ment darf verändert werden, sondern der Musiker muß die dem Instrument entsprechende Spielpraxis erlernen.

Es ist bemerkenswert, wie detailliert Mersenne Spielweise und Instrumentarium beschrieben hat, obschon wir begründet annehmen können, daß er diese Instrumente niemals selbst gespielt hat. Wir erfahren aber, daß Mersenne sich genauestens durch Musiker hat informieren lassen. So weiß er von den Grifftabellen und Tonumfängen der Flöten durch den seinerzeit in Paris ansässigen und dort sehr bekannten Holzblasinstrumentenbauer Thomas Le Vacher, der das Amt eines *musicien du roi* bekleidete und außerdem noch Musikunterricht erteilte. Zum Zink befragte Mersenne den bereits erwähnten Sieur Quiclet, die Musikbeispiele hat er sich von dem Stadtpfeifer Henry le Jeune komponieren lassen, weil dieser bestens über die Besetzung und die Tonumfänge der Instrumente Bescheid wisse.[29]

Wir finden also Angaben vor, die aus einer lebendigen Musikpraxis heraus geschöpft sind und die durch die schriftstellerische Tätigkeit des Minimempaters Marin Mersenne ohne Umweg aus fernen, vergangenen Tagen zu uns gelangt sind – und hier können wir, für eine Aufführungspraxis Alter Musik heute, die besondere Bedeutung der *Harmonie Universelle* erkennen.

[29] Köhler: *Blasinstrumente*, S. 126 u. ;49.

Franzpeter Goebels

Mit-Teilungen

Erfahrungen und Anregungen eines Klavierspielers

Der Verfasser dieser Zeilen ist für TIBIA ein outsider – er spielt nur Klavier. So mögen „alcune licenze" eingeräumt werden, wenn im folgenden für Lehrende und Lernende etwas sonderliche Anregungen gegeben werden. Sie wurden allerdings erprobt und haben allen Beteiligten Freude gemacht.

Es ist fast immer das leidige Problem: Ein Blockflötist sucht einen „Begleiter", hat dabei Schwierigkeiten, jemanden zu finden, da partnerschaftliches Musizieren bei den Klavierspielern nicht allzu beliebt ist.

Die Vollkommenheit desselben (des Klaviers) wäre leichte daraus zu erweisen, wenn es nöthig wäre, weil es diejenigen Eigenschaften, die andere Instrumente nur eintzeln haben, in sich vereinet; weil man eine vollständige Harmonie, wozu sonst drey, vier oder mehrere Instrumente erfordert werden, darauf mit einmahl hervor bringen kan, und was dergleichen Vortheile mehr sind –

so Carl Ph. E. Bach. Der „Solist" genügt sich selbst. Oft wird das Begleiten als Fremdaufgabe, gar als Störung des Eigenweges empfunden, man absolviert schlecht und recht seine Pflicht, danach geht es erst wieder „richtig" weiter. Diese Fehleinschätzung partnerschaftlichen Musizierens bei jungen Klavierspielern – auch für das vierhändige Klavierspiel trifft diese zu – ist z.T. auch darin begründet, daß die Aufträge von außen kommen: der andere hat sein Stück fertig und braucht nun einen Partner. Der Blockflötist z.B. ist von Natur aus, d.h. von seinem Instrument her, „verwiesen", angewiesen, hat schlicht ein natürliches Verhältnis zur Partnerschaft, wohingegen die Mit-teilung bei Klavierspielern eine bewußt zu erwerbende Einstellung erfordert: Demut im wahrsten Sinne des Wortes: dio-muoti = Mut haben zum Dienen.

Vielleicht sind auch nicht alle Aufgaben interessant, zu denen der Klavierist vom Blockflötisten aufgefordert wird. Jemand, der stolz seine zweistimmigen Inventionen obligat zu spielen erlernt

hat, kann gewiß einem starren akkordlichen Continuo-Satz nicht immer allzuviel Spielfreude abgewinnen, wiewohl ein findiger Lehrer auch diese Kunst der harmonischen Grundierung unterrichtlich fesselnd gestalten und vermitteln kann, insbesondere zur Weckung eines intensiven Baßbewußtseins.

Doch ganz allgemein: Der Klavierspieler wird sich bitten lassen. – Wie wäre es – und damit ist der Kern dieses Beitrages angesprochen –, wenn der Klavierspieler einmal auch den Blockflötisten bitten würde, wenn der Wunsch nach Mit-teilung von unten nach oben geäußert würde, wenn der Klavierspieler von sich aus dem Flötisten auch ein Angebot machen könnte? Die Literatur für Klavier ist so reich und vielgestaltig, daß da schon etwas zu bieten wäre. Läßt man sich auf den Gedanken einer derartigen „Transkription" ein – Klaviermusik als Möglichkeit einer solchen Zweisamkeit –, muß man zunächst Abstand nehmen von einem Fetischismus des originalen Werks, dessen Instrumentierung unantastbar ist. Blockflötisten sind in dieser Hinsicht ohnehin nie so zimperlich, weil die Aufführungspraxis alter Musik das „Absetzen" als Selbstverständlichkeit annimmt. Für den Klavierspieler setzt die Überwindung dieser Hemmschwelle schon Mut und Fantasie voraus, sodann aber auch Kenntnis seiner Literatur und eine Freude am Anderssein und -machen, die Busoni als „curiosité" bezeichnete. Von ebendiesem eminenten Pianisten und Pädagogen einige grundsätzliche Hinweise zum Problem der Transkription:

Transkriptionen: Gegenwärtig ein recht mißverstandener, fast schimpflicher Begriff. Die häufige Opposition, die ich mit „Transkriptionen" erregte, und die Opposition, die oft unvergnügliche Kritik in mir hervorrief, veranlaßten mich zum Versuch, über diesen Punkt Klarheit zu gewinnen. Was ich endgültig darüber denke, ist: Jede Notation ist schon Transkription eines abstrakten Einfalls. Mit dem Augenblick, da die Feder sich seiner bemächtigt, verliert der Gedanke seine Originalgestalt. Die Absicht, den Einfall aufzuschreiben, bedingt schon die Wahl von Taktart und Tonart. Form- und Klangmittel, für welche der Komponist sich entscheiden muß, bestimmen mehr und mehr den Weg und die Grenzen. (...) Das ist ein Arrangement des Originals. Von dieser ersten zu einer zweiten Transkription ist der Schritt verhältnismäßig kurz und unwichtig. Doch wird im allgemeinen nur von der zweiten Aufhebens gemacht. Dabei übersieht man, daß eine Transkription die Originalfassung nicht zerstört, also ein Verlust dieser durch jene nicht entsteht. ...

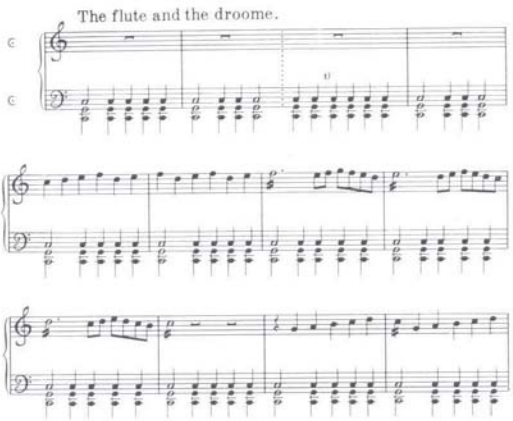
Um das Wesen „Bearbeitung" mit einem entscheidenden Schlage in der Schätzung des Lesers zu künstlerischer Würde zu erhöhen, bedarf es nur der Nennung Johann Sebastian Bachs. Er war einer der fruchtbarsten Bearbeiter eigener und fremder Stücke, namentlich als Organist. Von ihm lernte ich die Wahrheit erkennen, daß eine gute, große „universelle" Musik dieselbe bleibt, durch welches Mittel sie auch ertönen mag. Aber auch die zweite Wahrheit, daß verschiedene Mittel eine verschiedene (ihnen eigene) Sprache haben, in der sie diese Musik immer wieder etwas anders verkünden.

Es besteht keine Veranlassung, die ohnehin reiche Blockflötenliteratur (original und bearbeitet) noch durch weitere Recherchen zu vermehren. Hier geht es vielmehr um eine Wiederbelebung einer Werkstattarbeit, die sich in der jeweiligen Situation erfüllt, in der gemeinsam „gebastelt", erprobt, eingerichtet und wahrgenommen wird. Das nähert sich der handwerklichen Übung des 18. Jahrhunderts, da der Opus-Begriff noch nicht allein auf das „opus perfectum" festgelegt war, sondern daneben auch das „opus operandum", das nur für den Augenblick, für einen begrenzten Gültigkeits- und Wirkungsbereich arrangierte oder improvisierte Stück Ausdruck und Mittel einer Musikkultur (sprich: -Übung) war.

Eine derartige Kollaboration von Blockflöte und Klavier – nun einmal vom Klavier her gesteuert – kann den Instrumentalisten neuen und frischen Aufwind geben. Für den Klavierspieler im besonderen einen anderen Einstieg in die Partnerschaft: vom Ganzen zum Teil, damit auch eine andere Qualität des Mithörens, die sich dann gegebenenfalls für die anderen Begleitungen positiv auswirkt. Natürlich ist dieser Vorschlag nur komplementär, doch sind die pädagogischen und handwerklichen Wirkungen heilsam und erweiternd.

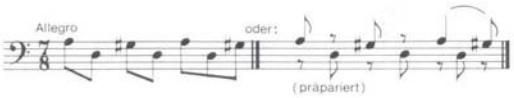
So richten sich diese Anregungen natürlich in erster Linie an den schöpferischen Klavierpädagogen und seinen mitschaffenden Kollegen von der Flöte. Erst aus dieser Arbeitsgemeinschaft kann eine ebensolche an der Basis – unter den Schülern – entstehen und sich produktiv entwickeln. Entdeckungsmöglichkeiten gibt es zuhauf, und die Abenteuer sind beglückend.

Aus der Fülle der Möglichkeiten seien im folgenden einige exemplarische Beispiele und Hinweise angesprochen, um so etwas in Gang zu setzen und zu eigenen Versuchen anzuregen. 400 Jahre Klaviermusik – bei allen Veränderungen der „clavierten" Instrumente im Laufe dieser Zeit: Ein ununterbrochener Strom herrlicher und „merkwürdiger" musikalischer Gedanken, an denen auch die Blockflöte mit Gewinn partizipieren kann. Das *Fitzwilliam Virginal Book* – eine Sammlung von 209 Stücken verschiedener Komponisten um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts – wie auch die Sammlung *Lady newells book* mit 42 Stücken von W. Byrd (1591) sind zwei Schlüsselsammlungen für jeden Klavierspieler und eine Fundgrube für Entdeckung in Schule und Haus. Sicher wird *The flute and the droome* für den Klavierschüler eine gute Fingerübung sein, dazu noch ein Vorgeschmack der Improvisation in der lustigen und irisierenden Figuration. Wenn er dieses Stück „teilt", die Flöte spielt „the flute" (im Grunde das Original), bliebe ihm der Ostinato im Baß, den man mit drei Gummikeilen oder Radiergummi (à la Cage zwischen die Saiten geklemmt) leicht zum Bongo-Ostinato verwandeln könnte:



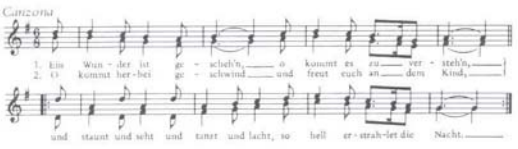
Die offenen Leertakte am Ende jeder Variationen könnten mit einer angemessenen Interjektion des Klaviers gefüllt werden. Der Blockflötist hat eine dankbare virtuose Variationsfolge, die er vielleicht noch erweitern könnte.

Dieses Stück mag stellvertretend für viele virtuose und espressive Gestaltungen dieser Sammlungen stehen. Die angemessene Wahl des Flötenregisters (Sopran, Alt, z.T. auch Sopranino) bleibt auszuprobieren und auch verfügbar. Übrigens: unter Rameaus *Pièces de clavecin* gibt es noch ein so einzurichtendes amüsantes Stück „Le Tambourin", und nicht zuletzt sei in diesem Zusammenhang auf Bartóks kleinen *Bulgarischen Tanz* (Mikrokosmos Nr. 113) hingewiesen, dessen 7/8 Ostinato mit wenigen Mitteln präparierbar ist:



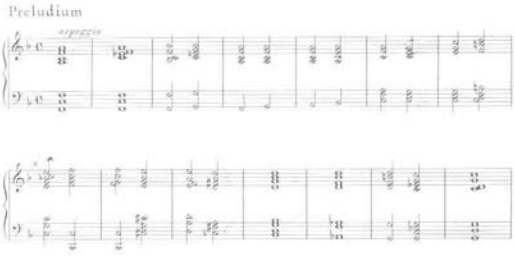
Notwendige Transpositionen, die der Blockflöte eine angemessene Lage bieten, geben dem Pianisten noch neue Griffmöglichkeiten – eine Übung für Kopf und Hand.

Auf die französischen Clavecinisten – Rameau wurde bereits genannt – sei ebenfalls besonders hingewiesen, auch sie gehören in das Standardrepertoire des Klavierspielers. Die beiden „Portraits de jeunes filles" von Couperin *La fine Madelon – la douce Janneton* – substanzgleiche Menuette in Dur und Moll- auf der Sopran- und Altflöte mit Klavier dargeboten, sind plastischer zu erfahren als im Originalton. Und ob sich die „Windmühlen" drehen, die „Vögel" erwachen oder das „Hennergeschrey" erklingt, das erfindungsreiche Spiel der französischen Klassik erfreut auch zu zweit. Ebenso Scarlattis Sonaten, die für die „rechte Hand" des Pianisten und damit auch für die Blockflöte reichlich Material für eine spielerische Virtuosität abgeben. Hier sei allen Spielern die Pastorale K 513 („in diem nativitatis") empfohlen, die zu der angemessenen Zeit ein wirksames Stück ist (als Einblick hier das im 2. Teil dieser Sonate eingewobene napolitanische Weihnachtslied):



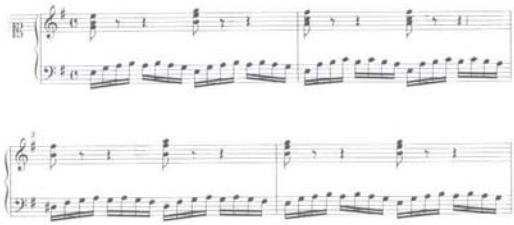
Zuweilen mag der Klaviersatz – nun einer Stimme beraubt – sinnvoll ergänzt werden, aber auch bei einer Beschränkung auf den Rest bietet

sich ein nicht zu unterschätzender Gewinn: der Klavierspieler erfährt einmal gleichsam ungestört durch die Aktion seiner rechten Hand die lebendige und mitwirkende Kraft der Unterstimme(n). Man könnte systematisch fortfahren: wo man's trifft, da wird es interessant. So etwa auch beim *Wohltemperierten Klavier* von Bach. Gewiß, das C-Dur-Präludium, das schlichte Bewegungskontinuum eines ruhig ausgebreiteten harmonischen Feldes, genügt sich selbst und bedurfte nicht der Ergänzung durch Gounod und seiner Fixierung als *Ave Maria*. Doch Hand aufs Herz: Ist diese Zusatzfindung musikalisch eigentlich so schlecht, wenn man das Ganze nicht mehr auf Bach bezieht und durch ihn mißt? Ebenso könnte man sich eine über diese harmonische Fortschreitung improvisierende Blockflöte vorstellen. Vielleicht ist es unverfänglicher – aber auch schwerer –, wenn man dazu das harmonisch so kühne *Prelude* von Händel (GA IV 25) als Grundlage nimmt:



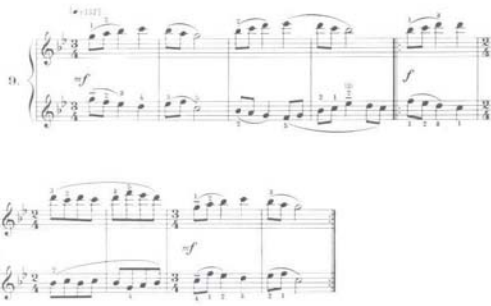
beides wurde ausprobiert und war faszinierend.

Im *Notenbüchlein vor Friedemann* stehen einige Präludien, die hernach in erweiterter Fassung ins *Wohltemperierte Klavier* übernommen wurden. Das in e-Moll ist hier noch unfiguriert

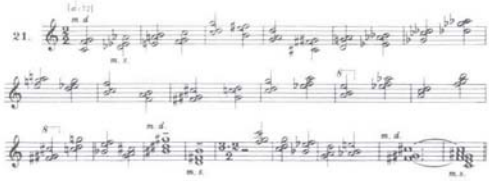


eine Aufforderung zur freien melodischen Entfaltung durch einen Blockflötisten. Noch spannender wird es, wenn beide Partner sich auf die Baß-Skizze (Nr. 30) als Improvisationsgrundlage einlassen:

Die Elastizität im Umgang mit Klavierstücken – hier in Zusammenarbeit mit der Blockflöte – braucht sich nicht auf das Barock und die (Vor)-Klassik zu beschränken, hier sei noch auf das *Londoner Skizzenbuch* 1764 von W.A. Mozart hingewiesen, sondern sollte vorurteilsfrei, dem Ohre folgend, das gesamte Studienmaterial der Klavierschüler abfragen. Der *Mikrokosmos* von Bartók wurde bereits erwähnt, er wurde auch z.T. schon „ausgebeutet" und im Druck vorgelegt. Die Sammlung selbst ist ja bereits Transkription in dem von Busoni beschriebenen Sinne. Noch bunter und pädagogisch reicher ist eine bislang noch nicht voll wahrgenommene Sammlung in fünf Heften des israelischen Komponisten Yoram Paporisz *Begegnungen am Klavier*. Hier werden Klavierspieler (und gegebenenfalls auch Blockflötisten) auf musikalische Entdeckungsreisen geschickt, die den Blick erweitern. Einen kleinen Einblick bietet das an Bartók erinnernde Stück.

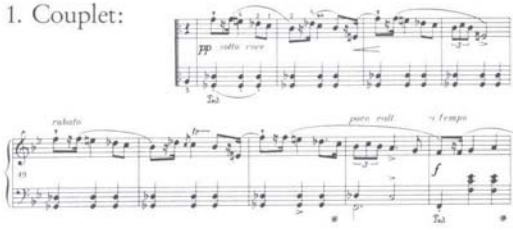


Auch die kleine Griffstudie – figurativ aufgelöst in entsprechender Lage – kann wie bei Bach und Händel gute Improvisationsmöglichkeiten für die Blockflöte abgeben.



Aber auch die dem Blockflötisten weitgehend verschlossene Romantik läßt sich auf diese Weise öffnen. Schumanns *Album für die Jugend* gibt manches her. Um aber hier auch ein heißes Eisen anzupacken und zugleich ein ergiebiges Œuvre eines spezifischen Klavierkomponisten für unseren Gedanken anzusprechen: die über 50 Mazurken von Chopin. Die Sängerin Viardot-García (1821-1910) war unbefangen genug, einige davon als Gesänge zu arrangieren. Der Melodie- und Figurationsreichtum dieser folkloristischen Metamorphosen ist z.T. vom Klavier ablösbar. Insbesondere unter den frühen Mazurken lassen sich manche geeignete für solche „Umschrift" ausmachen, etwa op. 7 oder op. 17. Der bekannte schwungvolle Tanz op. 7 Nr. 1 mit seinem eigenartigen 1. Couplet sei hier annotiert:

1. Couplet:



Das mag genügen, eine unbefangene und unprätentiöse Praxis der gemeinsamen Entdeckungen und Erfahrungen musikalischer Gedanken aus dem großen Vorrat der Klaviermusik anzuregen.

Angesichts der vielfältigen und notwendigen Eigenaufgaben jeder Instrumentalunterweisung gewiß nicht der wichtigste, jedoch vielleicht ein befruchtender Seitenweg für Herz, Kopf und Hand.

„Auch ein Marsch von tausend Meilen beginnt mit dem ersten Schritt" besagt ein chinesisches Sprichwort. – Tun wir den ersten!

Heinz Riedelbauch

Zu neuen Klängen ...

Zwischen Komponisten, Instrumentalisten und Instrumentenbauern bestehen seit alters her Wechselbeziehungen, die zu allgemeiner Erweiterung musikalischer und technischer Möglichkeiten führen.

J. S. Bach begeistert das „wohltemperierte Klavier", W. A. Mozart lernt in Mannheim Klarinetten im Orchester kennen und schreibt ein Klarinettenkonzert und ein Klarinettenquintett, die A-Klarinette kommt seiner Klangvorstellung besonders entgegen, zwei Werke, um die Klarinettisten von anderen Bläserkollegen beneidet werden. Ein Hornist zeigt C. M. v. Weber, wie man mit dem Waldhorn Mehrklänge, Akkorde, erzeugen kann, und dieser verwendet sie in der Kadenz zum *Concertino* op. 45. R. Wagner läßt von einem Bayreu-