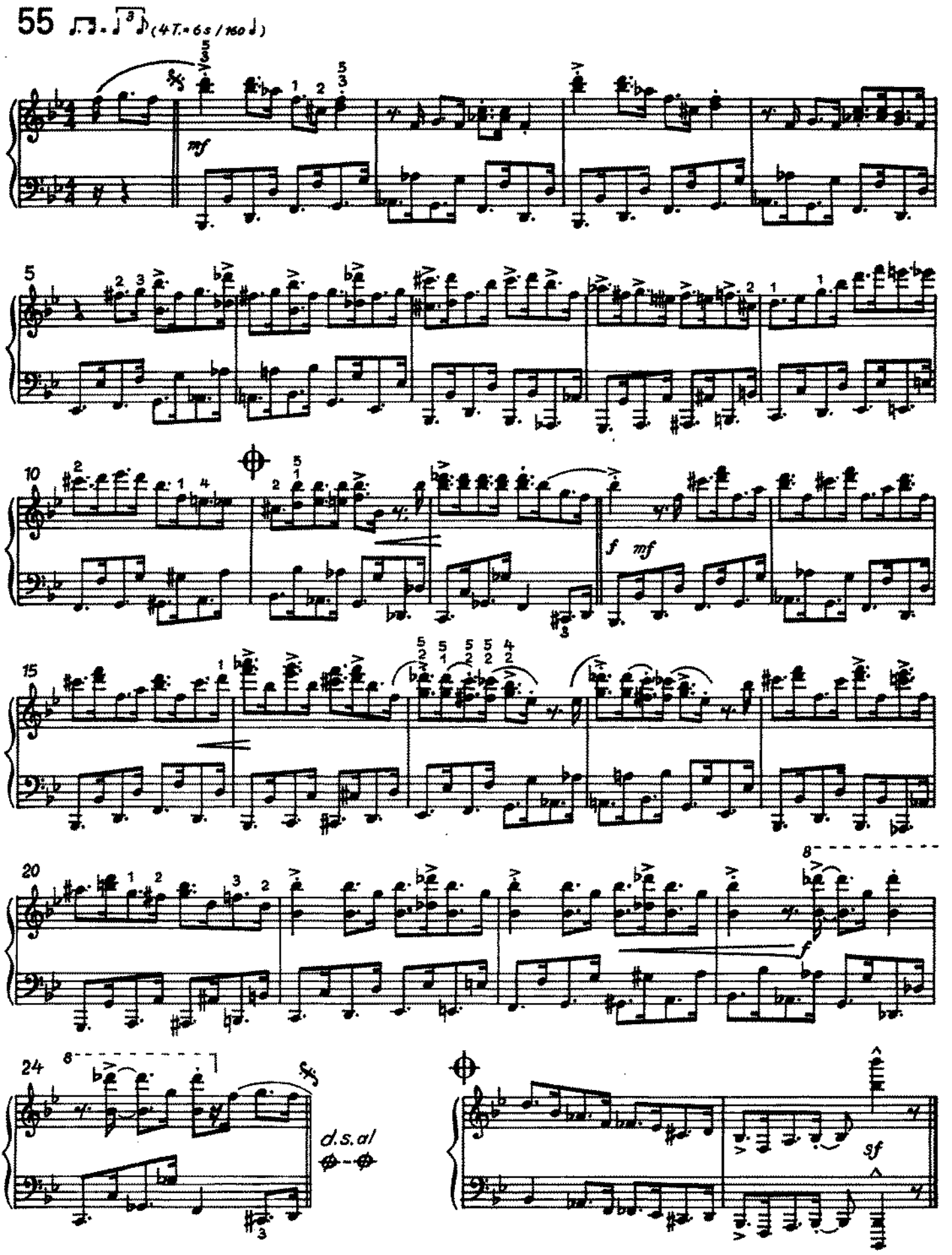

51
(4T. = 4-5s / 48 ♩. ♩)
mp legato
mp
mf
f

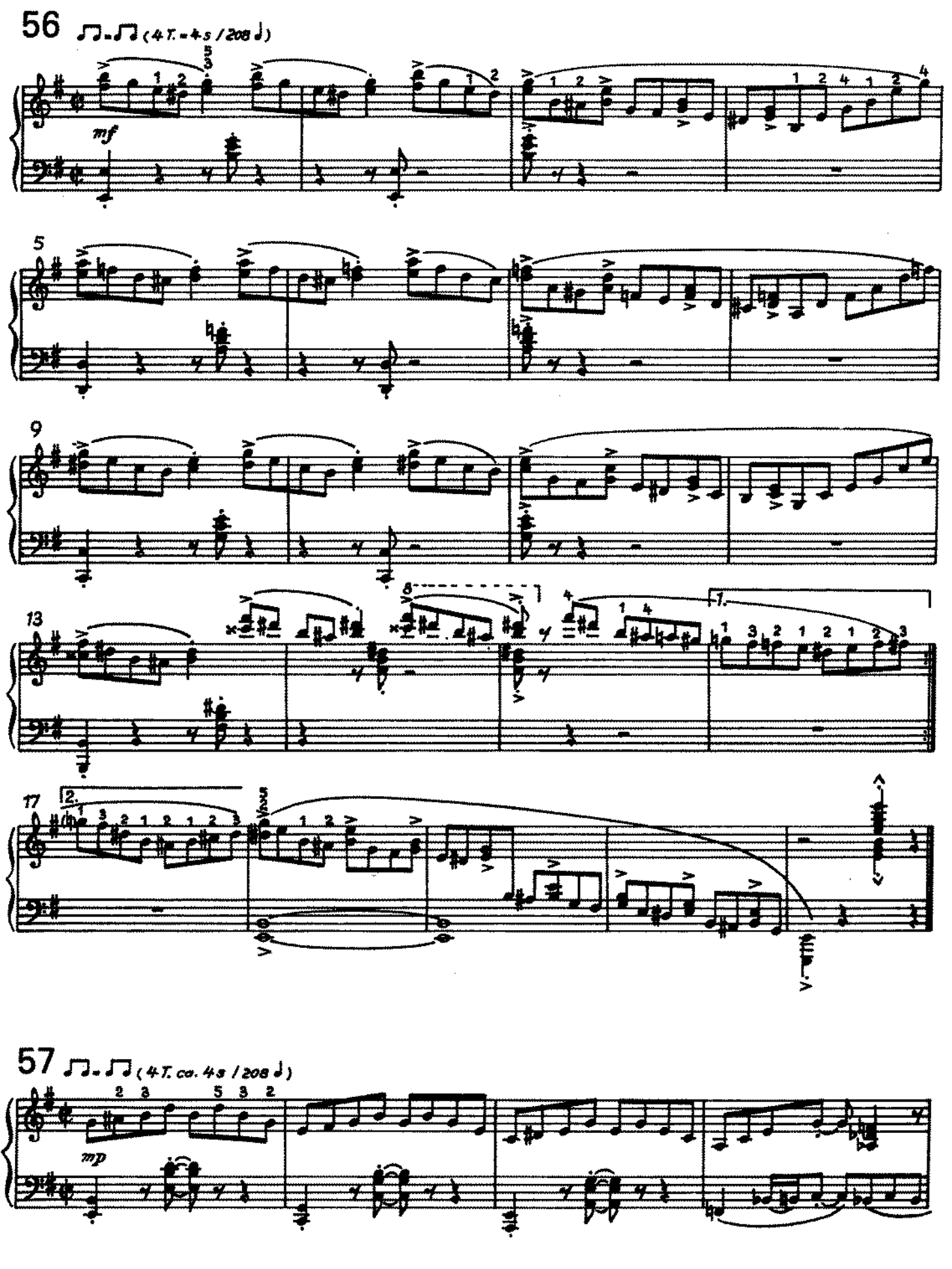

30
1.
2.
dim.
p
52
(4 T. ca. 3 - 4 s / 56 d.)
mf
8
6
11
16
20

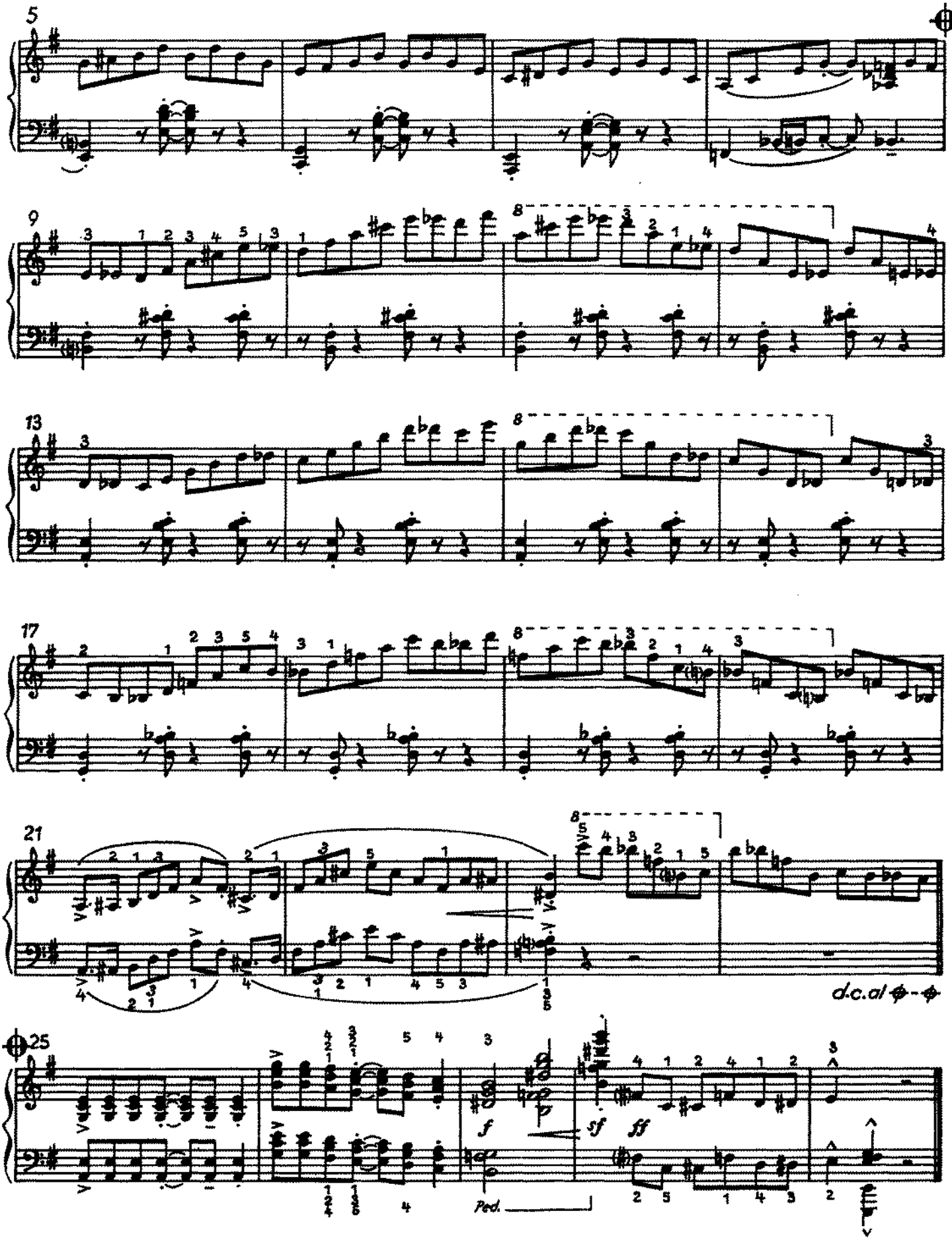

53 ♫.♫ (4T. = 4s / 208 ♩)
f
6
11
16
21
8va sempre

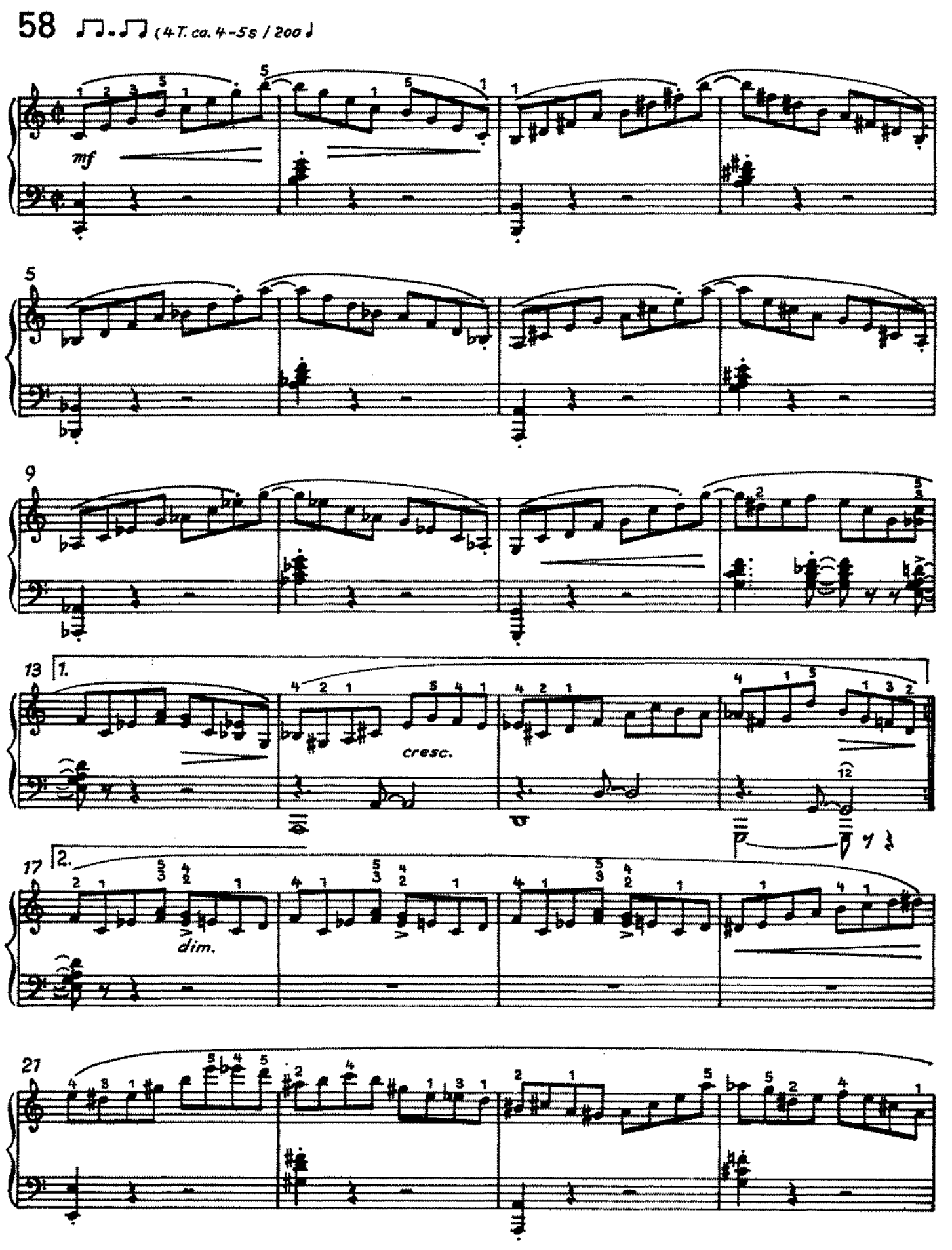

26
31
36
41
45
8

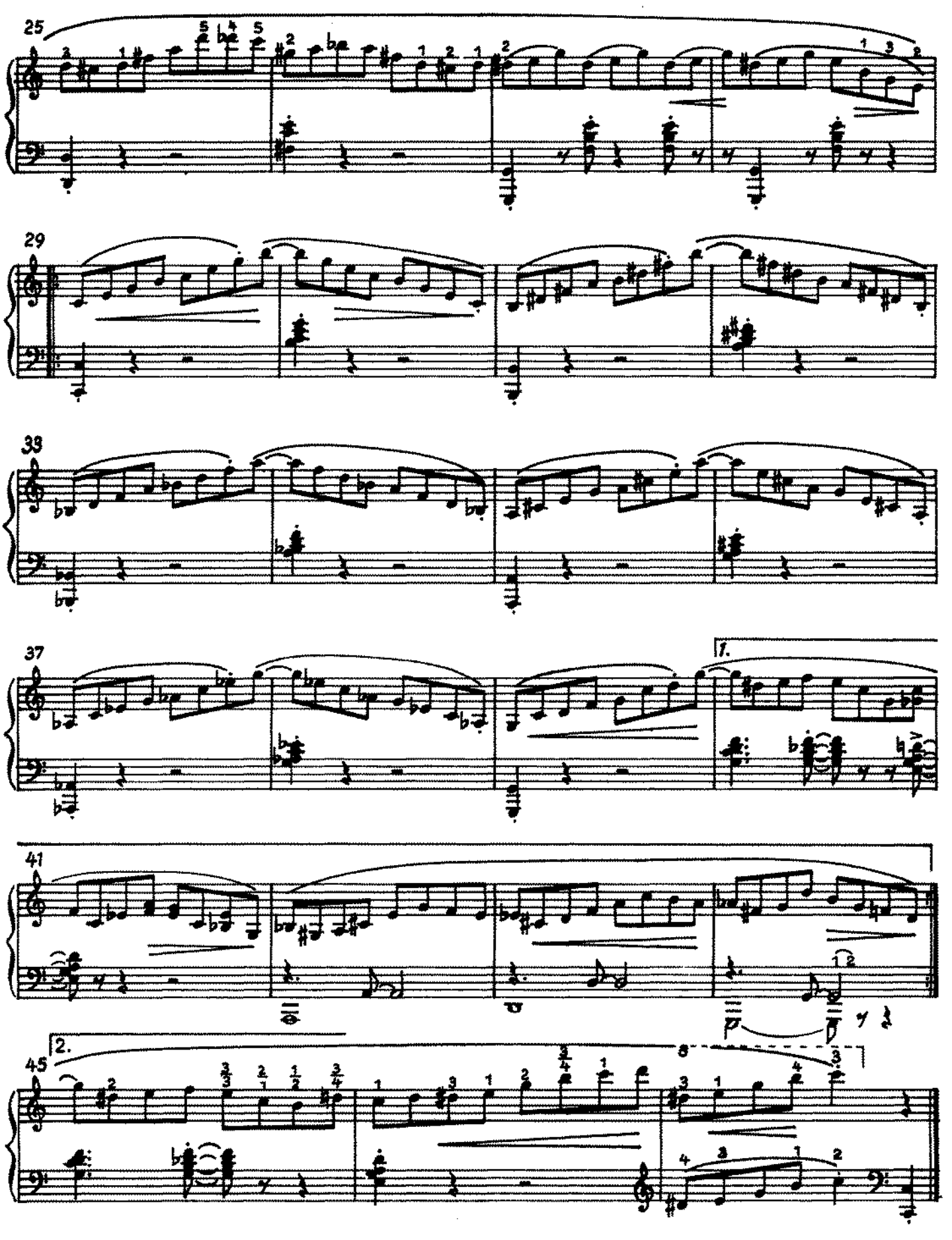

54
a) (4T. = 4s / 184 ♩)
b) (4T. = 3s / 80 d.)
mf (f)
5
9
13
17
21

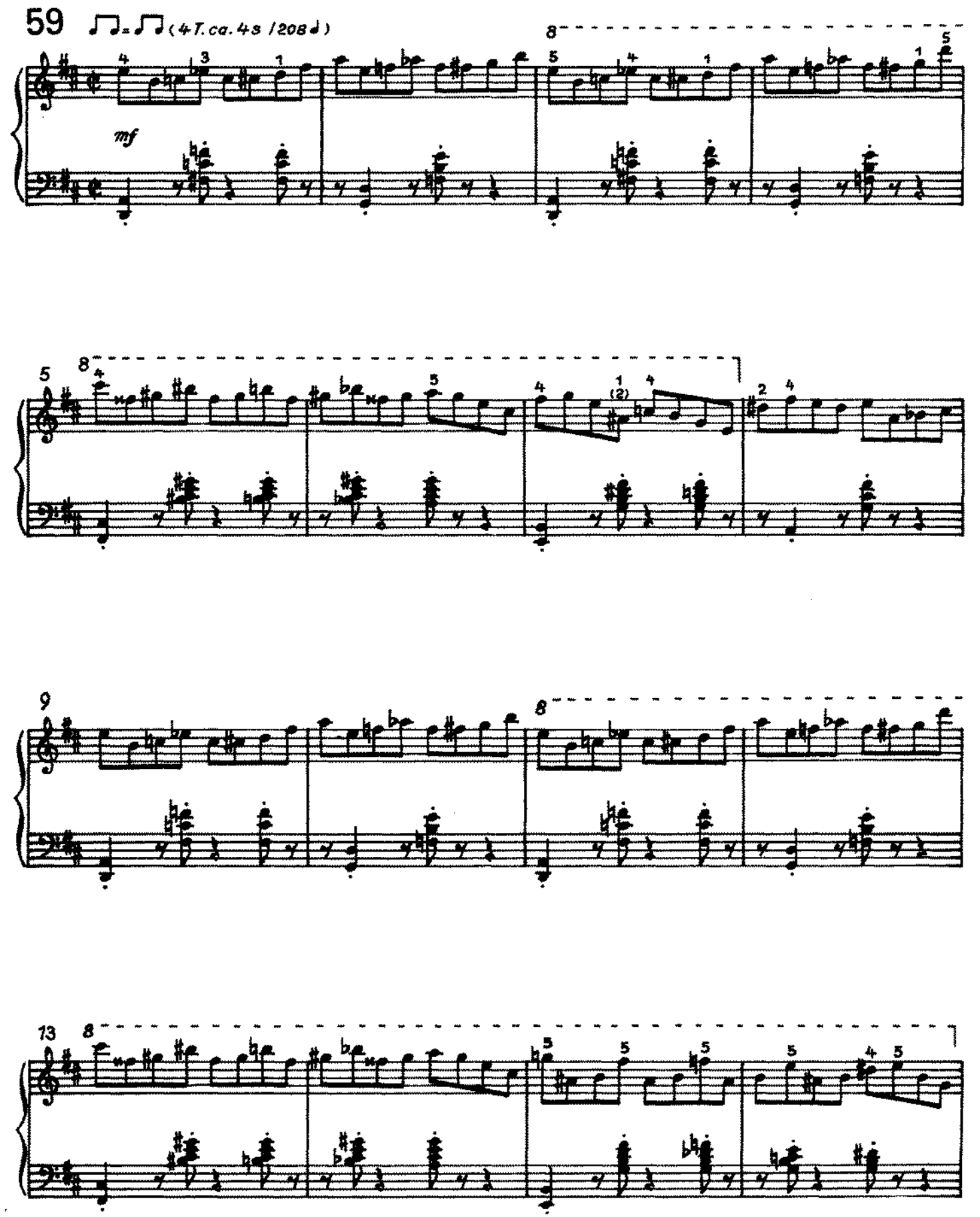

55
(47.=65/160)
mf
5
10
f
mf
15
20
8
f
24
8
d.s.al
sf

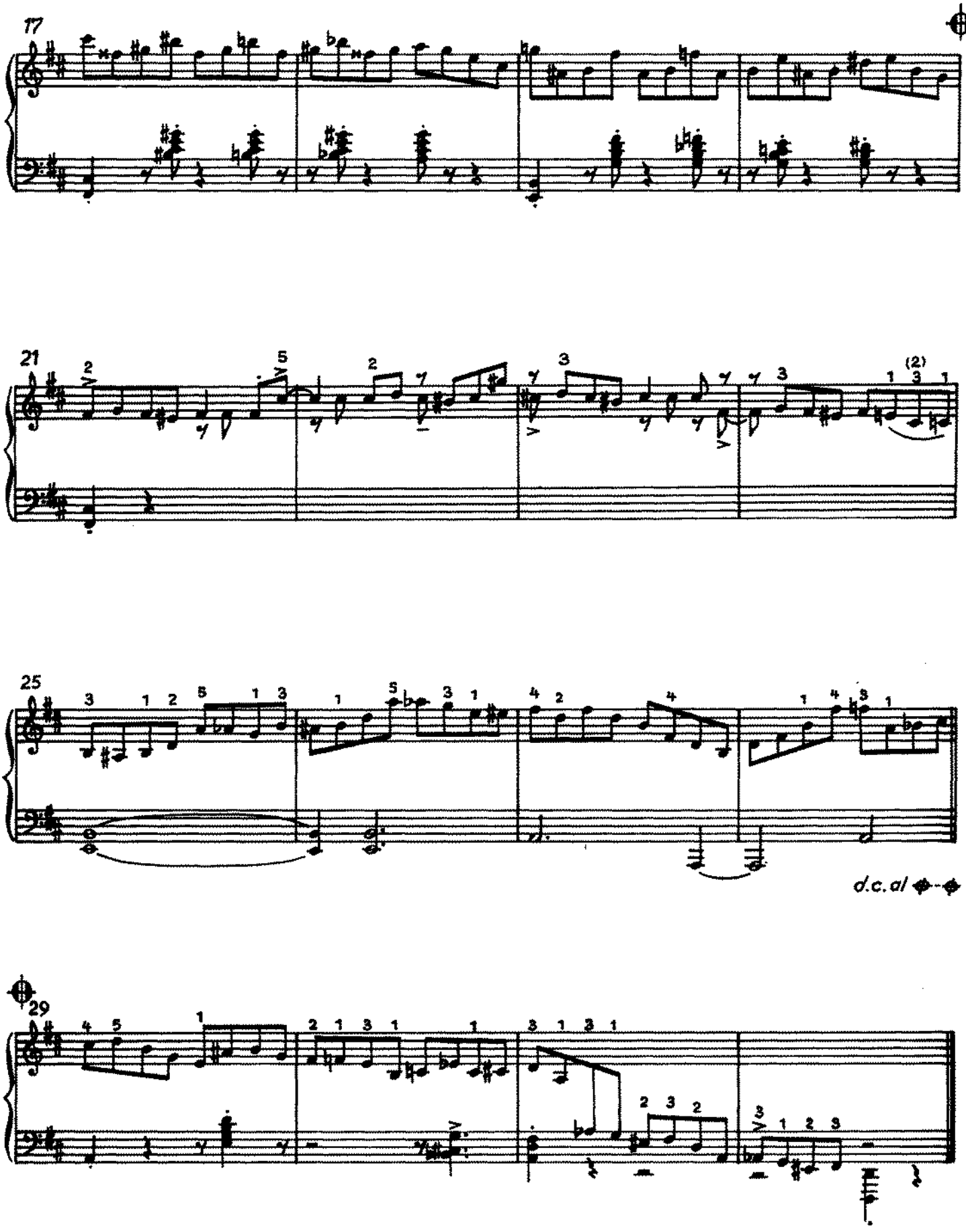

56
(4 T. = 4 s / 208 ♩)
mf
5
9
13
8
1.
17
2.
57
(4 T. ca. 4 s / 208 ♩)
mp

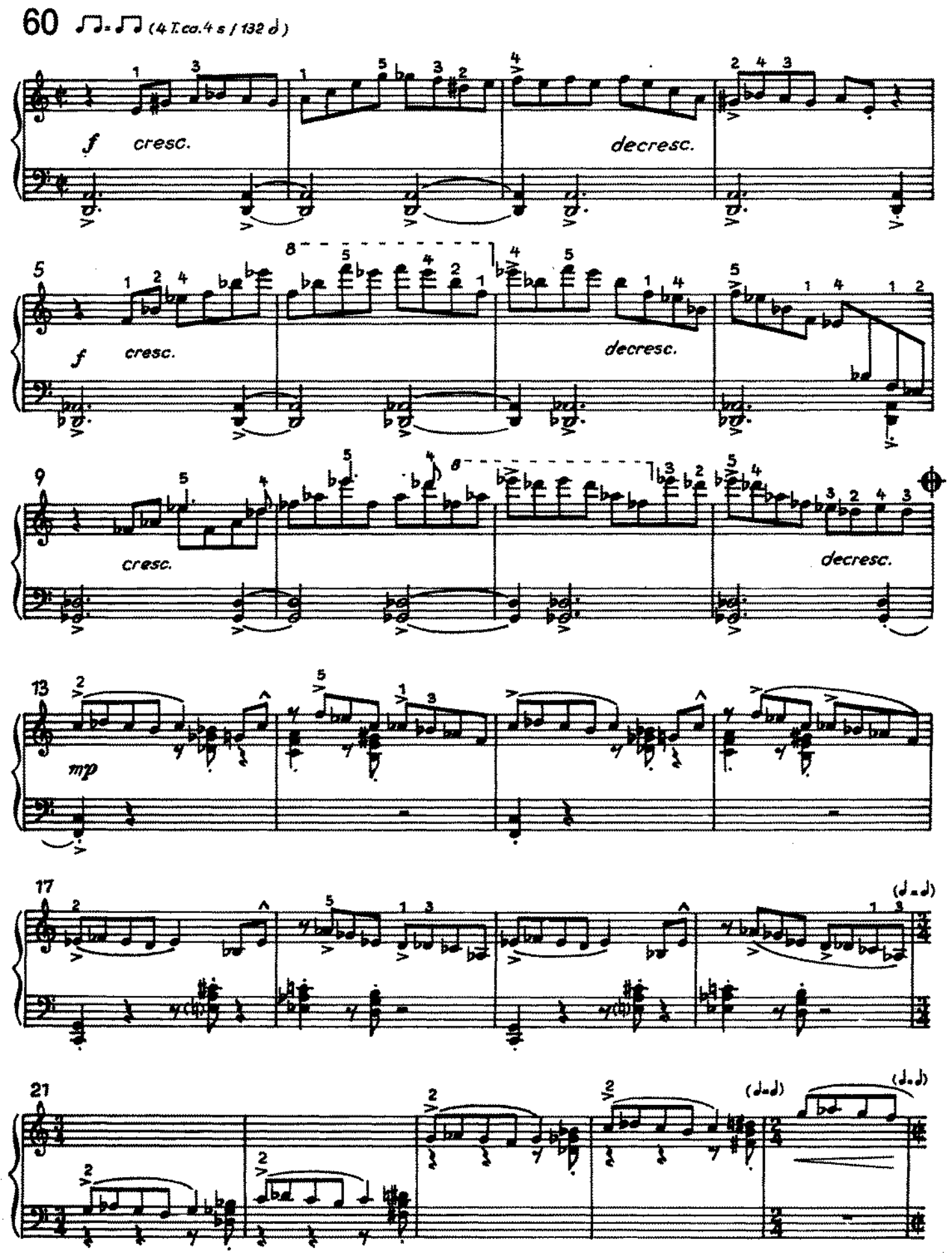

5
9
13
17
21
d.c.al
25
f
sf
ff
Ped.

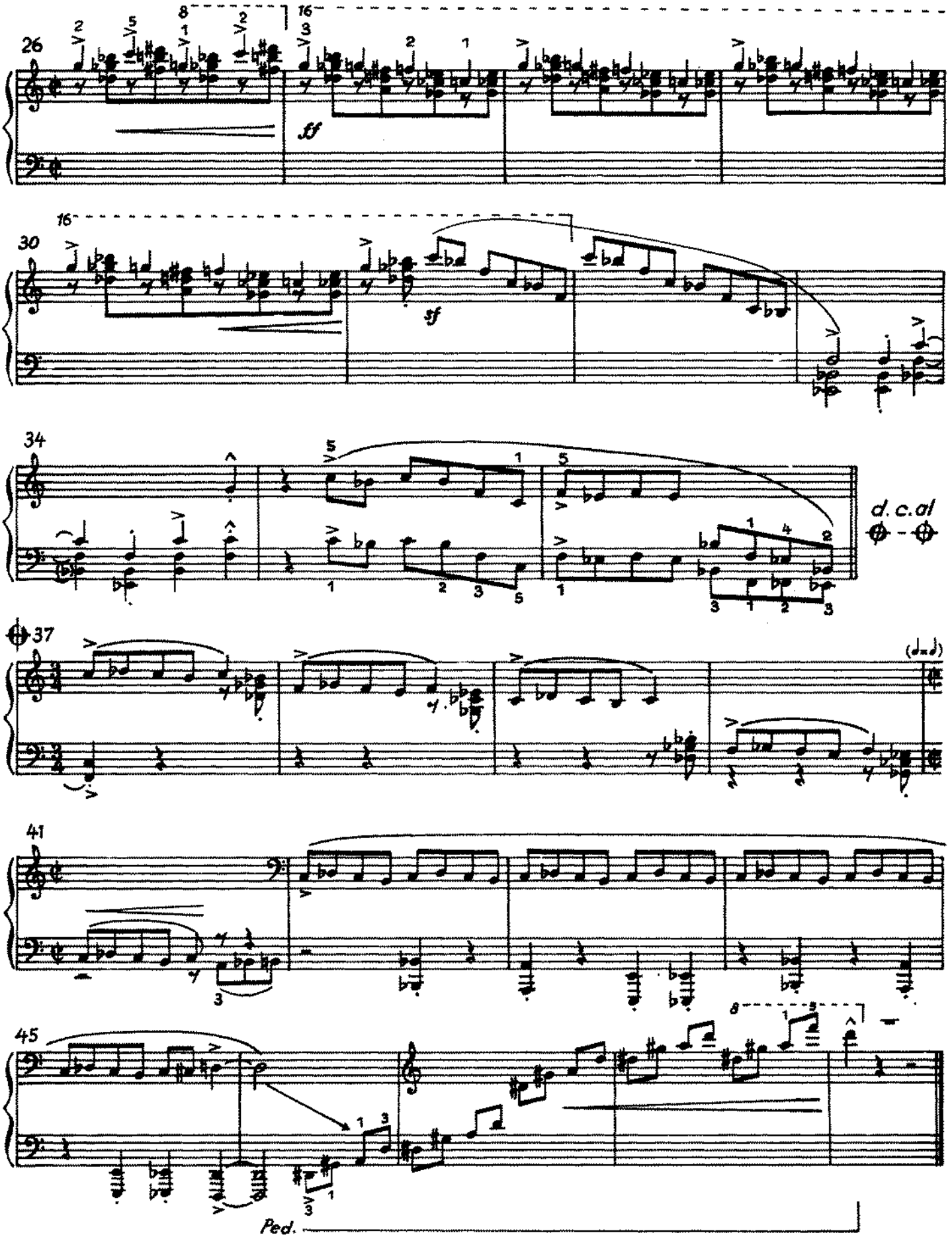

58
(4 T. ca. 4-5 s / 200)
mf
5
9
13
1.
cresc.
12
17
2.
dim.
21

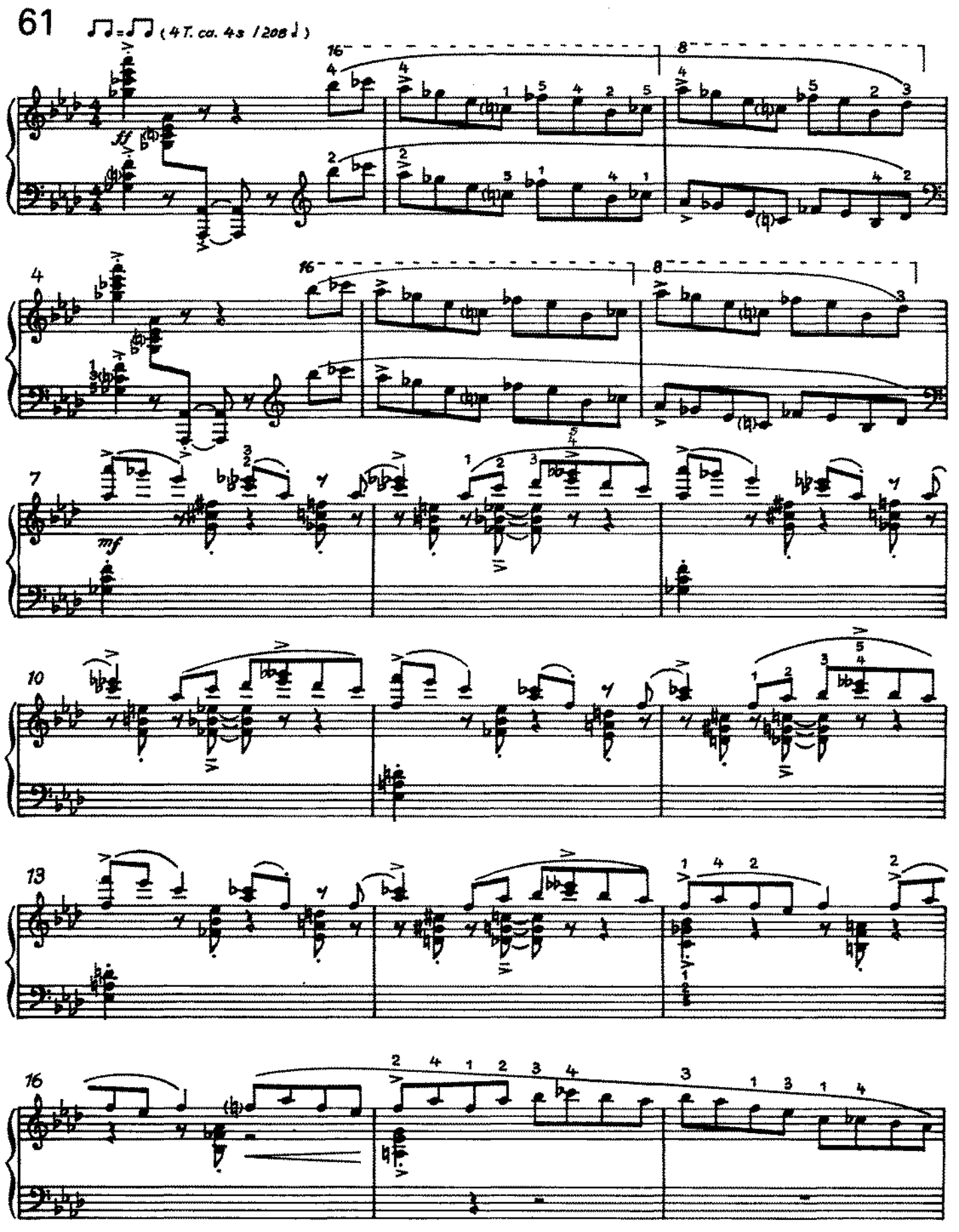

25
29
33
37
1.
41
2.
45

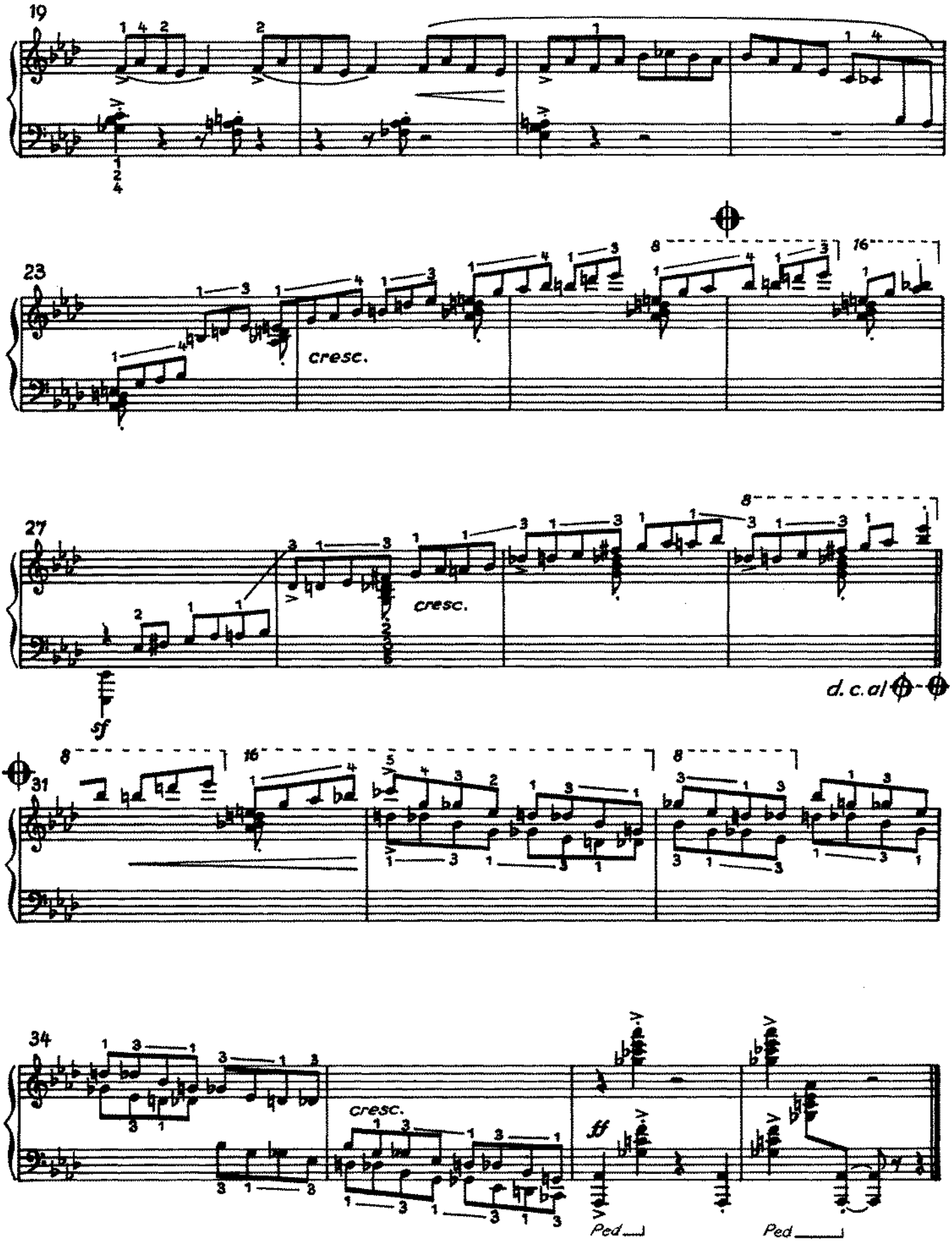

59
(4T. ca. 4s / 208 ♩)
mf

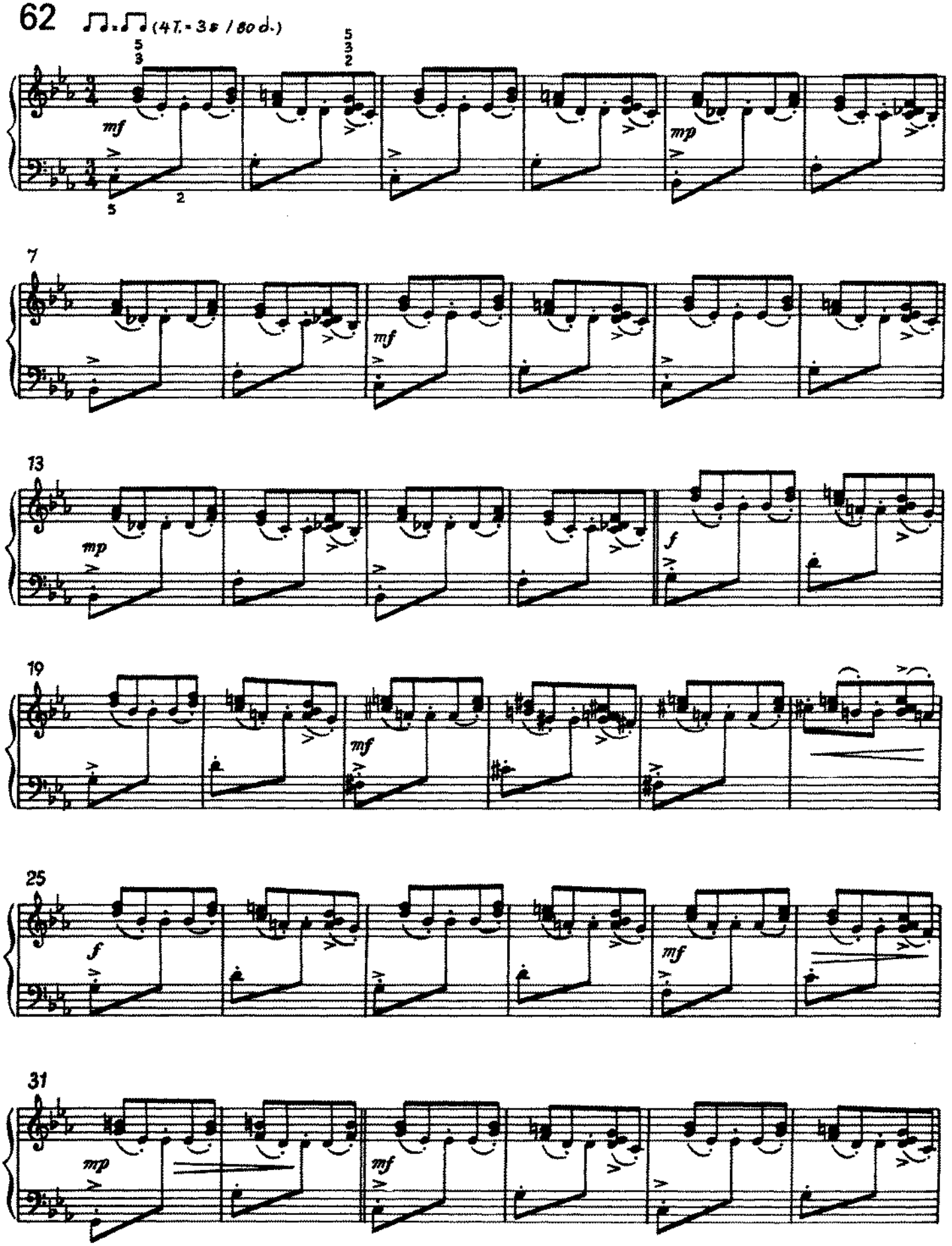

17
21
25
d.c. al
29

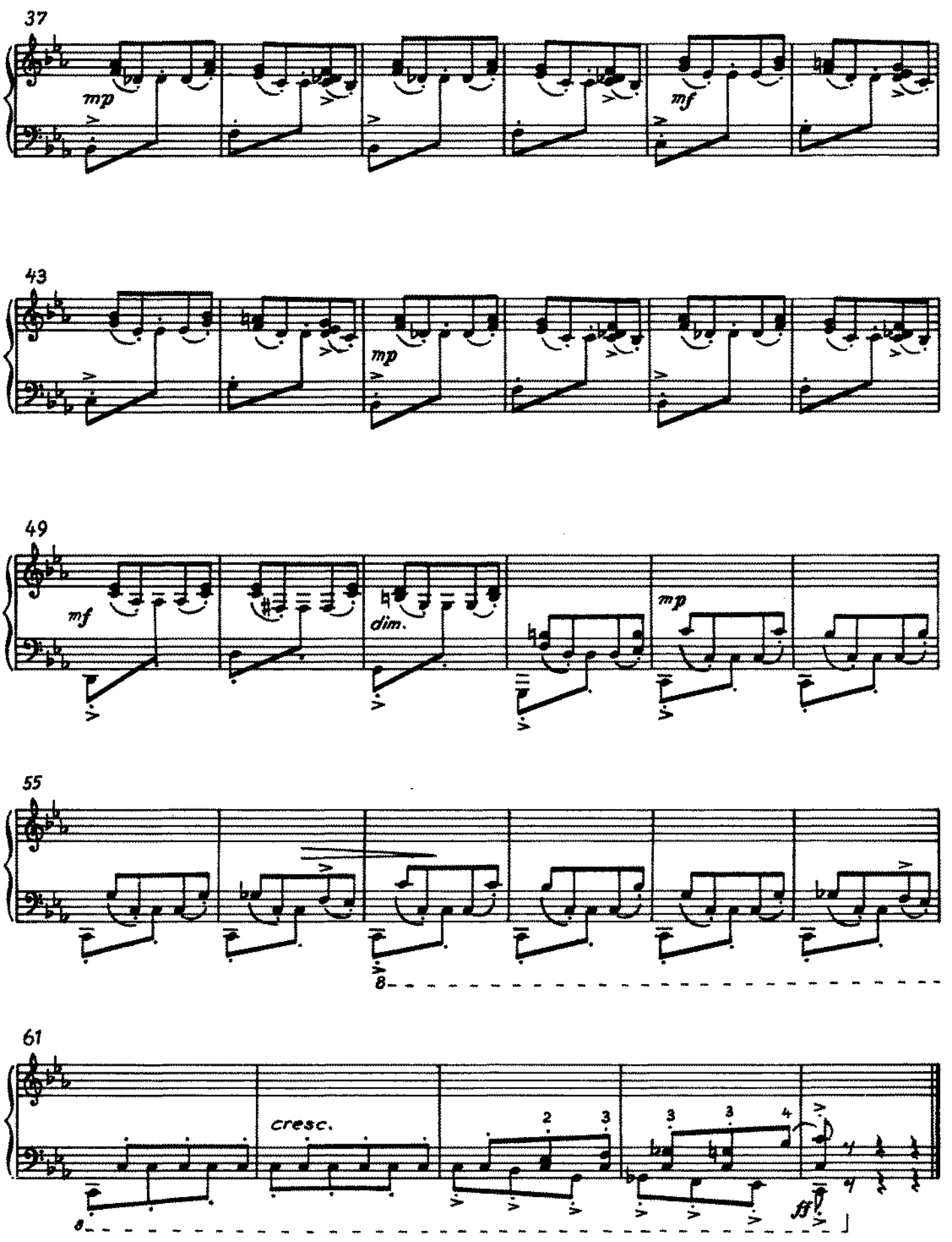

60
(4 T. ca. 4 s / 132 d)
f
cresc.
decresc.
5
f
cresc.
decresc.
9
cresc.
decresc.
13
mp
17
(d = d)
21
(d = d)
(d. = d)

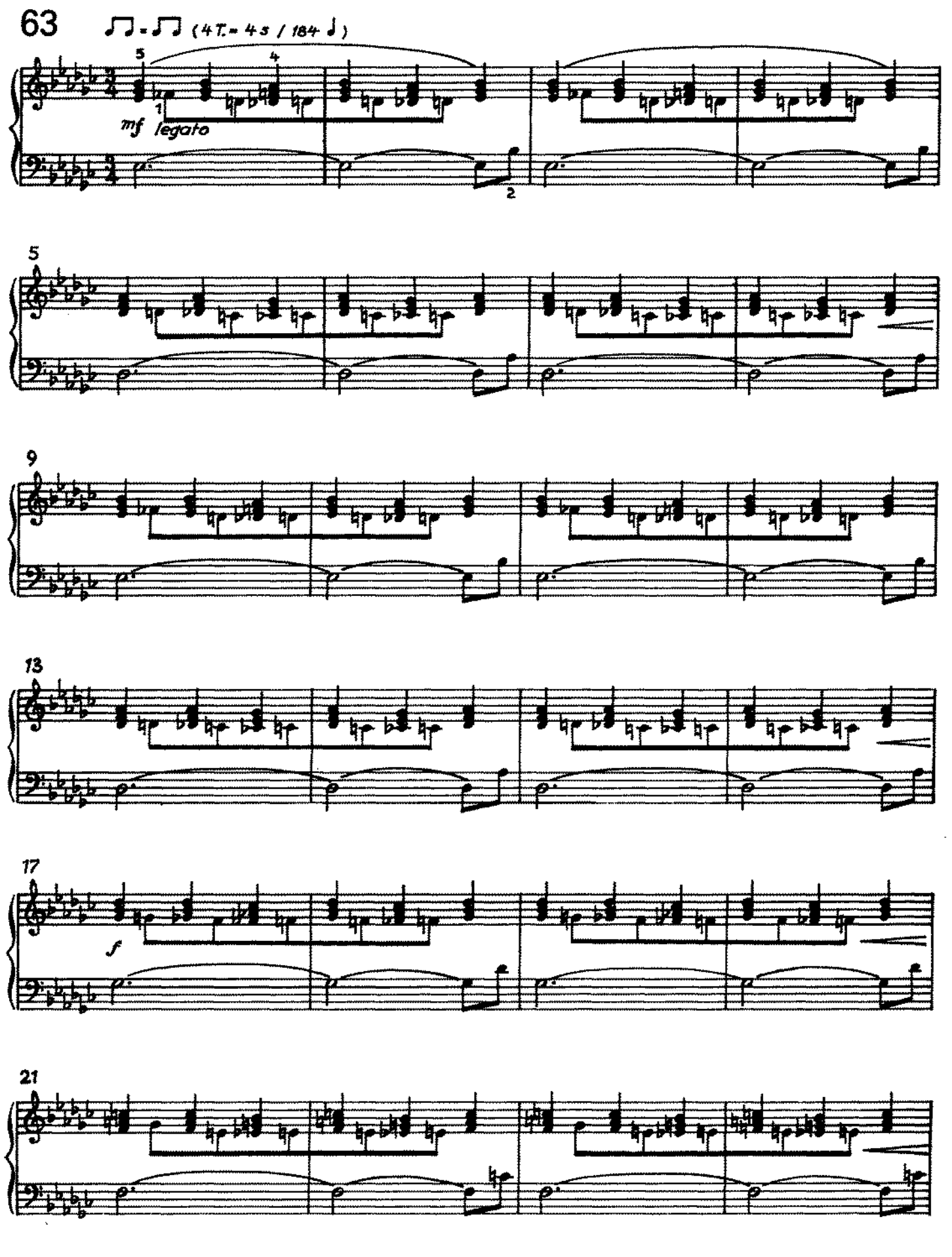

26
ff
30
sf
34
d. c. al
37
41
45
Ped.

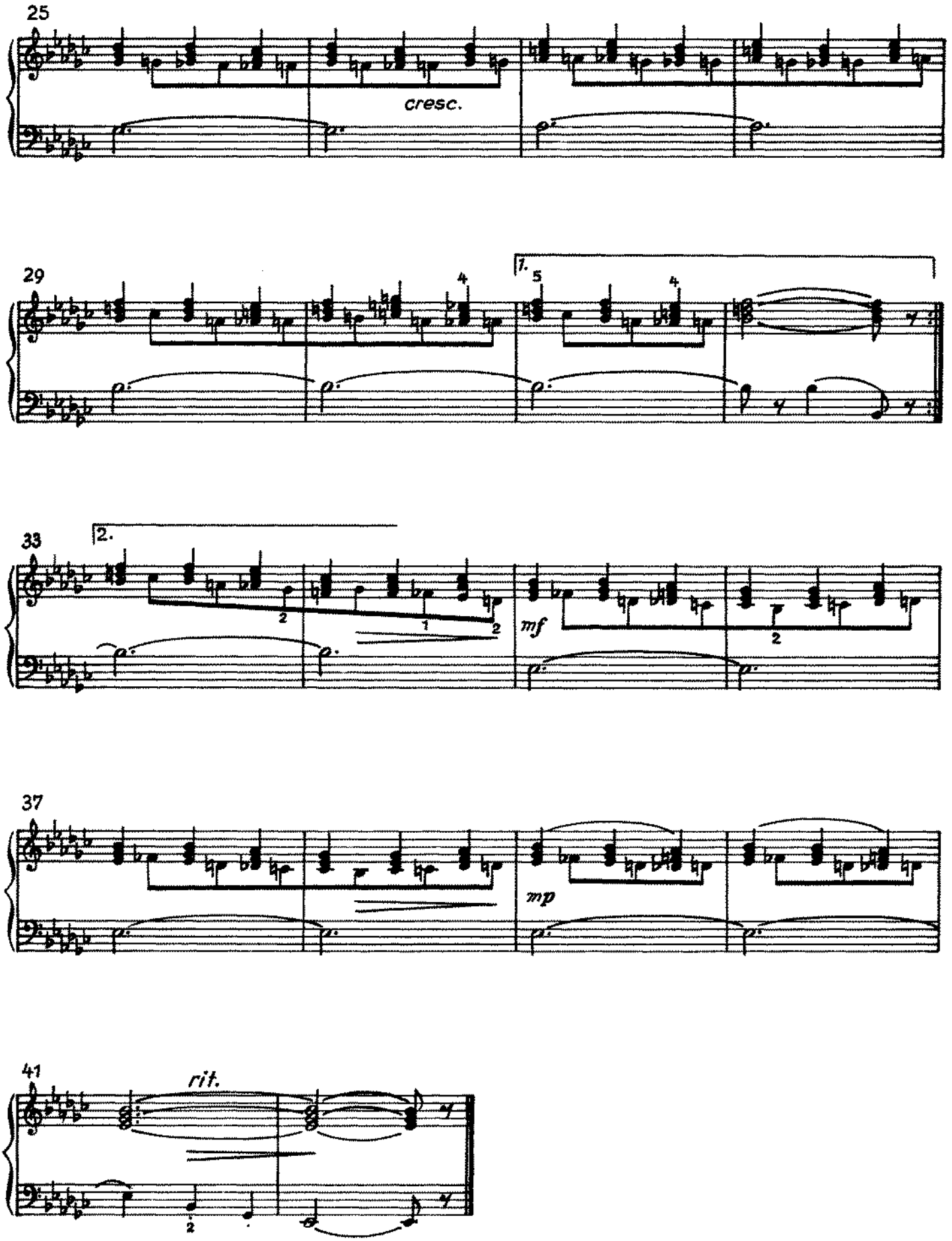

61
♩♩=♩♩ (4T. ca. 4s / 208♩)
ff
mf


19
23
cresc.
27
cresc.
sf
d. c. al
31
34
cresc.
ff
Ped
Ped

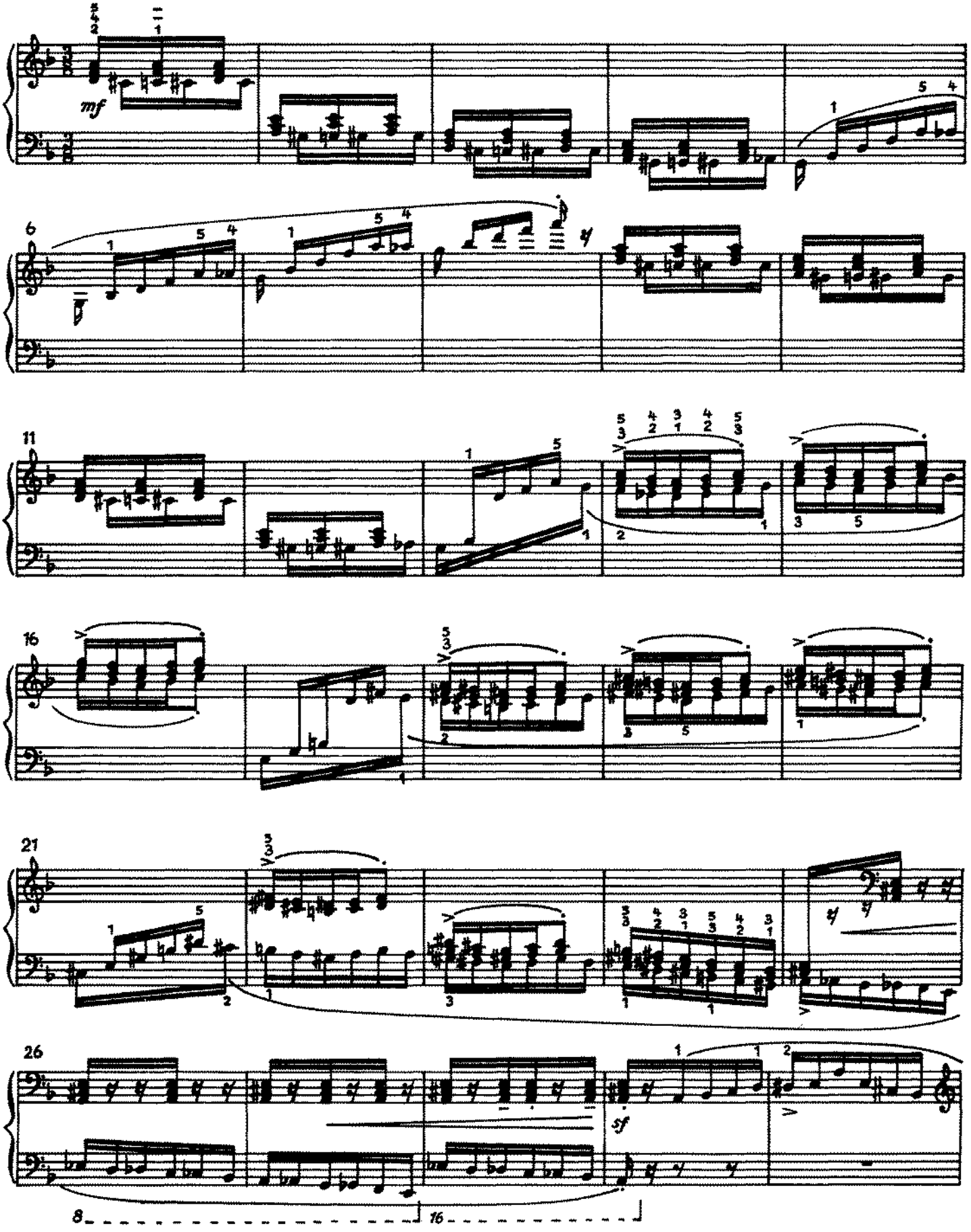

62
♫.♫ (47 - 38 / 60 d.)
mf
mp
7
mf
13
mp
f
19
mf
25
f
mf
31
mp
mf

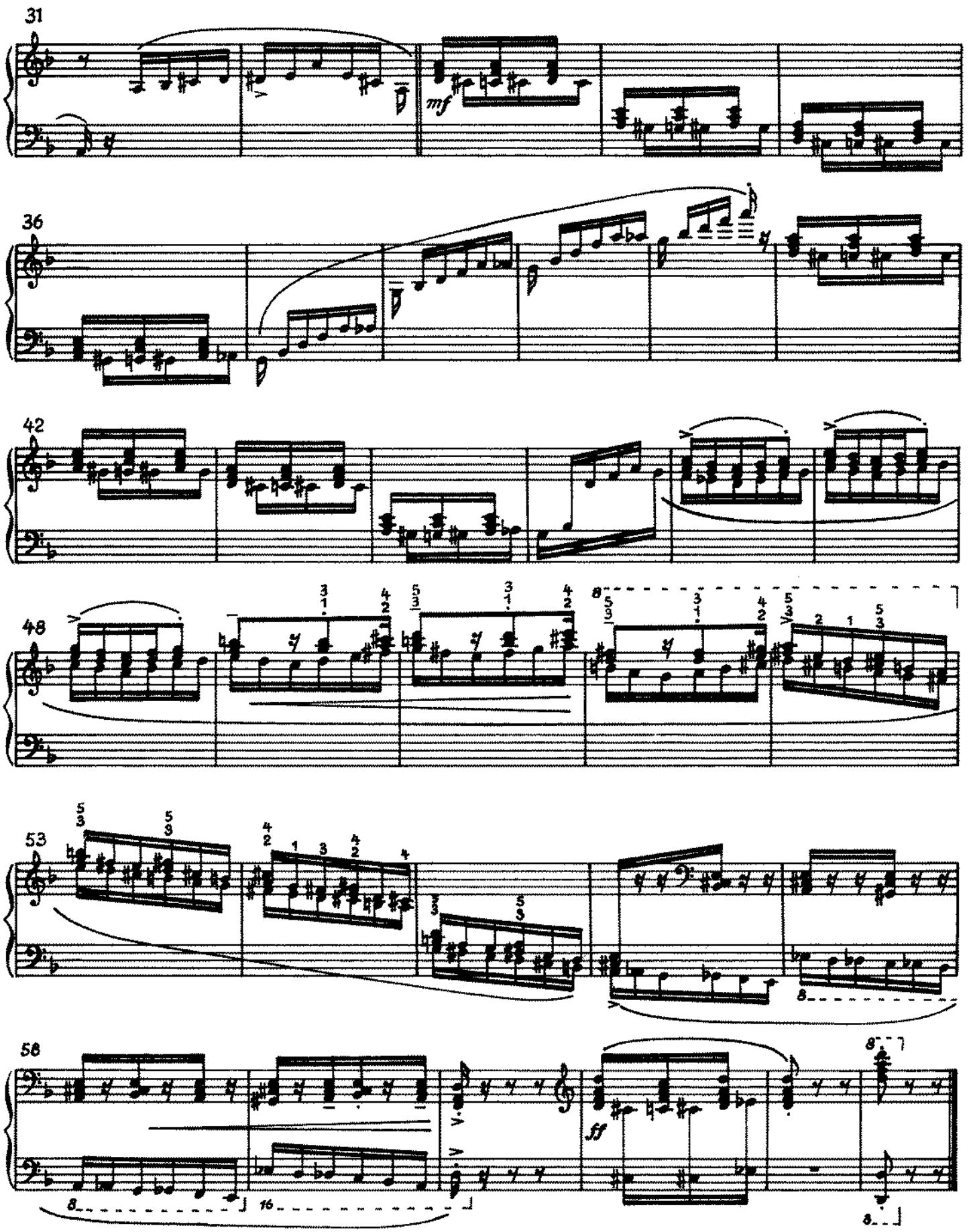

37
mp
mf
43
mp
49
mf
dim.
mp
55
8
61
cresc.
2
3
3
3
4
ff

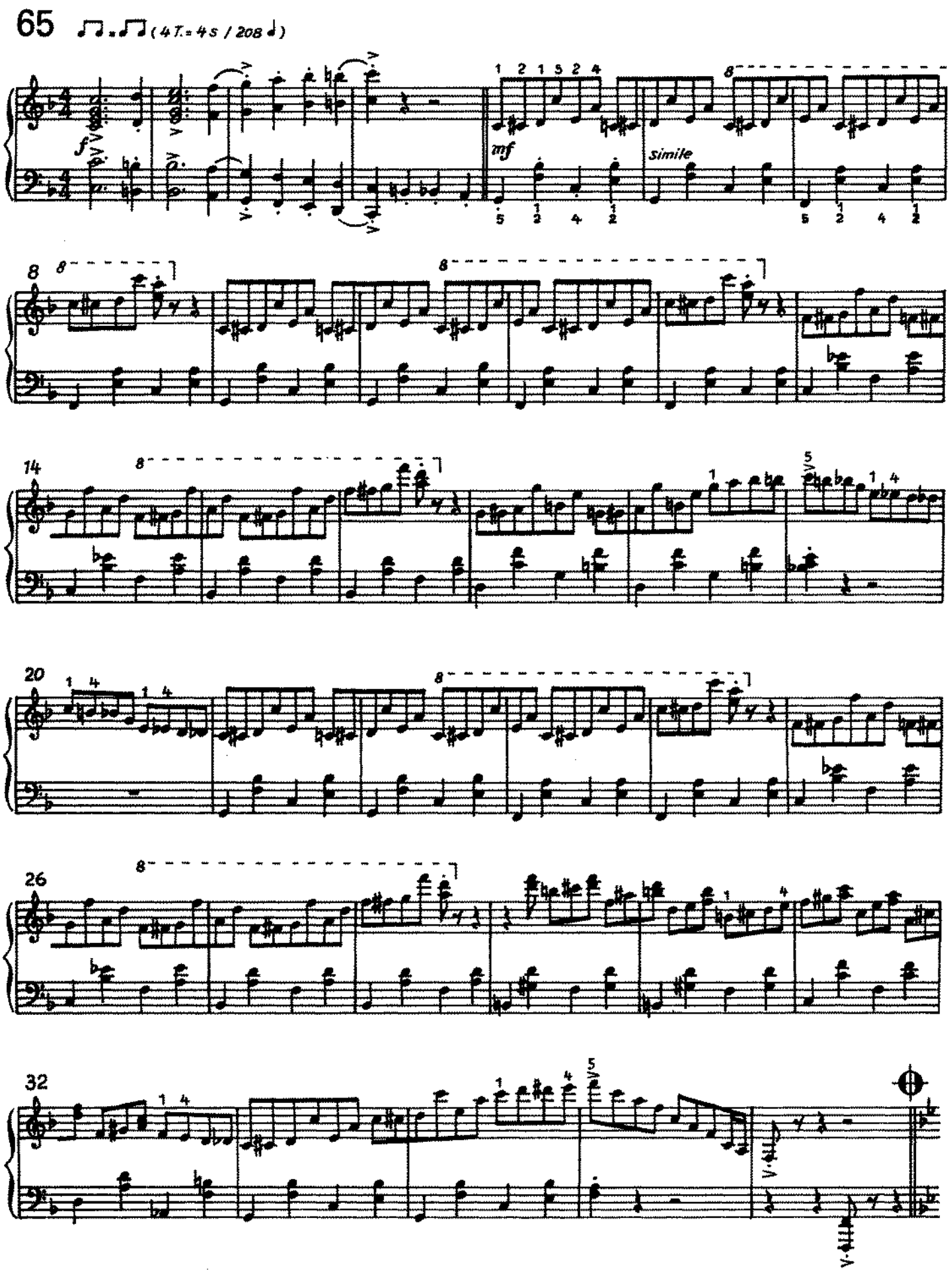

63
♫ - ♫ (4T. = 4s / 184 ♩)
5
4
1
mf legato
2
5
9
13
17
f
21

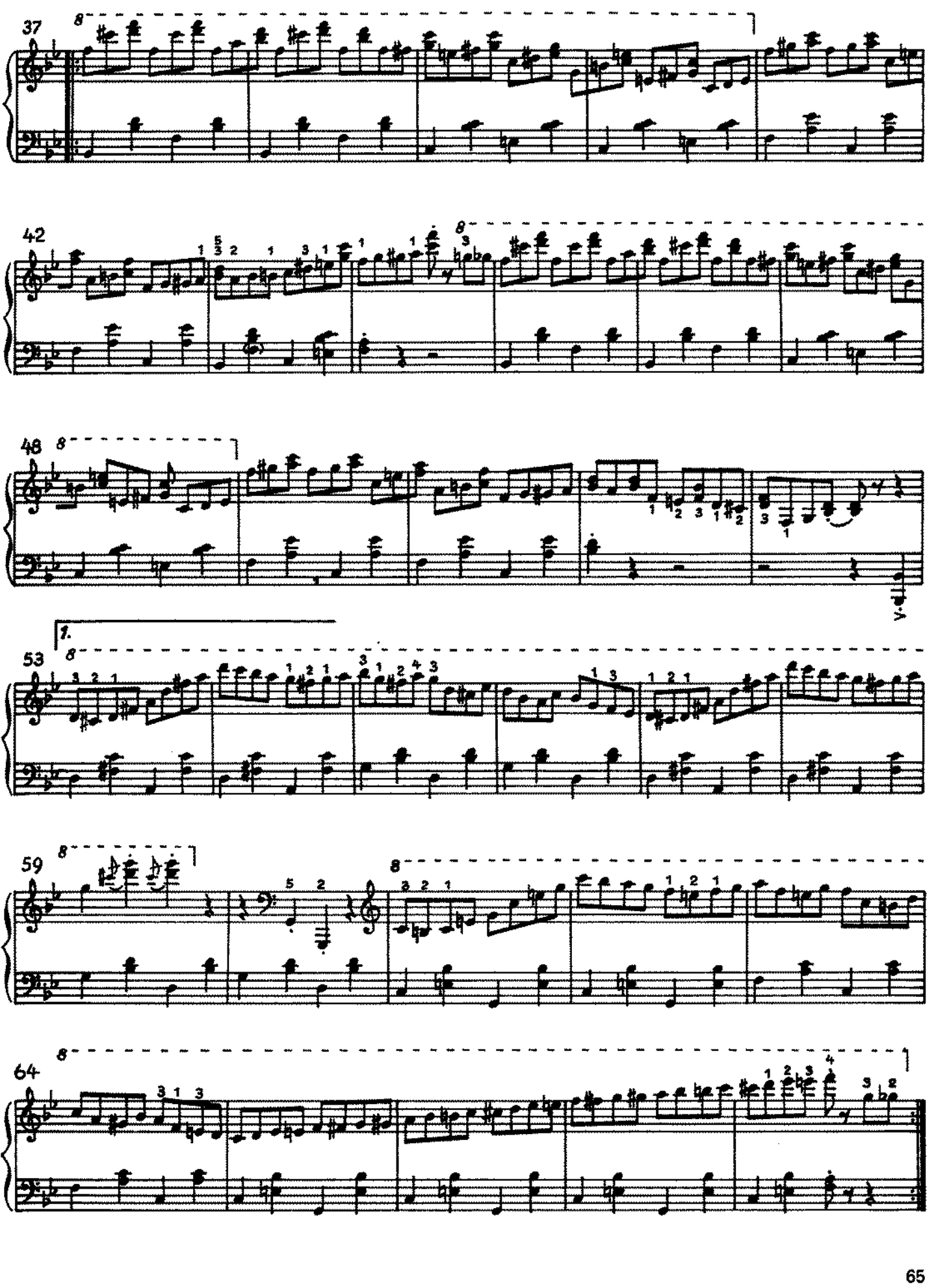

25
cresc.
29
1.
2.
33
mf
37
mp
41
rit.

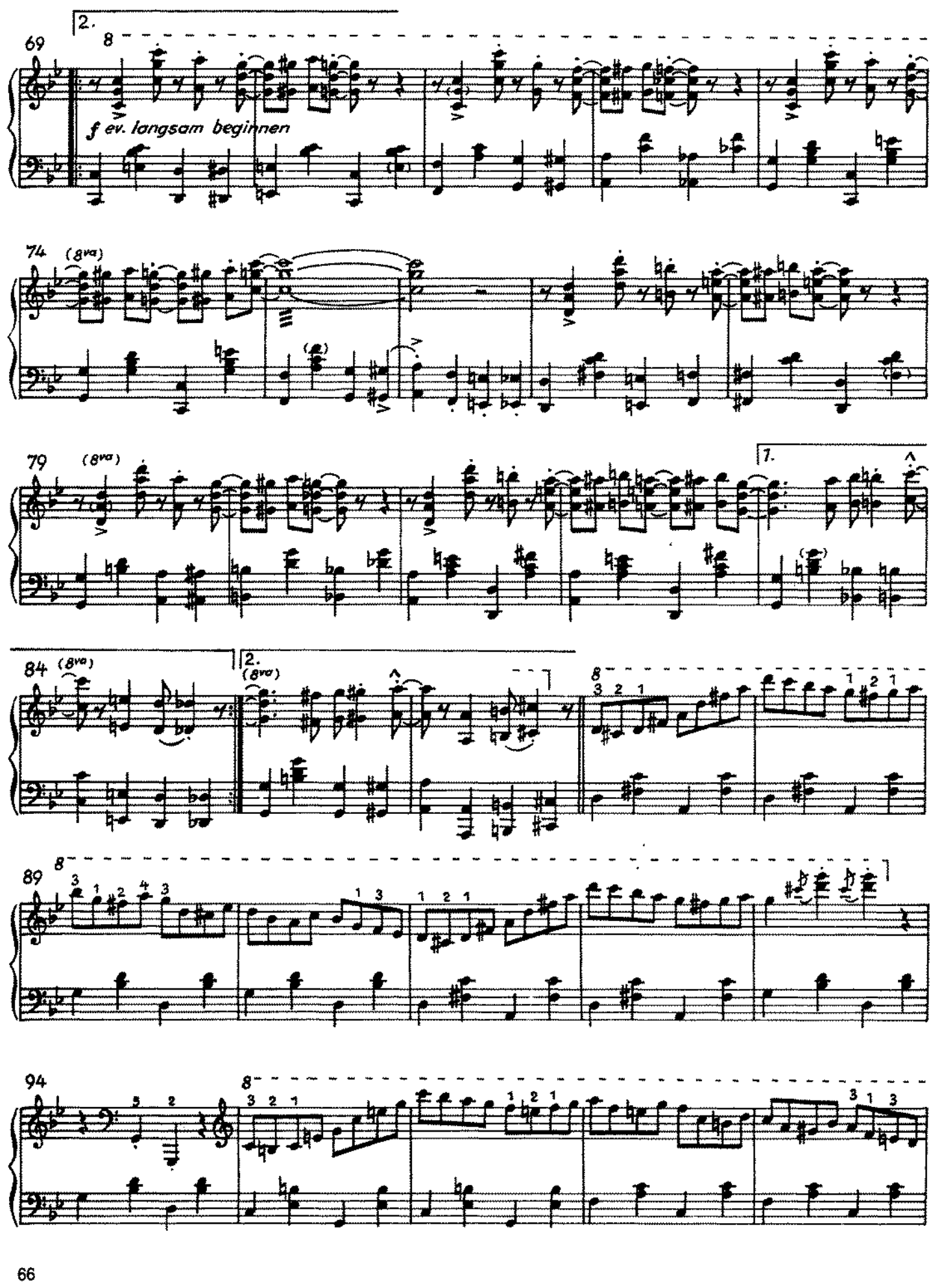
64 (4T. = 3s / 80 ♩.)

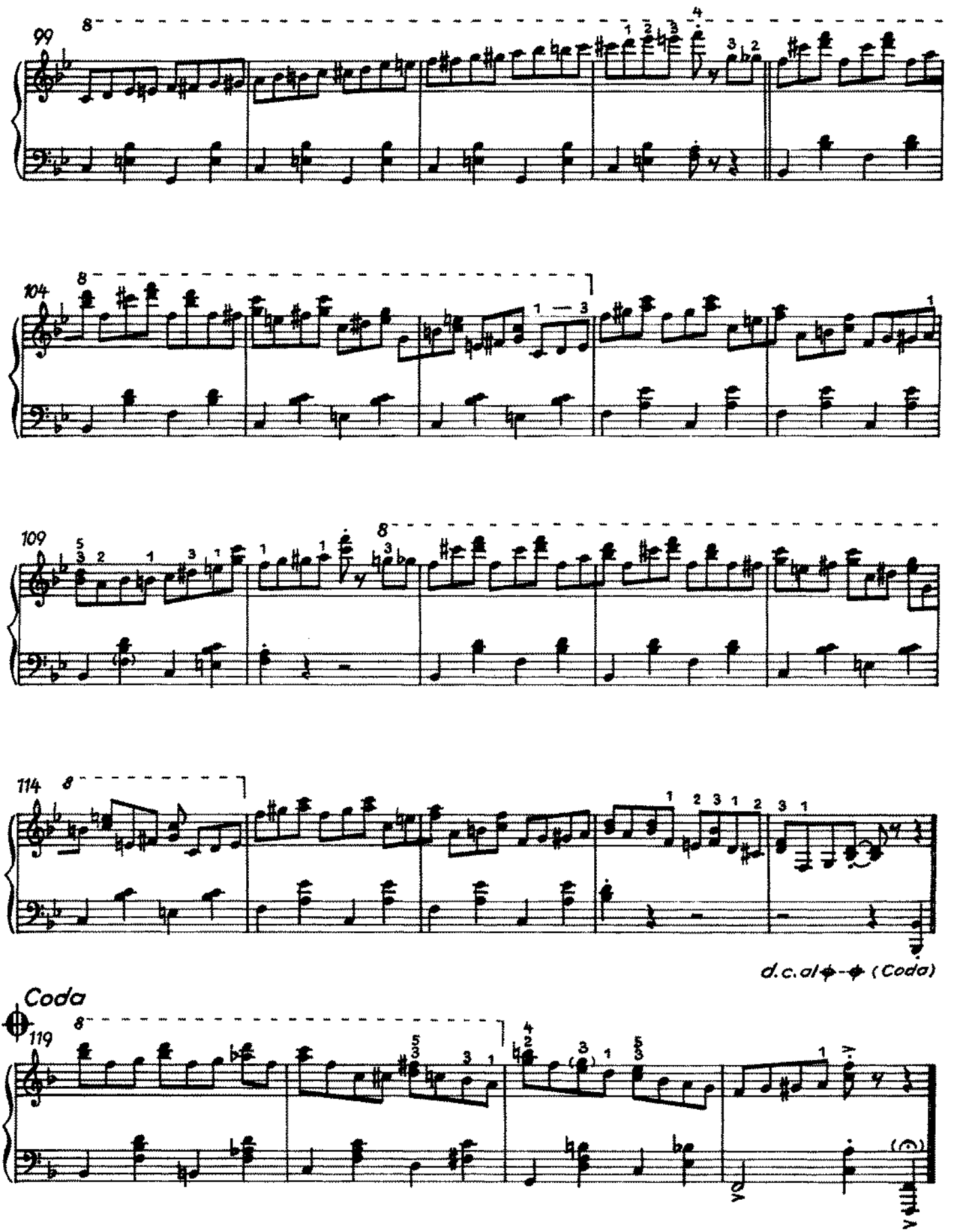


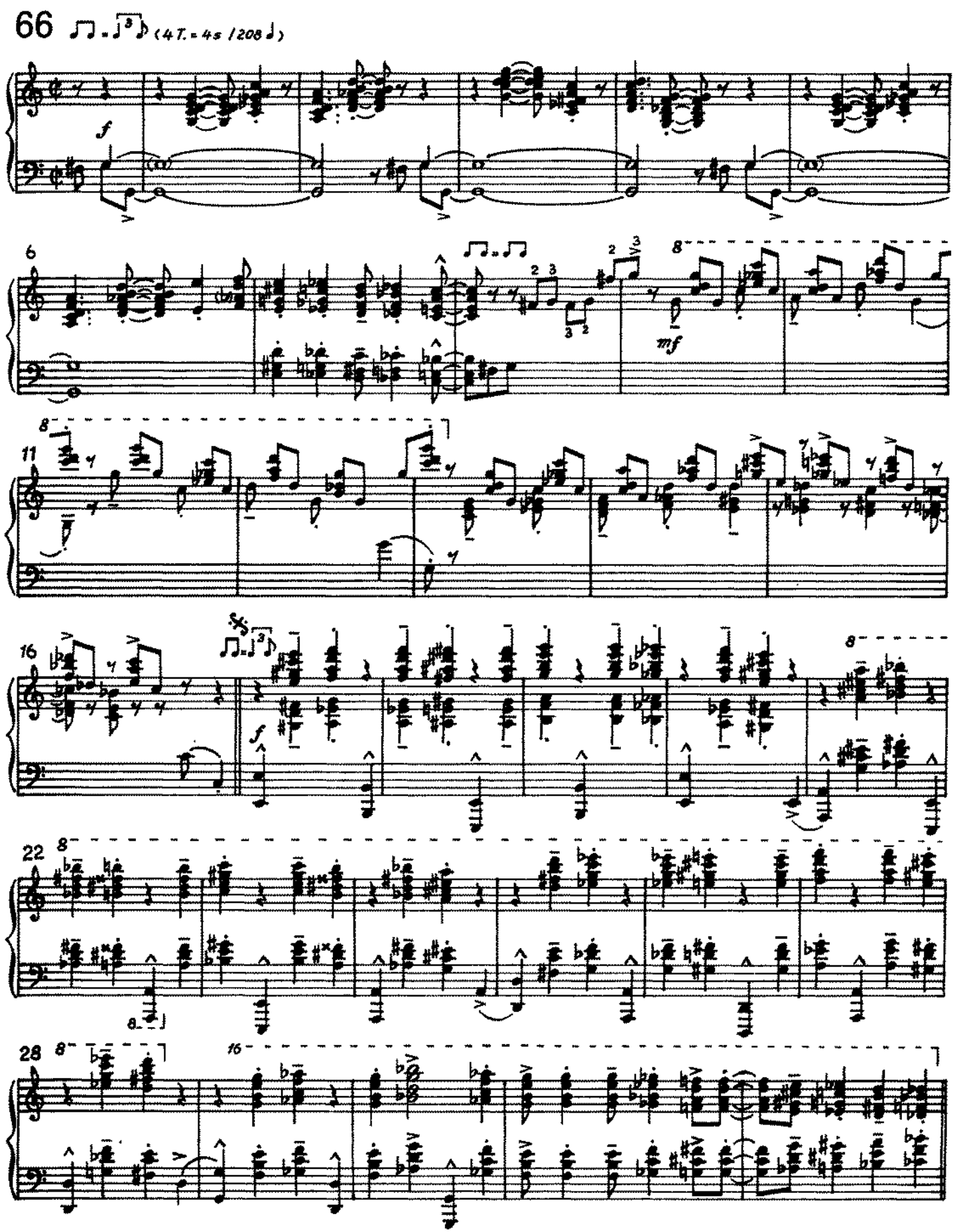

31
mf
36
42
48
8
53
56
ff
8
16
8
8

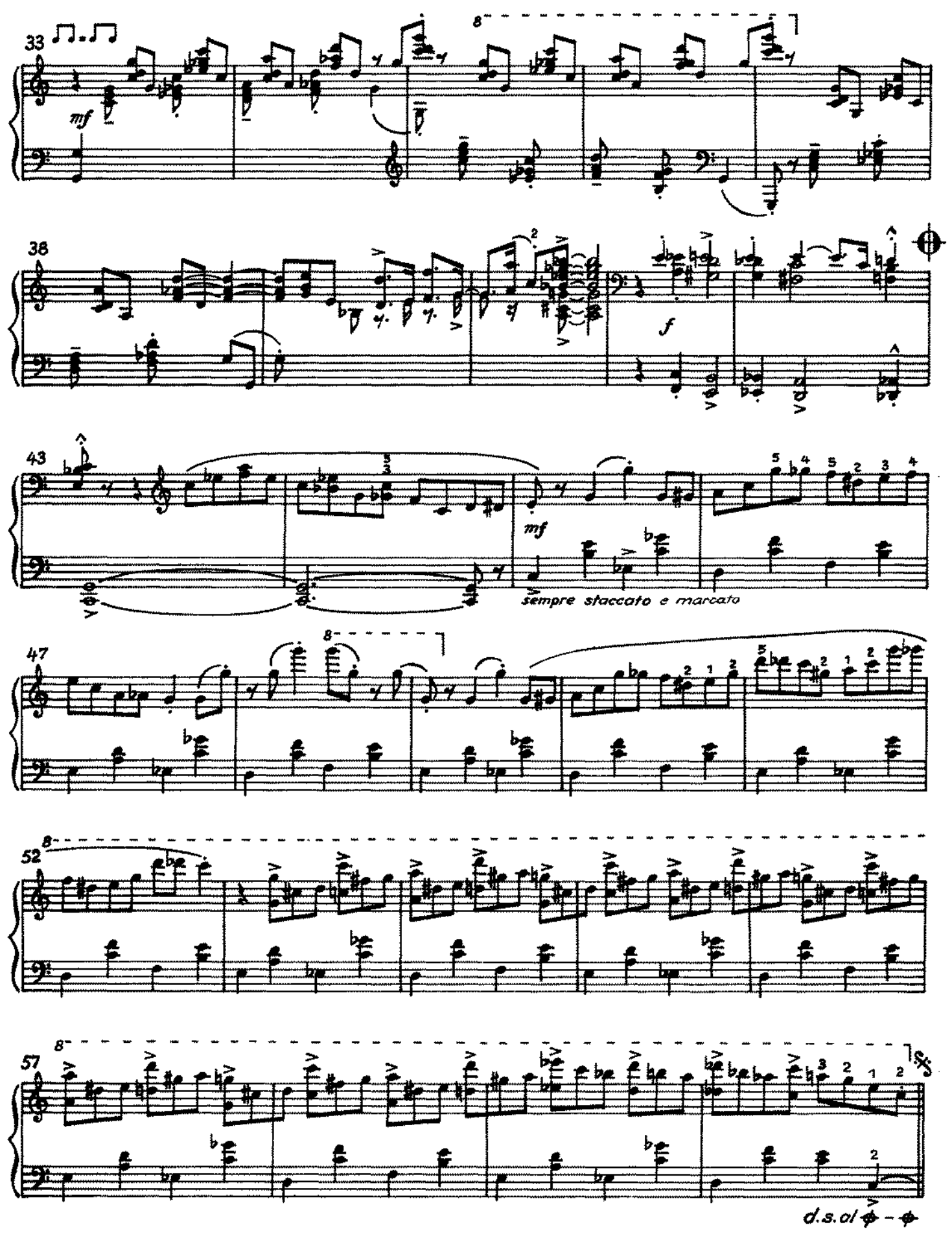

65
(4T.=4s / 208 ♩)
f
mf
simile
8
14
20
26
32

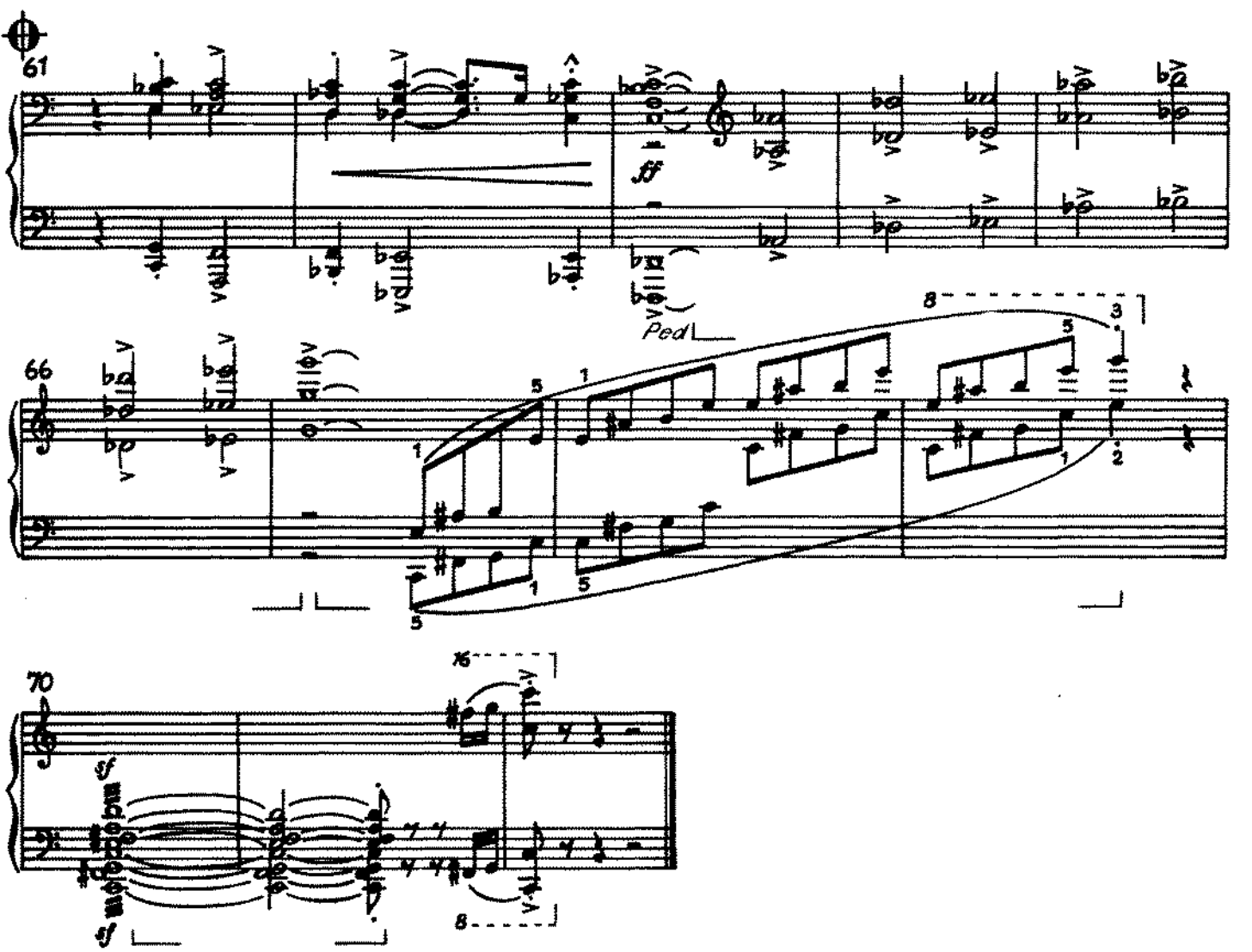

37
42
48
1.
53
59
64


2.
69
8
f ev. langsam beginnen
74
(8va)
79
(8va)
7.
84
(8va)
2.
(8va)
8
89
8
94
8


99
104
109
114
d.c. al ϕ - ϕ (Coda)
Coda
119


66
(4 T. = 4s / 208 ♩)
f
6
mf
11
16
f
22
28


33
mf
38
f
43
mf
sempre staccato e marcato
47
52
57
d.s. al


61
ff
Ped
66
70
sf
sf