

Martin Widmaier

Zwischen den Clavieren

Zur historischen und systemischen Dynamik des Übens

Referat vom 22. November 2019

im Rahmen des Symposiums *The Modern Musick-Master*

im Neuen Saal der Musik-Akademie Basel

Between Different Keyboards

On Historical and Systemic Dynamics of Practising

Presentation from 22 November 2019

as part of the symposium *The Modern Musick-Master*

in the New Hall of the Basel Music Academy

First version of this publication: 2025

Last update: 21 July 2026

Licensed under the

Creative Commons Attribution 4.0 International License

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



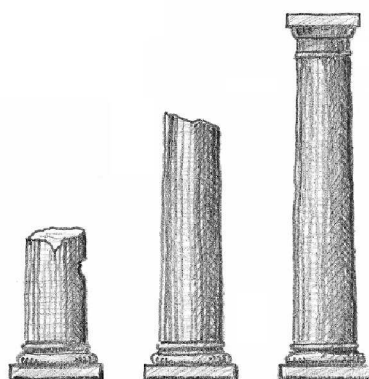
Inhalt

Üben (historisch)	3
Die drei Säulen in der Praxis	4
Üben (systemisch)	5
Das Dreieck des Übens in der Praxis	7
Üben (differenziell)	8
Das Werte- und Entwicklungsquadrat in der Praxis	10
Zwei Lehrwerke für den Anfangsunterricht	11
Schluss	12

Die Musikpädagogin Bianka Wüsthube (Linz) hat den Verfasser dankenswerterweise darauf aufmerksam gemacht, dass die Darstellung der drei Säulen in ihren unterschiedlichen Erhaltungszuständen die leidige Tendenz hat, den vermuteten Ist-Zustand zu zementieren. Vorliegende Veröffentlichung bedient sich noch einmal der Illustration von 2019, die ihren eigenen Charme besitzt; eine neuere Version der Zeichnung zeigt drei intakte Säulen und verfügt über einen stärkeren Modellcharakter.

Üben (historisch)

Wenn ich mich nicht täusche, lässt sich von drei traditionsreichen Säulen des instrumentalen Übens und Unterrichtens sprechen (Bsp. 1). Zwei dieser Säulen sind in Gefahr, den Weg alles Zeitlichen zu gehen – wir dürfen uns das linke und mittlere Exemplar also von Efeu umrankt und im Mondlicht vorstellen. Die rechte Säule ist weder besonders alt, noch kann sie für sich alleine bestehen – dennoch wird ihr heute häufig ein Alleinstellungsmerkmal zugeschrieben.



Beispiel 1: Dreisäulenmodell
des Übens und Unterrichtens

Die Rede ist von drei Musizierpraktiken: Stegreifspiel – Formelspiel – Literaturspiel. Unter „Stegreifspiel“ verstehe ich alle Formen des Improvisierens; unter „Formelspiel“ Fingerübungen und Tonsatzübungen (aber immer als Musik zu Gehör gebracht);¹ das sperrige Wort „Literaturspiel“ bezeichnet die Wiedergabe von Kompositionen und das Nachspielen von Improvisationen. Besondere Beachtung verdient die zentrale Stellung des „Formelspiels“: Nach links hin werden die Formeln improvisatorisch entfaltet,

sei es in ganz anspruchsloser oder sehr anspruchsvoller Art und Weise; nach rechts hin finden sie sich alle Nase lang in der Spielliteratur wieder. Und umgekehrt gilt: Im Stegreifspiel wie im Literaturspiel kommen uns zahllose musikalische Figuren unter, die wir mit Gewinn herausgreifen und durch die Mühlen des Formelspiels drehen können.

Die drei Säulen in der Praxis

Erproben wir die geschilderte Säulenordnung in einer kurzen Arbeitsphase. Als mittlere Säule fungiert eine variierte Pachelbel-Sequenz oder Romanesca in E-Dur: zweimal zwei Stimmen, jeder zweite Akkord ein Sextakkord, Basslinie schrittweise über zwei Oktaven fallend. Hände, die sich bereits auskennen, rekapitulieren das Satzmodell in beliebiger Lage; Hände, die sich noch nicht auskennen, prüfen alle relevanten Möglichkeiten, darunter auch zwei Zickzackwege des Tenors (Bsp. 2 a und b). Dasselbe mit geschlossenen Augen. Ein beiläufiger Blick nach rechts (Ludwig van Beethoven: Sonate E-Dur Op. 109, 1. Satz, T. 1/2) eröffnet einen Ausstieg (Bsp. 2 c). Nun lassen sich z. B. Sopran/Alt/Tenor/Bass mitsingen/hervorheben und zwei metrische Ordnungen erproben („Nimm sie hin denn, diese Lieder“ / „Mein junges Leben hat ein End“). Weil es schade wäre, wenn alle Harmonien eines Satzmodells gleich klängen, versuchen wir, die unterschiedlichen Charaktere mikrodynamisch und mikroagogisch deutlich zu machen – tonikale Akkorde repräsentieren ein „Zuhause“, dominantische Akkorde zeigen eine „Richtung“ an, subdominantische Akkorde sind „Klangereignisse“. Als Belastungsprobe, aber auch zum Vergnügen erfolgt ein Abstecher ins Stegreifspiel, sei es ganz simpel, sei es wagemutiger (Bsp. 2 d und e). Schließlich erklingen zwei Zerlegungen des Gerüstsatzes – womit wir uns unversehens dem genannten Beethoven-Beginn und damit dem Gebiet des Literaturspiels nähern (Bsp. 2 f und g).



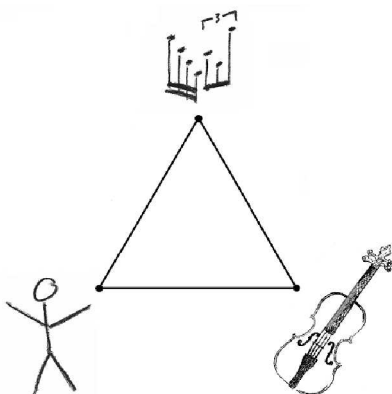
Beispiel 2: Variierte Pachelbel-Sequenz

Die horizontale Durchlässigkeit des Dreisäulenmodells sorgt für eine „gut gewöhnte“ Hand, die wir uns als „intelligente“ Hand vorstellen dürfen.² Wie schon angedeutet, fürchte ich, dass das Formelspiel nur noch sehr unzulänglich gepflegt wird, und dass die Praxis des Stegreifspiels in der Regel schon bald nach dem Anfangsunterricht verloren geht. Einrichtungen wie die Schola Cantorum Basiliensis stellen Ausnahmen dar – was sie zu natürlichen instrumentalpädagogischen Laboren macht.

Üben (systemisch)

Schreiten wir fort zur systemischen Betrachtung. Hier muss ich einräumen, dass keine Einigkeit darüber besteht, was Üben eigentlich ist.³ Weil mir viele publizierte Meinungen nachgerade abenteuerlich vorkommen, habe ich mir eine eigene Definition gebastelt, die mehrere Vorteile hat: Sie hilft mir theoretisch weiter; praktisch ebenso;

und erfreulicherweise verfügt sie über eine Haut, die Widerspruch abperlen lässt. So lautet meine Definition (Bsp. 3): Üben ist das Erkunden und Aufeinanderbeziehen dreier eigengesetzlicher Systeme: Mensch – Instrument – Musik.



Beispiel 3: Dreieck des Übens

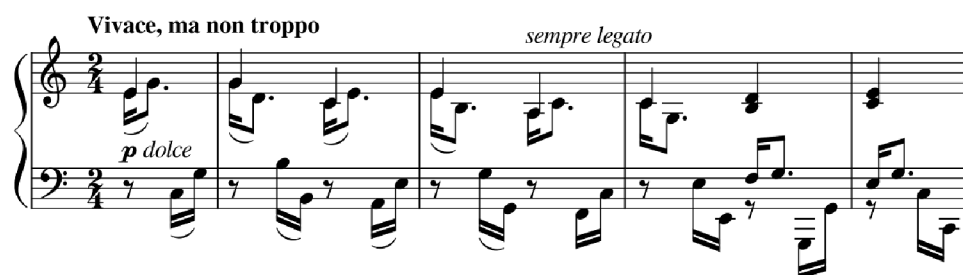
Was den Menschen betrifft: Der ist ja nicht sowieso „da“. Wie der Cellist Gerhard Mantel gelegentlich referierte, weiß der Mensch, wenn er morgens aufwacht, nicht einmal, wo sein Arm liegt. Er muss ihn erst einmal leicht bewegen, um ihn zu spüren.⁴ Eine Person auf der Bühne: Fühlt sie sich unangenehm berührt ... oder ist sie bei sich, dem Instrument und der Musik? Ist ihr klar, dass sie (sofern sie sitzt) sechs Beine hat, also mehr oder weniger zu den Insekten gehört – linkes Bein, rechtes Bein, vier Stuhlbeine? Zieht sie sich in einen engen Brustkorb zurück ... oder weiß sie sich über die Außenrotation an den Schultern zu öffnen? Bewegt sie ihre Arme, als befände sie sich auf der Raumstation ISS ... oder flottieren die Arme in sachgemäßer Art und Weise zwischen aufwärts gerichteter Muskelkraft und abwärts gerichteter Gravitationskraft?

Was das Instrument betrifft: Auch dieses ist nicht sowieso „da“. Wie fühlen sich (am Beispiel des Hammerflügels) die einzelnen Tasten an, welche Mensur hat das Tastenrelief? In welcher Weise spielt die Mechanik mit den Fingern? Teilen sich spürbare Vibrationen über die Tasten und Kniehebel mit? Welche Klänge schweben durch den Raum? Wer unterschiedliche Instrumente spielt, wer „zwischen den Clavieren“ sitzt, hat die besten Karten.

Und was die Musik betrifft: Hier geht es um die Schaffung eines hochvermaschten Netzwerks mit Knoten und Kanten unterschiedlicher Bedeutsamkeit und somit um die Formung jedes einzelnen Tons.⁵ Realisiere ich den mehrschichtigen Rhythmus in einer Weise, die dem Metrum als Hintergrundphänomen auf die Beine hilft? Realisiere ich die mehrschichtige Melodik in einer Weise, die der Harmonik als Hintergrundphänomen auf die Beine hilft? Überall gilt es, die Eigengesetzlichkeit von Musik zu entschlüsseln und in Funktion zu setzen.

Das Dreieck des Übens in der Praxis

Bleiben wir bei den ersten beiden Takten von Beethovens Opus 109, dieses Mal im korrekten Metrum und – zur Vergewisserung – in C-Dur, der „Normaltonart“ des Claviers (Bsp. 4).⁶



Beispiel 4: Ludwig van Beethoven, Sonate E-Dur Op. 109, Anfang
(transponiert nach C-Dur)

Beim dreimaligen aufmerksamen Spiel dieser Stelle im ruhigen Tempo erproben wir drei „Schlüsselstrategien“:

1. Als „Universalschlüssel“ zum menschlichen Körper darf die Atmung gelten.⁷ Weil dieser Gegenstand aber sehr anspruchsvoll ist, setze ich die Messlatte etwas niedriger an und schlage die Außenrotation an den Schultern vor (unter Verzicht auf das prägnante Zusammenziehen der Schulterblätter) – eine ungemein praktikable Maßnahme, die meiner Erfahrung nach sowohl auf die Atmung als auch auf den Stand bzw. Sitz zurückwirkt.⁸ Ich setze mich ans Clavier ... breite für einige Sekunden ganz leicht die Arme aus, und zwar mit den Handflächen nach oben ... spüre dabei in den

Körper hinein, richte ihn behutsam auf ... und spiele Bsp. 4, wobei ich nicht etwa die Außenrotation beibehalte, sondern das gerade gewonnene Gefühl im Schultergürtel-Brustkorb-Bereich wachhalte.

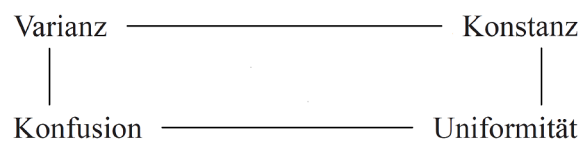
2. Ein schöner Schlüssel zum Instrument ist das taktile Wahrnehmen von Vibrationen.⁹ Spüre ich das leichte Vibrieren der Tasten ... des Kniehebels? Mindestens bei klangvollem ... aber auch bei zartem Spiel?
3. Als Schlüssel zur Musik haben sich „Schattenrisse“ bewährt (so nenne ich alle harmonischen und melodischen Reduktionen).¹⁰ Weiter oben ging es um das unmittelbare Musizieren dieser Schattenrisse. Nun lautet die selbstgestellte Aufgabe: Die beethovenschen Zerlegungen erklingen – doch der Gerüstsatz bleibt geistig präsent.

Was ich mit keinem Wort erwähnt habe, sind ausgerechnet die Ohren. Mein Rechtfertigungsversuch: Ich bin zuversichtlich, dass alle drei Schlüsselstrategien nicht zuletzt auch die Ohren öffnen.

Üben (differenziell)

Wenn wir die Ergebnisse von historischer und systemischer Betrachtung gegeneinanderhalten, erfahren wir schon eine ganze Menge über gutes Üben. Im einfachen Formelspiel wird die Komplexität der Aufgabe stark reduziert – das birgt die Chance, den Menschen, das Instrument, die Musik wirklich in den Fokus zu nehmen. Elaboriertes Formelspiel und erst recht Stegreif- und Literaturspiel dienen sozusagen als Belastungsprobe: Lassen sich auch komplexe Aufgaben lösen, ohne den Menschen, das Instrument, die Musik aus dem Fokus zu verlieren? Die Kenntnis dreier relevanter Säulen und dreier relevanter Ecken und Kanten bringt uns also weiter. Aber wie wir mit den drei Säulen, den drei Ecken und Kanten umgehen, wie wir einen Lernprozess initiieren und gestalten – davon haben wir nach wie vor keine Ahnung.

An dieser Stelle kommt das Differenzielle Lernen des Sportwissenschaftlers Wolfgang Schöllhorn ins Spiel, ein systemdynamischer Ansatz, der vor 20 Jahren als Trainingsmethode entwickelt wurde („Differenzielles Lernen im engeren Sinn“), und der sich schon bald als Lerntheorie erwiesen hat („Differenzielles Lernen im weiteren Sinn“). Zentrale Aussage: Lernen ereignet sich an Unterschieden.¹¹ In der Vergangenheit musste ich immer ziemlich weit ausholen, um dem Ansatz gerecht zu werden.¹² Gut, dass es mir mittlerweile wie Schuppen von den Augen gefallen ist – vier Wörter reichen (Bsp. 5).



Beispiel 5: Wertequadrat
des Differenziellen Lernens

Im Obergeschoss des Modells prangen „Varianz“ und „Konstanz“. Dieses komplementäre Paar „flankiert“ den Lernprozess, auf dem langen Kontinuum zwischen diesen beiden Werten lassen sich lernwirksame Unterschiede gestalten und erleben. Beim Üben und Unterrichten muss ich beide Grenzpfähle bedenken. Sorge ich lediglich für Varianz, stürze ich in die Konfusion ab – dann mache ich mal dies, mal das, und Sinn und Zweck geraten aus dem Blick. Sorge ich lediglich für Konstanz, stürze ich in die Uniformität ab – dann mache ich mehrmals dasselbe und begnüge mich damit, Lebenszeit zu verbrennen.

Sicherlich haben Sie das Werkzeug wiedererkannt: ein Werte- und Entwicklungsquadrat nach Paul Helwig und Friedemann Schulz von Thun.¹³ Vorsicht: Wer sich im Unter- geschoss eines solchen Wertequadrats wiederfindet, ist in Gefahr, überzukompensieren und ins gegenteilige Extrem zu fallen. Keine gute Idee! Die positive Entwicklung führt jeweils schräg nach oben: Bei Konfusion hilft mehr Konstanz, bei Uniformität mehr Varianz.

So selbstverständlich das alles klingt, so wenig trivial ist es. Was sagt das Modell z. B. über das Prinzip des etablierenden, einschleifenden und absichernden Wiederholens aus? Die Antwort ist klar und deutlich. Gelingen die Wiederholungsversuche, ist das

Verfahren allzu uniform – die auftretenden Fluktuationen sind von suboptimaler Größe und stoßen keinen nachhaltigen Lernprozess an. Scheitern die Wiederholungsversuche, ist das Verfahren allzu konfus – die Vergleichbarkeit zwischen den Durchgängen fehlt. In beiden Fällen wäre es besser gewesen, mit einfachen Mitteln für Varianz *und* Konstanz zu sorgen: ein realistisches Tempo wählen, einmal der linken, einmal der rechten Hand zuschauen, den dritten Durchgang mit geschlossenen Augen spielen ... In älteren wie neueren methodischen Schriften begegnen uns gute und schlechte Ideen. Alle guten Ideen sind von vornherein im Obergeschoss des Modells beheimatet. Und alle schlechten Ideen lassen sich mithilfe eben dieses Modells in gute Ideen ummünzen.

Das Werte- und Entwicklungsquadrat in der Praxis

Würden wir die früheren praktischen Beispiele nochmals durchgehen, könnten wir uns jeweils fragen: Wie steht es um Varianz und Konstanz? Das historische Drei-Säulen-Modell verkörpert die Arbeitsfelder, die sich vor uns auftun. Das systemische Dreieck des Übens ist ein Arrangement der Hinsichten, die zu bedenken sind. Das differenzielle Werte- und Entwicklungsquadrat mahnt zum Wechsel zwischen den einzelnen Arbeitsfeldern und Hinsichten; als dominantes Modell veranschaulicht es den Mechanismus, der für Dynamik sorgt und den Lernprozess am Laufen hält; kurz, es dient als Navigationshilfe. Um für das gewünschte Maß an Varianz zu sorgen, stehen zahllose Mittel zur Verfügung, vom schon erwähnten Rückgriff auf Schattenrisse bis zum altbewährten Akzentuieren, Artikulieren und Rhythmisieren. Als besonders nützlich entpuppen sich immer wieder die allereinfachsten Optionen: in kleineren und größeren Abschnitten, einzelhändig und beidhändig, langsamer und schneller, leiser und lauter, mit weicherem und festerem Handteller. In die Kategorie des Allereinfachsten gehört auch das Spiel auf dem Küchentisch oder das bewusste „Umschalten“ zwischen Auge und Ohr bzw. Bewegungs- und Tastsinn.

Zwei Lehrwerke für den Anfangsunterricht

Was noch fehlt, ist ein gezielter Blick auf den Anfangsunterricht. Hier drängen sich mir vor allem zwei Lehrwerke auf, die sich – über die Jahrhunderte hinweg – in vielerlei Hinsicht ähneln: Philipp Christoph Hartungs *Methodische Clavier-Anweisung* und August Halms *Klavierübung*. Hartung wurde 1706 geboren, die *Methodische Clavier-Anweisung* erschien 1749 (vor 270 Jahren) in Nürnberg;¹⁴ Halm wurde 1869 geboren, die *Klavierübung* erschien 1918/1919 (vor 100 Jahren) in Stuttgart.¹⁵

Der Grad der Einigkeit zwischen den beiden Autoren ist immer wieder verblüffend. Beide empfehlen, zunächst keine Noten zu verwenden, sondern eine Vormach- und Mitmach-Methode zu praktizieren.¹⁶ Beide beginnen mit dem Aufsuchen des C-Dur-Dreiklangs, verteilt auf zwei Hände, und mit dessen Zerlegung über mehrere Oktaven (Hartung № I/II, Halm Nr. 1–3).¹⁷ Anschließend wird der zerlegte C-Dur-Dreiklang mit Durchgangsnoten versehen (Hartung № III, Halm Nr. 5). Im passenden Moment wächst das erste „richtige Stück“ aus dem Material hervor (Hartung № IV, Halm Nr. 8).¹⁸ Dort wie hier regnet es je ein Versetzungszeichen, bei Hartung – in einem „Præludium“, das in mancherlei Hinsicht an Bachs erste Invention erinnert – ein Be, bei Halm – im Haydn-Thema „mit dem Paukenschlag“ – ein Kreuz. Im weiteren Verlauf bringen die Autoren, entweder in Stücke verpackt oder in Übungen gekleidet, zahlreiche elaborierte Sequenzen, die danach rufen, über die ganze Tastatur getrieben zu werden, und zahlreiche figurierte Kadenzen, die sich leicht in schon bekannte Tonarten transponieren lassen. Eine wichtige Rolle spielt die Notation mit Fortsetzungszeichen, die nicht nur Papier spart, sondern auch das Denkorgan aktiviert (siehe die beiden Sequenzen in Bsp. 6).



Beispiel 6: Sequenzen nach Hartung und Halm

Angesichts von Lehrwerken wie diesen fällt es nicht schwer, sich differenziellen Anfangsunterricht auszumalen – vor allem die Säulenordnung mit dem mittig positionierten Formelspiel wird zunehmend plausibel.

Schluss

Wer sich „zwischen den Clavieren“ verortet, entwickelt einen besonderen Sensus für das „Zwischenreich“ des Übens, davon bin ich überzeugt. Das Dreisäulenmodell des Übens und Unterrichtens, das Dreieck des Übens und das Wertequadrat des Differenziellen Lernens kommen zu Hilfe und bieten Orientierung.

Blindes Umsetzen eindimensionaler Patentrezepte mag eine beruhigende Wirkung entfalten, ähnlich wie das Fahren mit der vertrauten Straßenbahn. Auch die schönste Schienentrasse hilft indessen überhaupt nicht weiter, wo sich – wie beim Üben – Rätsel in Hülle und Fülle stellen. Eine Didaktik des Übens, die ganz auf situationsbedingtes Handeln baut, kann wiederum Ängste schüren, vergleichbar mit einem Gang über

unbekanntes Terrain. Ein gewisses Maß an „Routine“ wäre da durchaus willkommen. Meine Annahme: Die umrissenen historischen und systemischen Erwägungen und der differenzielle Grundgedanke ergänzen sich zu einem Verständnis, das sich sowohl vor der komplexen Wirklichkeit als auch in der täglichen Arbeit bewährt.

- ¹ Siehe auch Martin Gellrich: *Üben mit Lis(z)t. Wiederentdeckte Geheimnisse aus der Werkstatt der Klaviervirtuosen*, Frauenfeld: Waldgut 1992, 7 und passim – hier heißen die wesentlichen Ausprägungen des Formelspiels „Passagenübung“ und „Sätzchenspiel“.
- ² Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753; Faksimile-Nachdruck, hgg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, 3. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1976, 16 bezieht die Formulierung „mit gut gewöhnten Fingern“ ganz auf die „Applicatur“ – aber unter Verweis auf den „unzertrennlichen Zusammenhang mit der gantzen Spielart“. Carl Eschmann-Dumur: *Rythme et agilité. Exercices techniques pour piano dans tous les tons majeurs et mineurs*, Leipzig: Eulenburg 1887, III fordert explizit die gleichzeitige Ausbildung von Kopf, Hand und Gehör: „Loin de permettre que le travail technique devienne une répétition machinale, nous voulons que l'élève réfléchisse et que son intelligence se développe autant que ses doigts et son oreille.“
- ³ Eine gründliche Begriffsbestimmung unternimmt Ulrich Mahlert: „Was ist Üben? Zur Klärung einer komplexen künstlerischen Praxis“, in: *Handbuch Üben. Grundlagen – Konzepte – Methoden*, hgg. von Ulrich Mahlert, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2006, 9–46.
- ⁴ Schon in Gerhard Mantel: *Cellotechnik. Bewegungsprinzipien und Bewegungsformen*, Köln: Gerig 1972, 23 heißt es: „Bewegte Gelenke ermöglichen eine präzisere Kontrolle als unbewegte, fixierte.“
- ⁵ Zur Bedeutung des Einzeltons siehe Thomas Kabisch: „Klanggestaltung und Zeitdisposition bei Alfred Cortot, oder: Der Pianist bei der Lektüre der Partitur“, in: *Der Grad der Bewegung. Tempovorstellungen und -konzepte in Komposition und Interpretation 1900–1950*, hgg. von Jean-Jacques Düнки, Anton Haefeli und Regula Rapp, Bern: Lang 1998 (Basler Studien zur Musik in Theorie und Praxis 1), 133–159.
- ⁶ Die Viertelnotenhälse zeigen keine „Melodie“ oder Stimme an, sondern legen „harmonisches“ Spiel und Pedal nahe, vergleiche die Halsung in T. 86–89.
- ⁷ Siehe Wolfgang Rüdiger: *Der musikalische Atem. Atemschulung und Ausdrucksgestaltung in der Musik*. Aarau: Nepomuk 1995 (Wege – Musikpädagogische Schriftenreihe 7) mit den Hauptkapiteln „Der musikalische Atem des 18. Jahrhunderts“, „Funktionen musikalischen Atems“, „Die Kunst des Atmens – Psychophysische Funktionen und Atemübungen“ und „Eine kurze Geschichte der Atemlehren und Körpererfahrungsmethoden“.
- ⁸ Eine Maßnahme, die im Zentrum einschlägiger Ratgeberliteratur steht, siehe etwa Kelly Starrett mit Juliet Starrett und Glen Cordoza: *Deskbound. Standing Up to a Sitting World*, Las Vegas: Victory Belt Publishing 2016, 77–79.

- ⁹ Madeline Bruser: *The Art of Practicing. A Guide to Making Music from the Heart*, Taschenbuch-Ausgabe, New York: Three Rivers Press 1999, 170–172. Das Erspüren von Vibrationen erinnert ein wenig an das Beobachten der Muster, die die Nähte eines heranfliegenden rotierenden Tennisballs zeichnen, siehe W. Timothy Gallwey: *Tennis und Psyche. Das Innere Spiel*, 6. Auflage, München: Wila 1994, 95.
- ¹⁰ Eine erhellende und praxisnahe Einführung bietet Ulrike Wohlwender: „Von der Skizze zum Bild. Musizierendes Lernen in der Klavierstunde und zuhause“, in: *EPTA-Dokumentation* (2017/2018), 115–127.
- ¹¹ In Anlehnung an Patrick Hegen und Wolfgang Schöllhorn: „Lernen an Unterschieden und nicht durch Wiederholung. Über ‚Umwege‘ schneller zur besseren Technik“, in: *fussballtraining* 29/3 (2012), 30–37: 34.
- ¹² Von „Differenzielles Lernen. Sachgemäßes Üben im Randbereich des Lösungsraums“, in: *Üben & Musizieren* 24/3 (2007), 48–51 bis „Denk- und Spielbewegungen im Raum der Möglichkeiten. Differenzielles Bewegungslernen am Klavier“, in: *EPTA-Dokumentation* (2017/2018), 58–70.
- ¹³ Friedemann Schulz von Thun: *Miteinander reden: 2. Stile, Werte und Persönlichkeitsentwicklung. Differenzielle Psychologie der Kommunikation*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981, 43–63.
- ¹⁴ P. C. Humano = Philipp Christoph Hartung: „Deß Musici theoretico-practici Zweyter Theil / enthaltend eine Methodische Clavier-Anweisung / welche darlegt / Eine bequeme, hurtige, künstliche und künstlich-scheinende Applicatur derer Finger / In Regeln und Exempeln / Ferner eine Anweisung zum Fantasiren auf fugirende Art / Wie auch einige Vortheile, welche im Choral zu gebrauchen / Und endlich einen neu-inventirten Circul zu denen Transitionen nöthig“, in: derselbe: *Musicus theoretico-practicus*, Nürnberg 1749; Reprint, hgg. von Isolde Ahlgrimm und Bernhard Billeter, Leipzig: Peters 1977. Auf imslp.org (Stand 2019) finden sich u. a. ein Scan der Österreichischen Nationalbibliothek und ein Transkript von Gaël Liardon.
- ¹⁵ August Halm: *Klavierübung. Ein Lehrgang des Klavierspiels nach neuen Grundsätzen, zugleich erste Einführung in die Musik*, Stuttgart 1918/1919; Faksimile-Ausgabe, hgg. von Thomas Kabisch, Linde Großmann und Martin Widmaier, Beeskow: Ortus 2019 (Quellen zur Musikgeschichte in Baden-Württemberg 2).
- ¹⁶ Siehe Cap. II/III bei Hartung und die Einstiegssätze in die „Grundlegenden Erläuterungen“ und „Grundlegenden Übungen“ (auf 3 und 9) bei Halm.
- ¹⁷ In № I ist die Verteilung des Akkordes auf die Hände ambivalent notiert. Ein Vergleich mit den unmittelbar folgenden Zerlegungen und mit dem Schlusstakt von № IV legt aber die Ausführung „drei links, drei rechts“ nahe.
- ¹⁸ In № IV, zweite Hälfte von T. 7, Unterstimme ist ein Fingersatzdreher zu korrigieren: nicht 5-4-3-2, sondern 1-2-3-4.

Offline Publications

Orange Blue: *In Love with a Dream. Songbook*,

with piano arrangements by Burkhard Scheibe and Martin Widmaier, Peer, Hamburg 2001

Martin Widmaier: *Das kleine Land* (2 volumes), Peters, Frankfurt 2005/2006

Martin Widmaier: *24 Eight-Bar Studies after Frédéric Chopin*, Peters, Frankfurt 2012

Claude Debussy: *Préludes for Piano* (2 volumes), edited by Thomas Kabisch,

with fingerings by Martin Widmaier, Bärenreiter, Kassel 2014/2021

Martin Widmaier: *Basic Scales for Piano*, Naresuan University Publishing House, Phitsanulok 2015

Martin Widmaier: *Zur Systemdynamik des Übens*, Schott, Mainz 2016

August Halm: *Klavierübung* 1918/1919, edited by Thomas Kabisch, Linde Großmann

and Martin Widmaier, Ortus, Beeskow 2019

For **Online Publications**, see www.martinwidmaier.de