

Philipp Teriete / Derek Remeš (Hg.), *Das Universalinstrument. »Angewandtes Klavierspiel« aus historischer und zeitgenössischer Perspektive (The Universal Instrument. Historical and Contemporary Perspectives on "Applied Piano")*, Hildesheim / Zürich / New York: Olms 2020

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Class piano; Eastman School of Music Rochester; galant style; galanter Stil; Generalbass; Hochschule für Musik Freiburg; Improvisation; Jazz; klavierpraktische Übungen; partiment; partimento; thorough-bass

Bisweilen kann es gelingen, eher vage Eindrücke zu einem konstruktiven Impuls für greifbare Ansätze umzumünzen. Genau dies scheint der Ausgangspunkt der vorliegenden Sammlung von Beiträgen zum »Angewandten Klavierspiel« gewesen zu sein, konkret die curriculare und inhaltliche Situation des Nebenfachs Klavier im Instrumentalstudium an der Musikhochschule Freiburg (stellvertretend für die deutschen Musikhochschulen insgesamt) im Vergleich zu denjenigen an der Eastman School of Music Rochester. Beide Hochschulen verbindet eine schon lang andauernde Partnerschaft, in den Jahren 2017 und 2018 hat es im Rahmen eines Projekts zu besagtem Thema zudem Besuche Freiburger Studierender in den USA gegeben. Die Publikation versteht sich als erweiterter Abschlussbericht, wobei ihr Wert weit darüber hinausgeht, stellt sie doch die historisch und methodisch diversifizierte und differenzierte Thematik »Klavierpraxis« (um einen musiktheoretisch affineren Terminus zu verwenden) umfassend dar. Der historische Bogen wird vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart geschlagen, wobei kontrapunktische Ansätze, Partimento-Praktiken, galanter Stil, Klavierschulen des 19. Jahrhunderts sowie Studien zur Rolle des Jazz-Klaviers die inhaltlichen Schwerpunkte bilden.

Es geht ja nicht darum, das unterschiedliche Maß der Zugehörigkeit des betrachteten Gegenstands zur Instrumentalpädagogik bzw. Musiktheorie auszuloten. Das wird bereits in dem ersten Beitrag sehr deutlich, in dem Philipp Becker, Annika Endres und Joss Reinicke die Diffe-

renzen des Unterrichts im Nebenfach Klavier in Deutschland zum »Class Piano« in den Vereinigten Staaten untersuchen. Dort umfasst er eine Fülle von Inhalten, die große Schnittmengen zu musiktheoretischen Themen und Arbeitsweisen haben. Im Vergleich dazu ist der Unterricht im Nebenfach Klavier bei uns nahezu ausschließlich auf das Literaturspiel fokussiert (auf unterschiedlichen, entsprechend den Vorkenntnissen der Studierenden gestaffelten Niveaustufen) mit lediglich gelegentlichen Ergänzungen aus den Bereichen Blattspiel und Begleitung, Kammermusik, angewandte Musiktheorie und Gehörbildung sowie Improvisation. Während hier der Einzelunterricht die übliche Unterrichtsform ist, wird in Amerika in Gruppen unterrichtet, entsprechend angepasst sind die Ausstattungen der Unterrichtsräume: Flügel respektive Klavier versus E-Pianos mit Bildschirmen, Kameras, Visualisierern und Beamern. Während bei uns Lehrbeauftragte oder fest angestellte Dozierende den Unterricht verantworten, sind in den USA »Teaching Assistants« (7) damit betraut – fortgeschrittene Studierende, die sich allerdings einem Auswahlverfahren gestellt haben müssen.

Einer abschließenden Bewertung enthalten sich die Autor*innen ganz bewusst, nennen jedoch Kriterien, anhand derer eine solche erfolgen könnte. So ist nicht von der Hand zu weisen, dass unsere Form des hochschulischen Unterrichts im Nebenfach Klavier in den allermeisten Fällen einen eher geringen Nutzen für die spätere berufliche Wirklichkeit der Studierenden haben wird, während das auf die Förde-

nung einer breit angelegten Musikalität («Musicianship») abzielende Fach »Class Piano« weit mehr geeignet scheint, auf eine zunehmend vielgestaltige und sich verändernde berufliche Zukunft vorzubereiten, in der der musikalische Vortrag vor einem schweigend lauschenden Publikum nur noch ein kleiner Teil der Wirklichkeit sein dürfte. Der selbstverständliche Umgang mit den technischen Mitteln und Möglichkeiten der Jetztzeit ist dabei nur einer von vielen Aspekten. Methodisch arbeitet die Untersuchung mit Auswertungen von Modulbeschreibungen ebenso wie mit Interviews, die mit Lehrenden und Studierenden geführt wurden. Einen wesentlichen Bestandteil des abschließenden Entwurfs für ein neues Curriculum stellt der Vorschlag einer Struktur für künftigen Klavierunterricht dar, innerhalb derer die Studierenden eigene Schwerpunkte setzen können und die die Vielfalt der Möglichkeiten – von klavierbezogener Musiktheorie über Jazz/Pop, unterrichtspraktisches, darstellendes und historisches Spiel bis hin zum Literaturspiel – vorhält. Dabei werden die Vorschläge nicht nur knapp umrissen, sondern sind gründlich durchdacht und ausgearbeitet – eine Hochschulleitung könnte mit den hier gemachten ausführlichen Angaben direkt in die administrative Umsetzung einsteigen. Der erste Beitrag verdeutlicht damit, wie relevant, um nicht zu sagen drängend die Thematik ist. Das Musikstudium wird sich zukünftig nicht allein auf die unbestreitbare und weltweit anerkannte Qualität in den künstlerischen Hauptfächern berufen können, wenn es seine bildungspolitische Berechtigung behalten will. Die – kurz nach Erscheinen des vorliegenden Bandes ausgebrochene – Pandemie wirkt da nur wie ein Reaktionsbeschleuniger, woraus eine ungeahnte (und gewiss ungewollte) Aktualität der Publikation resultiert.

Eine weitere Ebene ist die der inhaltlichen Entwicklung einzelner klavierpraktischer Disziplinen, die verdeutlicht, dass in diesem Kontext natürlich bereits viel passiert ist. Exemplarisch demonstriert dies Felix Diergarten anhand einer Bestandsaufnahme zum Stand der Partimento-Forschung, deren Dynamik in den letzten Jahren man nur noch als atemberaubend bezeichnen kann. Die sich bietende Möglichkeit, hier einmal innezuhalten und eine Zäsur zu formulieren, wird dazu genutzt, Hinweise zu geben, in welche Richtungen zukünftige Reisen gehen könnten.

Eine mögliche ist die gedanklich-reflektierende Absicherung der Partimento-Praxis durch den theoriefähigen (und -willigen) Generalbass, wobei der Wahrnehmungsunterschied beider unter heutigen Lehrenden und Lernenden sehr treffend mit mediterraner Nonchalance der einen kontra verstaubter, schwerfälliger und pompöser Aura des anderen umrissen wird (von dem buchstäblich und metaphorisch köstlichen Rauke-/Rucola-Vergleich einmal ganz abgesehen – solche ebenso scharfen wie glitzernden Gedankenbrücken ersetzen in wenigen Zeilen die Lektüre nicht enden wollender Abhandlungen). Eine andere wäre die Wiederentdeckung kleiner (nicht kurzer!) Theorien, die der Annäherung an die Musik des 18. Jahrhunderts weitaus dienlicher sein können als manche monumentale, deren Anspruch auf umfassende Gültigkeit nicht selten mit Unschärfe erkaufte ist. Als Beispiel wird hier Johann David Heinichens dreibändige Abhandlung *Der Generalbass in der Komposition* von 1728 genannt, die sich als Basis für die Möglichkeit der Strukturierung zahlloser Partimento-Modelle vor einem übersichtlichen theoretischen Hintergrundsystem anbietet. Schließlich macht Diergarten auf das Desiderat eines Beitrags der Partimento-Forschung zur Formenlehre der Musik des 18. Jahrhunderts aufmerksam, vor allem in Hinblick auf die sehr unterschiedlichen Situationen der Disziplin in Europa und Amerika (eine interessante Parallele zum ersten Beitrag). Es verwundert nicht, dass hier abschließend auch die notwendige Implementierung der gewonnenen Erkenntnisse in die (hochschul-)pädagogische Wirklichkeit skizziert wird, wodurch sich die beiden ersten Beiträge in ihrem grundlegenden Charakter ergänzen.

Es schließen sich die Beschreibungen dreier paradigmatischer historischer Stationen der klavierbasierten Theorievermittlung an: Improvisation und Diminution anhand von Satzmodellen im frühen 17. Jahrhundert demonstriert Edoardo Bellotti mit Adriano Banchieris *L'Organo Suonarino*, einer musikalisch-formale und anwendungsbezogene Aspekte verbindenden Lehrschrift des liturgischen Orgelspiels von 1605. Nach einer knappen Einführung in den rezeptionsgeschichtlichen Kontext wird die Quelle pointiert vorgestellt anhand mehrerer verblüffender (und zur sofortigen Umsetzung in der eigenen Unterrichtspraxis motivierender) Beispiele. Sie verdeutlichen, dass Improvisation und

Kontrapunkt keineswegs Gegensätze sind, sondern seinerzeit selbstverständlich zusammengedacht und gemeinsam praktiziert wurden, so unwahrscheinlich uns das auch vorkommen mag. Dieser verstellte Blick sagt indes viel über unsere Vorstellungen von Kontrapunkt, die aus einer vollkommen anderen Zeit stammen und geprägt sind von Abstraktion, mathematischem Kalkül und dem mühevollen Erlernen einer fernen, letztlich toten Sprache, die sie zu Banchieris Zeiten natürlich nicht war. Das Zusammenwirken von »mente e mani«, Verstand und Händen, lässt es dabei sogar möglich erscheinen, den Theorie-Diskurs (wieder) mit dem Kontrapunkt – spielerisch – beginnen zu lassen und, historisch korrekt, zur Harmonielehre fortzuschreiten. Dieser Perspektivwechsel ermöglicht nicht nur eine Wiederezusammenführung der getrennten Bereiche Theorie und Praxis sowie Komposition und Aufführung, sondern auch die Überwindung der Trennung zwischen Schaffenden, Ausführenden und Lehrenden. Zudem rückt der Autor die Frage nach unserer Idee von Kreativität insgesamt in den Fokus: Geboren in der Romantik und abgeleitet vom Originalitätsnimbus in Folge der Genieästhetik soll sie stets völlig Neues, nie Dagewesenes hervorbringen. Für den behandelten Gegenstand erweist sich jedoch ein Konzept von Kreativität, das sich aus eingehendem Studium des zur Verfügung stehenden Materials im weitesten Sinne, seiner Aneignung und Weiterentwicklung ableitet, als sehr viel fruchtbarer.

Gilad Rabinovitch befasst sich in »Concatenating and Embellishing Galant Schemata in Historical Keyboard Improvisation« mit Verknüpfungs- und Verzierungstechniken als Basis für die Analyse der Musik in der Mitte des 18. Jahrhunderts sowie ihren Möglichkeiten für die Improvisation. Dezidiert an Robert O. Gjerdingens *Music in the Galant Style* (2007) anknüpfend, krankt seine Studie jedoch daran, die Kenntnis eines riesigen Horizonts an Veröffentlichungen und Fach-Termini stillschweigend vorauszusetzen bzw. von Leser*innen auszugehen, die auf dem aktuellen Forschungsstand im – zugegeben doch sehr engen – Fachgebiet eine reiche Kenntnis besitzen, was im Kontext der vorliegenden Publikation wenig angemessen ist. Es handelt sich eher um einen Beitrag zur aktuellen Forschung denn um eine einführende Übersicht. Dass dies durchaus nicht so hätte

sein müssen, zeigt der Vergleich mit den anderen Autoren*innen. Dessen ungeachtet bietet Rabinovitch – wenn man sich der Mühe unterzieht, die entlegenen Regionen, über die er schreibt, aufzusuchen – faszinierende Einblicke in die Verschränkungen von harmonisch-linearen Modellen und ihren mannigfaltigen Ausgestaltungen im Bereich des galanten Stils. Die Beispiele umfassen dabei nicht nur ausgefallene Instrumentalliteratur des genannten Zeitraums, sondern reichen bis hin zu Wolfgang Amadé Mozart, dessen *Sonata facile* als Modell-Improvisation verstanden und eindrucksvoll vorgestellt wird. Inwieweit ein angewandter Klavierunterricht allerdings jemals so weit kommen kann, diese hochartifizialen Techniken nutzbar zu machen, lässt der Autor freilich offen.

Sehr konkret wird Lieven Strobbe in seinem Beitrag »Recomposition in the Performance of Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Keyboard Music«, in dem die Leser*innen auf eine methodische Reise zu Beethoven vermittelt Rekombination der Exposition des Kopfsatzes seiner Klaviersonate op. 10/1 mitgenommen werden. Ansatzpunkt ist die Beobachtung, dass das Auswendigspielen den Studierenden immer dann die größten Schwierigkeiten bereitet, wenn nicht adäquates theoretisches Verständnis die Kenntnis des Notentextes flankiert. Die Schlüsselfrage lautet: Wie kann Musiktheorie in das Literaturspiel implementiert werden, so dass die Sicherheit des Vortrags verbessert wird? Der Autor schlägt hierfür einen Werkzeugkasten mit Modellen und Schemata vor, die von der Partimento-Forschung zur Verfügung gestellt wurden und am Klavier trainiert werden können. Am Beispiel besagter Sonate wird im weiteren Verlauf geschildert, wie in einer realen Unterrichtssituation ein Schüler Strobbes aufgrund skizzenhafter Vorgaben eine Rekombination vorgenommen hat, deren Sinn es ist, die konkreten kompositorischen Entscheidungen der Vorlage besser zu verstehen. Die detaillierte gedankliche Durchdringung der zugrundeliegenden harmonisch-syntaktischen Prozesse erleichtert letztlich das Auswendigspielen, das als »natürliches Nebenprodukt einer gründlichen analytischen Kenntnis des Notentextes« (151) aufgefasst wird. Es stellt sich die Frage, wie die hierfür erforderlichen, erheblichen Unterrichts- und Vorbereitungszeiten jemals in ein reales Studiencurriculum integriert werden sollen (wobei Strobbe

fairerweise zugibt, seine diesbezüglichen Erfahrungen im außeruniversitären Kontext gesammelt zu haben). Davon abgesehen sind die Ansätze, fast mehr aber noch die konkreten Unterrichtsbeobachtungen jedoch äußerst bemerkenswert in Hinblick auf die generelle Fragestellung der Publikation.

»Eine Lanze für die Zwei- und Dreistimmigkeit« bricht Hans Aerts, ausgehend von der vollkommen berechtigten Frage, aus welchen Gründen die Vierstimmigkeit mit dreitönigen Akkorden – trotz ihrer faktischen Omnipräsenz in den musiktheoretisch flankierenden Phasen des Klavierunterrichts auf allen Niveaustufen – unangefochtene Basis des Kadenz-Spiels sein und bleiben müsse. Denkbar sind durchaus auch andere Zugänge, z.B. über Klauseln, die sich mit weit weniger kognitivem Vorlauf vermitteln, spielen und üben lassen, auch von jüngeren Schüler*innen. Aerts' diesbezügliche Alternativ-Vorschläge sind sachlich und methodisch gut begründet und können, ausgehend von den Klauseln mit Synkopen-Dissonanzen sowie durch Hinzuziehen von Zusatz- und Füllstimmen, zu einem ebenso griffigen und plausiblen Vokabular führen wie die üblichen funktions- oder stufentheoretisch fundierten Patterns. Die Erkenntnis, dass der Übergang vom linear begründeten zum generalbassfundierten Denken am Klavier historisch damit einherging, musikalische Verläufe zunehmend mit kadenziellen Vorgängen zu durchsetzen, eröffnet den Zugang zum Verständnis der Oktavregel als eines Konglomerats ursprünglich isolierter satztechnischer Phänomene. An einem Beispiel von Daniel Gottlob Türk kann die Anwendbarkeit von Ergänzungs- und Variationstechniken bis ins 18. Jahrhundert hinein überzeugend exemplifiziert werden. Stellte sich in den Beiträgen von Lieven Strobbe und Gilad Rabinovitch – bei aller Fülle des Materials und seiner Durchdringung – durchaus die Frage danach, wie realistisch ihre Anwendbarkeit im Hochschulunterricht wirklich ist, könnte man mit den Ansätzen von Hans Aerts gleich in ein entsprechendes Setting starten, beispielsweise zur klavierpraktischen Begleitung einer Unterrichtseinheit zum Kontrapunkt des 16./17. Jahrhunderts.

Als Fortsetzung des Beitrags von Hans Aerts kann man den anschließenden von Derek Remeš lesen: »Exploring the Compositional Potential of Thoroughbass in Today's Classroom«. Er geht

quasi den umgekehrten Weg und deduziert von der akkordischen Griffnotation der Ausführung eines bezifferten Basses die kompositorischen Möglichkeiten der Trio- und der Solosonate. Dies entspricht der Sichtweise beispielsweise Johann Sebastian Bachs, für den bekanntlich auch der vierstimmige Generalbassatz die Grundlage jedweder Komposition – bis hin zur Einstimmigkeit – gewesen ist. Der methodische Wert dieser gut kommentierten und im Druckbild aufwendig präsentierten Exempla geht dabei weit über die rein klavierpraktischen Aspekte hinaus und umfasst den gesamten Bereich historisch informierter Analysen und Stilkopien. Zugleich werden brauchbare Hinweise für den Unterricht gegeben, z.B. das Singen einzelner Stimmen zu dem am Klavier gespielten harmonischen Zusammenhang oder auch der selbstverständliche Umgang mit Transpositionen einfacher Modelle. Im Ganzen wird der Unterrichtsansatz in drei Phasen beschrieben: Aneignung (*acquisition*), bei der die Modelle herausgearbeitet, definiert und am Klavier internalisiert werden, Anwendung (*application*), bei der sie in einen Kontext gebracht und miteinander verknüpft werden, und Verbindung (*composition*), bei der Stimmen weggelassen und die verbleibenden zu instrumentalen Verläufen angereichert und verziert werden. Die Idee der ganzen Publikation, die Bedeutung des theoriebegleitenden Klavierspiels einmal in den Fokus zu rücken, wird damit in besonderer Weise realisiert: In einer idealen Unterrichtssituation, bei der die verschiedenen fachlichen Herangehensweisen unter inhaltlichen Schwerpunkten modular zusammengefasst werden, könnten der instrumentale Hauptfach- und der Klavierunterricht, das gesamte musiktheoretische Bündel sowie Musikgeschichte (sofern sie die Musik noch als ihren zentralen Inhalt auffasst) und musikalische Analyse zum Thema 17. / frühes 18. Jahrhundert zusammenwirken und bei den Studierenden zu einer umfassenden, sowohl sinnhaften als auch intellektuellen Erfahrung führen. Einen wesentlichen Baustein dazu hat Remeš geliefert.

Und was ist mit der Gehörbildung? Dieser auch im Hochschulalltag immer wieder aufkommenden Frage stellt sich Peter van Tour in seinem Beitrag »Integrating Aural and Keyboard Skills in Today's Classroom«, wobei die Anwendung der in der historisch orientierten Satzlehre

gemachten Entdeckungen auf die Gehörbildung thematisiert wird. Ausgangspunkt ist der Befund, dass zahlreiche Studierende zwar beträchtliche Fähigkeiten im Blattsingen und Aufzeichnen musikalischer Diktate haben, dafür aber erhebliche Lücken in den Kenntnissen harmonischer und kontrapunktischer Zusammenhänge. Die Hauptursache sieht der Autor, neben den bereits erwähnten Ausstattungsmängeln an vielen europäischen Musikhochschulen, vor allem in der zu einseitigen Ausrichtung des Studienziels allein auf instrumentale Virtuosität und Exzellenz hin. Ergebnis sei nicht selten – gerade bei erfolgreichen Absolvent*innen, die es schaffen, eine Stelle zu erlangen – die bereits nach wenigen Berufsjahren einsetzende Frustration des/der Spezialist*in, resultierend aus einem Mangel an Einsicht in das Große und Ganze des Handelns eines Orchesters. So muss auch die Gehörbildung dahin zielen, eine Zusammenführung grundlegender Fähigkeiten wie Blattsingen, Improvisation, Satztechnik und (Hör-)Analyse zu ermöglichen, wie es im Übrigen auch in den historisch belegbaren Curricula erfolgreicher italienischer Konservatorien der Fall gewesen ist, wo es zwar ein separates Fach Gehörbildung gar nicht gegeben hat, dafür aber praktisch jeder Unterricht von Anteilen dieser Disziplin durchsetzt war. Ganz besonders interessant ist in diesem Zusammenhang die Identifizierung zweier Kompositionsschulen (aufbauend auf den Konzepten Leonardo Leos und Francesco Durantes), die auf gänzlich unterschiedliche Qualifikationen zielten und demzufolge ebenso verschiedene Ausbildungsziele hatten: Kirchenkapellmeister bzw. Opernkomponist. Standen im ersten Falle kontrapunktische Stimmen über und unter gegebenen Cantus firmi sowie die Fuge im Vordergrund, wurde im zweiten, klar Oberstimmenorientiert, vorwiegend über gegebenen Basslinien improvisiert und gesetzt. Für den heutigen Unterricht nun schlägt van Tour – methodisch immer die Gleichzeitigkeit von Hören, Spielen und Singen voraussetzend – einen Dreischritt aus Kadenzmodellen, Bassskalen und mit ihnen verbundenen Modellen sowie Soggetti, teilweise im doppelten Kontrapunkt, in Partimento-Notation vor. Der abschließende Fahrplan in Richtung Komposition zeigt dann anhand mehrerer überraschend später Quellen des Bologneser Meisters Luigi Palmerini (1768–1842) auf, wie man durch Kombination, Transposition und

Figuration gegebener Soggetti zu kurzen Stücken (Versetti) kommen kann, die entweder improvisiert oder aber auch kompositorisch erarbeitet werden können. Die vom Autor mitgeteilte Erfahrung, dass Studierende diese Vorgehensweise ausgesprochen anregend finden, ist absolut glaubhaft.

Wir bleiben im 19. Jahrhundert bzw. begeben uns noch tiefer hinein mit Moritz Heffters Aufsatz zur »Practisch-theoretischen Klavier- und Generalbass-Schule« von Carl Loewe. Diese folgt, trotz ihrer großen zeitlichen Nähe zu Luigi Palmieri, einem gänzlich anderen Konzept, richtet sie sich doch weniger an auszubildende Musiker*innen und Komponist*innen, als vielmehr an Laien und Liebhaber sowie zukünftige Lehrer*innen an allgemeinbildenden Schulen. In diesem Zusammenhang ist die Reform des Schulwesens in Preußen von unmittelbarem Einfluss, und selten hat ein Beitrag zu einem speziellen Aspekt der Geschichte der Musiktheorie bzw. ihrer Methodik so eloquent und kenntnisreich den Bogen zu ihrem gesellschaftlichen Kontext gespannt wie der Heffters. Ganz im Geiste des 19. Jahrhunderts werden als Bedingungen für den Erfolg einer jeden Instrumentalschule vermeintliche Voraussetzungslosigkeit sowie ihre Systematik (im zeitgenössischen Sprachgebrauch Wissenschaftlichkeit genannt) herausgearbeitet. Diesen stellt sich Loewe, indem er – anders als in früheren Generalbassschulen – harmonische Modelle nicht ableitet und begründet, sondern einfach setzt. Allerdings um den Preis, an späteren Stellen des Diskurses sehr aufwendig begründen und erläutern zu müssen (z.B. bei häufigen, aber satztechnisch nicht unproblematischen Akkordverbindungen), was vor einem kontrapunktischen Hintergrund bedeutend einfacher zu erschließen wäre. Sein großes Vorbild Johann Bernhard Logier (1777–1846) zeigte sogar Möglichkeiten auf, mehrere Schüler*innen gleichzeitig am Klavier zu unterrichten, was seine Stunden in die – zumindest gedankliche – Nähe technisch automatisierter Produktionsverläufe geraten ließ. So weit ging Loewe, der selbst bei Daniel Gottlob Türk, dem großen Hallenser Philanthropen, gelernt hatte, freilich nie, hatte der Letztere seine Schüler doch teilweise noch mehrere Stunden pro Tag – einzeln – unterwiesen. Aus dieser Spannung resultiert eine ganz erstaunliche Aktualität der vermeintlich entlegenen Thematik für den An-

lass des Sammelbandes, denn damals wie heute wird der Klavier- sowie der ihn flankierende Theorie-Unterricht in Hinblick auf Zweck und Inhalt hinterfragt, und es ist erstaunlich, dass schon vor fast 200 Jahren Ansätze vorhanden waren, die Schüler*innen und Studierenden am Instrument weit über die Reproduktion von Notentexten hinausgehende musikalische Kompetenzen erwerben zu lassen. Von Moritz Heffter immer wieder klug eingestreute Hinweise und Denkanstöße zur aktuellen Relevanz des unter historischem Blickwinkel beschriebenen Stoffes vervollständigen das Bild eines rundum gelungenen Beitrags.

Wie unvollständig unser Bild von der Vielseitigkeit und dem universellen Anspruch des Klavierspiels im 19. Jahrhundert ist, wird vollends deutlich im Beitrag von Philipp Teriete zu »Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman's ›Encyclopédie du Pianiste Compositeur‹ – The Musical Education of Piano Virtuosos in Chopin's Paris«. Opulent ausgestattet mit hochwertigen Abbildungen und Faksimiles, wird der Leser zunächst mit der Biographie und dem Wirken dieses bedeutenden Klaviermeisters bekannt gemacht, um dann in Umrissen sein epochales Lehrwerk kennenzulernen. Abschließend wird ein Vergleich mit Frédéric Chopins unvollendeter *Méthode de Piano* angestellt, der im Ergebnis zeigt, dass es sich keinesfalls um einen genialen Gegenentwurf zur vermeintlich biedereren Schule handelt, sondern vielmehr um den Versuch einer Weiterentwicklung und Perfektionierung. Wenn man bedenkt, dass Zimmerman als Lehrer ganze Generationen von Schülern und Enkelschülern geprägt hat (darunter Charles Gounod, César Franck, Georges Bizet sowie Vincent d'Indy, Isaac Albéniz und Claude Debussy), verblasst jede Vorstellung vom langweiligen Klavierlehrer am Pariser Conservatoire zur Gegenstandslosigkeit, wie Teriete eindrucksvoll belegt. Zimmermans musikalischer Salon – auch räumlich in unmittelbarer Nachbarschaft von dem Chopins am Square d'Orléans gelegen – unterschied sich dem Zeugnis seiner Zeitgenossen nach wohlthuend von dem vieler anderer, weil allein musikalische Qualität und Geschmack die Eintrittskarten waren und nicht gesellschaftliches Ansehen. Die 1840 erschienene *Encyclopédie du Pianiste Compositeur* stellt denn auch ein profundes Zeugnis dessen dar, was von jedem Virtuosen dieses – ab der Mitte des 19. Jahrhun-

derts unbestrittenen – Universalinstruments und nicht mehr hintergehbaren Mediums aller Komponisten (vgl. den Titel des Bandes!) erwartet wurde. Wer hätte gewusst, dass Teil der ausdrücklich interdisziplinären Methode (die zu ihrer Zeit völlig unumstritten und anerkannt war) Blattspiel, Transposition, Harmonielehre, Generalbass, Kontrapunkt, Fuge und sogar Gehördiktate gewesen sind (»Copying music, and especially copying under dictation, is also a great exercise«, 298)? Immerhin sind dies zentrale Themen in der Ausbildung der größten Pianisten und Komponisten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts gewesen und keineswegs nur propädeutische Übungen im Nebenfach-Bereich. Damit dürfte – jedenfalls auf der Sachebene – das Ende so mancher heute noch verbreiteten Vorstellung von großen Musiker*innen, bei denen die nahezu vollständige Abwesenheit dieser Kenntnisse und Fertigkeiten nachgerade als Beleg ihrer exzeptionellen Qualität gilt, gekommen sein.

Die beiden abschließenden Texte behandeln das riesige Gebiet des Jazz, wobei Konrad Georgis »Klangfarben aus der Skalenwelt« dezidiert auf die Praxis ausgerichtet ist. Mehr noch: Der Beitrag vermag es, auf rund 30 Seiten den vollständigen Abriss eines Jazzpiano-Kurses zu liefern (vom Autor bescheiden »klavierpraktisches Startpaket« [325] genannt), ausgehend von notwendigen terminologischen Klärungen zunächst den Akkordbegriff des Jazz sowie die flankierende Skalentheorie umreißen. Eine solch konzise, schlackenlose sowie gut les- und brauchbare Handreichung kann nur das Ergebnis einer profunden, jahrelangen Unterrichtspraxis sein, sozusagen abgeschliffen von Generationen von Studierenden, die dem ambitionierten Lehrer stets die besten Ratgeber sind. Von den üblichen, in Dur und Moll leitereigenen Septakkorden schreitet Georgi voran zu »jazzigeren« Klängen, wobei er sich der Substitutionskategorisierung von Gary Lindsay (*Jazz Arranging Techniques: From Quartett to Big Band*, Miami [FL]: Staff Art, 2005) bedient. Den Leser*innen wird spätestens an dieser Stelle klar, dass aufgrund der inhaltlichen Geschlossenheit sowie zeitlichen Begrenzung der Traum einer allumfassenden, einheitlichen Theorie im Jazz noch am ehesten ein Existenzrecht hat, während er in anderen Teilbereichen und historischen Kontexten längst ausgeträumt ist. Der Anziehungskraft,

die von einem solch lebendigen und gleichsam hier und jetzt stattfindenden musikalischen Denken ausgeht, kann man sich denn auch kaum entziehen. Georgi schreitet über praktische Trainingssettings weiter zu verschiedenen Voicing-Varianten – auch der alterierten Skala – und *upper structures*, wobei er ausdrücklich auf die Notwendigkeit einer genauen Kenntnis der diesen zugrundeliegenden vollständigen Akkordbildungen hinweist. Das Einbeziehen von Software-gestütztem Üben sowie Hinweise auf das Einbeziehen von Aufnahmen berühmter Jazz-Musiker*innen – im Internet praktisch grenzenlos verfügbar – vervollständigen das Bild eines umfassenden methodischen Ansatzes auf der Höhe der Zeit, der sogar wertvolle Anregungen zum Selbststudium zu geben vermag. Die Methoden eines diesbezüglichen Workflows mit dem Ziel, »den Freiheitsgrad des eigenen improvisatorischen Spiels zu erweitern« (355), werden mit Transkribieren, Transferieren, Trainieren und Transponieren griffig benannt und könnten in ihrer unbestreitbaren Triftigkeit ohne Weiteres auch in anderen stilistischen Kontexten zur Anwendung kommen.

In demselben Maße, in dem sich Georgi der Praxis widmet, liefert Dariusz Terefenko in »Jazz Keyboard Harmony« die zugehörige Theorie – trotz des Untertitels »A Practical Guide«. Dabei wird sie von seinem Beitrag im besten Sinne repräsentiert: das umfangreiche Material wertungsfrei sammelnd, ordnend und kategorisierend, durchaus mit einem (zunehmend unpopulär werdenden) Anspruch auf Vollständigkeit. Da beispielsweise die Jazztheorie aufgrund ihres Entstehens als zunächst rein auf die Praxis zielendes System keine Gelegenheit hatte, eine einheitliche Nomenklatur zu entwickeln – vielmehr zahlreiche konkurrierende Systeme etwa der Akkordbezeichnungen nebeneinander bestehen –, muss diese Arbeit durchaus noch in Angriff genommen werden. Terefenko orientiert sich diesbezüglich an der Richtlinie, die von der *SMT Jazz Interest Group* seit 2015 versucht wird, übergreifend zu implementieren. Im Fokus seines Beitrags steht diese Frage allerdings nicht,

sondern die Systematisierung möglicher Keyboard-Voicings vier- und fünfstimmiger Akkorde. Ausgehend von der Drop Two-Regel, deren vollständige Darstellung durch alle Lagen anhand vier- und fünfstimmiger Beispiele durchaus schon einiges Futter für das theoriebegeisterte Denken liefert, werden weitere inhaltliche Schwerpunkte gesetzt: Grundtonlose Voicings, unvollständige Akkorde, historische Stationen der II–V–I-Progression sowie Upper Structures. Mit der Formulierung einer Jazz-Oktavregel (»Jazz Règle«) wird inhaltlich der Bogen zu verschiedenen früheren Beiträgen des Bandes geschlagen, was Rez. als überaus reizvoll und durchdacht empfindet. Abschließend werden Reharmonisierungstechniken geschildert und anhand des Blues, »the most important musical form in jazz« (364), exemplifiziert. Die Ansätze hierfür werden aus dem zuvor Gesagten gewonnen, so dass der Ausblick auf den praktischen Nutzen der theoretischen Auseinandersetzung gewährleistet ist.

Fazit: *Das Universalinstrument* bietet einen so umfassenden, fundierten, vielschichtigen und nachhaltigen Einblick in den Stand der Fächer Klavierpraxis bzw. Angewandtes Klavierspiel, dass es vermutlich für lange Zeit die wesentliche Referenz in dieser Hinsicht bleiben wird. Dass es zudem zeitlich mit einer Zäsur des betreffenden hochschulischen Unterrichts zusammenfällt, die in der jüngeren Vergangenheit ihresgleichen sucht (und hoffentlich auch so bald keine Neuaufgabe erfahren wird), ist freilich Zufall, wird aber möglicherweise nicht folgenlos bleiben. Denn es ist schon jetzt unstrittig, dass der online-Unterricht ebenso wie die dadurch in Fahrt gekommenen digitalen Möglichkeiten Einfluss nehmen werden auf die Notwendigkeit und das Ausmaß klavierpraktischer Fähigkeiten (so wie – machen wir uns nichts vor – YouTube auf das Partiturspiel und entsprechende Apps auf das Transponieren). Umso besser, diese Bestandsaufnahme jetzt zu haben.

Reinhard Schäfertöns

© 2021 Reinhard Schäfertöns (jur.schaefertoens@t-online.de)

Hochschule für Musik und Theater Rostock

Schäfertöns, Reinhard (2021), »Philipp Teriete / Derek Remeš (Hg.), *Das Universalinstrument. »Angewandtes Klavierspiel« aus historischer und zeitgenössischer Perspektive (The Universal Instrument. Historical and Contemporary Perspectives on "Applied Piano")*, Hildesheim / Zürich / New York: Olms 2020«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/2, 235–242. <https://doi.org/10.31751/1138>

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 11/06/2021

angenommen / accepted: 12/06/2021

veröffentlicht / first published: 30/12/2021

zuletzt geändert / last updated: 23/07/2022