

DAS BLOCKFLÖTEN-REPERTOIRE · Kammermusik und Studienliteratur aus fünf Jahrhunderten
Herausgegeben von Gerhard Braun

KONRAD LECHNER

Echo des Schweigens

Acht Miniaturen
für Sopranblockflöte solo

Edition Moeck Nr. 2558

MOECK VERLAG CELLE

für Cordula-Maria Lechner

Vorwort

Echo...
auf Zeiten des Schweigens...

Erste Flötenstücke entstanden in den 30er Jahren auf der Suche nach der Unbefangenheit des Mittelalters, auf der Suche nach den inneren Quellen. Einfachheit als Losgelöstsein vom äußeren Anspruch, als Transparenz von Wahrheit. Der „Mikrokosmos“ von Bartók hat keine Nachfolge gefunden. Sollen wir die Hände in den Schoß legen?

Zwei der nachfolgenden Stücke gehen in ihren Wurzeln auf kleine Tanzstücke aus dem Jahr 1936 zurück, die 1960 neu herauskamen (BA 1104, Kassel). Nr. 2 findet sich dort als Nr. 16, Nr. 3 als Nr. 8. Was auf den ersten Augenblick gar nicht erkennbar ist, hängt mit dem Begriff der Transparenz zusammen. Ein kleines Stückchen Musik hat keinerlei Transparenz in sich. Erst mit der Spiegelung des Einen im Ganzen, erst mit der mehrdimensionalen Veränderung der Blickpunkte kann durch-sichtig werden, was ein-fältig war. Nr. 7 „Komm übers Wasser, Julietta“ entstammt einer Sammlung spanischer Musik um 1500. Und das „vergilbte Notenblatt“ Nr. 8 ist die Bearbeitung der berühmten Estampida „Kalenda maya“ von Raimbaut de Vaqueiras (geb. 1155).

Die durch Klammern () gekennzeichneten Teile in space-notation bedeuten von den Dauern her gesehen (— — — — —) größere Freiheit: „Flexibles Tempo“, dessen Proportionen von Klammer zu Klammer in den richtigen Bezug gesetzt werden müssen.

Spielanweisungen:

Sämtliche Vorzeichen gelten nur für die Note, vor der sie stehen. Ausnahmen sind bei Bindung oder unmittelbarer Wiederholung gegeben. Doppelgriffe können auch als Vorschläge gebracht werden. Zu den Vorschlägen: sie können nicht kurz genug sein. Vor allem sollte man aus dem Fingerschlag einen Fingerabzug machen. Zwischen tiefsten und höchsten Tönen lassen sich „Brücken“ bilden. Die Metronomangaben sind nicht wörtlich zu nehmen. Der sog. „integer valor notarum“ (der unberührbare (innere) Wert der Noten) hat seine eigene Dynamik — aus innen.

		Ø ●	Ø ●	Ø ○
		●	●	○
		○	●	●
		●	●	●
Fltz.	= Flatterzunge	fis ●	f ●	es ●
		●	●	○
sputato	= mit Luftbeimischung	● ●	● ●	● ○
∪	über der Note ist eine Art leggiero, ein „rundes“ staccato.			

Konrad Lechner · Oktober 1988

Echo des Schweigens

Acht Miniaturen für Sopranblockflöte solo

Konrad Lechner, 1988

Echo des Schweigens

♩ ca. 60

p

Flexibles Tempo¹⁾

flex.

5 ♩ ca. 84

f

Flzg.

sputato

sputato

9 *flex.*

Aufbruch wohin?

♩ ca. 72

f

9

18 

26 *flächiger*

Unwirkliches

ca. 132 *p* *Flzg.* *Flzg.* *Flzg.*

7 *f* *Flzg.* *ruhiger (quasi legato)* ca. 120

14 *rit.* *a tempo* (♩ 132)

19 

Spirale abwärts, Spirale aufwärts

ca. 72 *f*

5 

9

...irgendwo ist Ungarn...

ca. 96
gemessen

f

Flzg.

Flzg.

Flzg.

p

a tempo

f

Flzg.

This musical score is for a piece titled "...irgendwo ist Ungarn...". It begins with a tempo marking of "ca. 96" and a performance instruction "gemessen". The first system consists of two staves: the upper staff starts with a forte (*f*) dynamic and features several measures of music with "Flzg." (flüchtig, or fleeting) markings above them, while the lower staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second system starts with a new tempo marking "a tempo" and a forte (*f*) dynamic, continuing the melodic line with another "Flzg." marking.

Schwebendes – voller Energie

ca. 132

p

p

flatt.
($\circ$)

p quasi legato

bz

bz

This musical score is for a piece titled "Schwebendes – voller Energie". It starts with a tempo marking of "ca. 132". The score is written across four systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a 7-measure rest. The second system continues with a piano (*p*) dynamic, featuring a "flatt." (flattened) instruction with a circled note and a "p quasi legato" marking. The third system includes a "b>" (basso continuo) marking. The fourth system, starting at measure 11, also includes a "b>" marking. The piece concludes with a final chord.

Komm übers Wasser, Julietta

ca. 48

p

bz

This musical score is for a piece titled "Komm übers Wasser, Julietta". It begins with a tempo marking of "ca. 48". The score is written across two systems. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a "b>" (basso continuo) marking. The second system, starting at measure 7, continues the piece with various rhythmic patterns and a final chord.

11

14

17

...vergilbtes Notenblatt, vom Vogel aufgepickt

♩. ca. 72

8

15

23

31

39

...das Einfache transparent machen ...

„Beim Studium der Malerei erstreben die einen Vielfältigkeit, die anderen Einfachheit. Vielfältigkeit ist übel; Einfachheit ist ebenso übel... Sucht man Leichtigkeit, so muß man zunächst die Schwierigkeiten überwinden. Sucht man Einfachheit und Nüchternheit des Pinsels, so muß man gewißlich mit dem Vielfältigen und der Fülle beginnen.“¹

Einfachheit als Ziel mehrerer Arbeitsprozesse?

„Alles ist einfacher, als man denken kann, zugleich verschränkter, als zu begreifen ist.“²

Man spricht vom Denken und denkt in Begriffen. Wenn aber der Musiker mit seinen greifenden Fingern das So-Begriffene doch nur einer „vor“gegebenen Denkweise verdankt, wie soll er darüber hinaus „rechte Geistesgegenwart“ durch „absichtsloses und ichloses“³ Spiel erreichen? Und wenn er zudem alles „Vor“gedachte während des Spiels doch nur „halb“ vergessen hat?

„Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht...“⁴

Diskursives Denken räumt die Hindernisse weg – so lehrte es der große Lehrer Hugo Becker⁴ –, die sich der Inspiration in den Weg stellen. Aber steht nicht in der Bergpredigt:

„Glücklich, die arm sind vor dem Geist.“⁵

...Dieses „Armwerden vor dem Geist“ erklärt der Mystiker Johannes Tauler so:

Sein Geist würde „überströmt und überformt von Gottes Geist...“ „in derselben Weise, in der die Sonne ihren Schein in die Luft ergießt.“⁷

Irgendwie ist der heutige Musiker durch Schütz und Bach noch mit dem alten Weltbild der „7 artes liberales“ (der 7 freien Künste) verbunden. Zugleich ist er aber auch mit den Gedanken der „Aufklärung“ konfrontiert⁸, die zu einer Umformung der alten Begriffe „numerus“ (Zahl) und „affectus“ (Affekt) geführt hat: Den Worten ist ihr „metaphysischer Spiegel“ entzogen. Das beweist u.a. die „Begriffsverschiebung“ (Preußner), die mit den Worten „einfältig“, „unmündig“ etc. geschehen ist. Siehe Fußnoten 9-12. „Musikdenken heute“, wie P. Boulez es 1963 formulierte,¹³ kann – sofern es sich mit der „Transparenz des Einfachen“ befassen will – nicht ohne eine „punktuelle“ Kenntnis der vor der Aufklärung liegenden Tradition auskommen. Die rechte Auswahl muß jeder selbst treffen!

„Anfang allen Übels ist die Geldgier und das Nichtwissen.“¹⁴

Aus der gleichen Zeit vor ca. 2000 Jahren findet sich im Patanjali-Kodex folgende Sutra: „Nicht-wissen besteht darin, das Nicht-Ewige ...für das Ewige zu halten“¹⁵

Ende des 2. Jahrtausends v. Chr. aber, im I Ging¹⁶, wird das Geheimnis höherer Musik so beschrieben: „Hingebung an die Bewegung (in der Musik) muß in zentraler Weise ausgeübt werden, damit man sich nicht in peripherischen Bewegungen verliert.“¹⁷

Josef Pieper sagt Ähnliches in *Über die Hoffnung*¹⁸: Er nennt dort die „titanische himmelstürmende Vermessenheit die ‚Sünde‘ wider die Hoffnung.“ – In „Muße und Kult“ zitiert er Th. v. Aquin († 1274), er sehe „im menschlichen Erkennen eine Teilhabe an der nicht-diskursiven Schaukraft der Engel.“¹⁹

LüBuWe († 237 v. Chr.) sagt:²⁰ Es gibt Musik, die maßvoll ist und solche, die übertrieben ist. Es gibt Musik, die einfach ist, und solche, die ausschweifend ist ... Die Musik kommt aus dem Maße und wurzelt im Großen Einen. Das Große Eine erzeugt die 2 Pole; die 2 Pole erzeugen die Kraft des Dunklen und Lichten („Yin und Yang“). Wer das unmittelbare Schauen, das unhörbare Hören, die gestaltlose Gestalt erkennt, der kommt der wahren Erkenntnis nah. – „Was entsteht, das ist ... aus dem Unbewußten heraus ein Bewußtwerden durch das Gefühl“ ... „Der Mensch kommt in Berührung mit Gott durch den Geist der Musik.“²¹ – „Die vollkommene Musik entsteht aus dem Gleichgewicht. ...“²⁰

Lama A. Govinda sagt über den Weg der Umkehr: „Siddhi aber besteht in der inneren Umkehr, der Umstellung im tiefsten Sitz des Bewußtseins, in ... der Wendung vom Äußeren ... zum Inneren: der Ganzheit. Es ist eine neue Blickrichtung, eine ‚Richtung des Herzens‘ (Rilke), ein Eintreten in den Strom der Erlösung. Es ist das einzige Wunder, das Buddha anerkennt.“²²

Von hier aus wird klar, warum die vielen neuen Heilslehren auf gefährlich schwankendem Boden stehen: ihre zerdehnten Klänge fließen ins Nichts, ihnen fehlt, was Govinda von der meditativen Blickrichtung erwartet:

„Das zeitliche Nacheinander wird zum Nebeneinander, das räumliche Nebeneinander zum Ineinander, das Ineinander zum lebendigen Kontinuum... als punktförmige Einheit in der Einschmelzung von Raum und Zeit.“²³

Rechtes Musikhören hat nichts zu tun mit seligem Träumen, es verlangt die Wahrnehmung dessen, was da in vielfacher Dimensionalität auf das Bewußtsein einströmt: eine Wahrnehmung, die z.B. in der Bachschen Fuge das Vergangene als (stets anders) wiederkommen-des Künftigen in seinem Nacheinander, Übereinander und Ineinander (der buddhistischen Meditation vergleichbar) den Menschen in sein höheres Ich zu heben vermag. Im gleichen Sinn ist das Musikdenken in den 7 artes liberales vorzustellen:

„In den ‚Quantitäten‘ des ‚numerus‘ muß stets das ihnen ‚Eingedachte Metaphysische‘ gesehen werden“²⁴. „Harmonia als Gesetz, ordo, numerus...“ „Gott war es, der gezählt, gemessen und gewogen hat in seiner Allmacht.“²⁵

Augustinus (†430) sah im „sinnlich Faßbaren“ der musica instrumental zugleich den „höchsten Sinn – der musica mundana und humana.“ Die „übersinnliche Wirkung der Sinnhaftigkeit des Klangs“ sah Augustinus „im pneumatischen (geistlichen) Enthusiasmus des ‚affectus movere‘ (die Affekte bewegen).“ Das pneumatische Singen, das „Canere more orientalium“ (Singen nach Art der Orientalen) trug für ihn in sich selbst den höchsten Ausdruckswert.²⁶ Dort zitiert H. Hüsch aus dem berühmten Buch VI De musica folgende Sätze „A corporeis ad incorporea transeamus (hinüber schreiten wir vom Körperlichen zum Unkörperlichen). „Aus der Forderung, daß Gott als tiefster Wesensgrund und höchster Wertmaßstab jeder wahren... Musik zu gelten habe, ergibt sich für den Musiker, der das hörbare Abbild (numeri corporales) nach dem unhörbaren Urbild (numeri incorporeales) gestaltet und also aus übernatürlichen Quellen schöpft, die Verpflichtung... „sich von allen gottfremden Einflüssen wie den Begierden des Leibes (libidines) und den Täuschungen der Sinne (imaginationes) loszusagen.“²⁷

Diese harte Sprache klingt dem Ohr des heutigen Musikers fremd, aber sie zeigt, wie nahe vor 1550 Jahren das Christentum dem Buddhismus war.

„Die Weisheit des Großen Spiegels (Aksobhya) hebt den Haß auf.“ „Die Weisheit der Wesensgleichheit (Ratnasambhava) hebt den Ichdunkel ...auf.“²⁸

Möglich, daß mitten in unsrer Gegenwart – längst beschlossen – das „donum timoris“, die Katharsis²⁹, sich vorbereitet. So wird es Zeit, unser kleines bescheidenes Wissen transparent zu machen: durch Reinigung.

„So schaue darauf, daß nicht das Licht in dir Finsternis sei.“³⁰ Auf das Musikalische bezogen: Intuition bedarf der Balance zwischen Kalkül und Inspiration. Einer so wunderbar-einfachen Musik wie z.B. Dufays „Flos florum“³¹ kann man sich von der Artikulation her nähern. Nicht vom Atem her – der Atem der Töne ist nicht der Atem des Menschen –, sondern zunächst in der Verbindung weniger Töne miteinander. Es müssen winzige unwägbar Pausen zwischen den Tönen entstehen, aus deren Winzigkeit „der sinnlich wahrnehmbare Spiegel des Unsinnlichen“ transparent werden kann, ohne daß mit solcher Freiheit der „integer valor notarum“³³ verletzt werden dürfte.

Zur Frage der Neuen Musik: Das Danaergeschenk der Aufklärung, wie es sich heute für uns darstellt, sah Nietzsche auf seine Weise.³⁴ Der Esoteriker Schönberg indes sah weiter, als seine geniale Vision „mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen“ hat erkennen lassen. Und über dem vulkanisch-versteinerten Reihendenken Webers liegt noch ein unentdeckter punktuell-kosmischer Aspekt. Auch sind die verschobenen „Draufblicke“ Cézannes kaum erforscht. Der Dreiklang der Dur-Moll-Tonalität bleibt historisch der Seele-Natur-

Deutung Monteverdis verhaftet. Zwar geht nichts an und für sich verloren. Aber mit dem wechselnden Topos müssen sich Ton und Klang den Gesetzen des „Seins in den Bewegungen“ neu stellen. Denn ohne Verbindung zum andern besteht nichts an, für und in sich. Debussys Wort aber wird bleiben: „La musique est une mathématique mystérieuse, dont les éléments participent de l'infini.“³⁵

¹ Jan Tschichold: aus dem chinesischen „Lehrbuch des Senfkorngartens“ (vom Jahr 1679). Basel 1941.

² Goethe in „Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels“. Hugo Becker, Wien 1929, S. 13.

³ E. Herrigel „Zen in der Kunst des Bogenschießens“. Konstanz 1948, S. 46 „rechte Geistesgegenwart“.

⁴ Goethe in „Mech. und Ästh.“ a.a.O. S. 7 aus Künstlers Apotheose.

⁵ Matth. 5,3.

⁶ siehe in diesem Zusammenhang Fußnote²²

⁷ Johannes Taurer Predigten, II, Einsiedeln 1979, S. 539 (Georg Hofmann)

⁸ Die Aufklärung begann mit Descartes († 1650) „ich denke, also bin ich“ u. Chr. Wolffs († 1754) „psychologia empirica“. Voltaire († 1778), Kant († 1804), Hegel († 1831) waren die Exponenten.

⁹ Lukas 11,24: „Wenn nun dein Auge einfältig ist, so ist dein ganzer Leib licht.“

¹⁰ Anstelle des lutherischen „einfältig“ haben die heutigen Übersetzer das Wort „lauter“ gewählt.

¹¹ Lukas 10,21: „Ich preise dich Vater und Herr des Himmels und der Erde, daß du solches verborgen hast den Weisen und Klugen und hast es offenbart den Unmündigen.“

¹² Preußner in MGG 1, Spalte 810, Kassel 1951 über Kant: „Was ist Aufklärung? – sie ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit ...“

¹³ Boulez, Mainz 1963.

¹⁴ philochramasynā kai anoia; siehe Carl Orffs „De temporum comoedia“. Tutzing 1983, S. 230.

¹⁵ Swami Vivekananda Raja Yoga: „Aphorismen des Patanjali“, S. 179.

¹⁶ Richard Wilhelm: „I Ging“ 1986, S.78 und S. 423 Hexagramm Begeisterung

¹⁷ ders. in „Der Mensch und das Sein“. Jena 1931, S. 225.

¹⁸ Josef Pieper: „Über die Hoffnung“. München 1949, S. 71.

¹⁹ ders. „Muße + Kult“. München 1965, S. 27.

²⁰ Richard Wilhelm in „Frühling und Herbst des LüBuWe“. Köln 1979, S. 63,56,57.

²¹ ders. in „Der Mensch...“ a.a.O. S. 219,229.

²² Lama A. Govinda in „Grundlehrgang tibetischer Mystik“. Weilheim 1982, S. 80/81, S. 141 sowie Ap.gesch. 17,22: kehrt um an allen Enden.

²³ ders. a.a.O. S.132.

²⁴ Klinkenberg in „Artes liberales“. Köln 1959, S.2.

²⁵ Sap. 11,21 a.a.O. S. 28.

²⁶ K.G. Fellerer in „Artes liberales“. A.a.O. S. 34/35. Das Melisma des Cantus allelu-jaticus ist bei Augustinus zur motio affectuum geworden.

²⁷ H. Hüsch in MGG, Sp. 852.

²⁸ Lama Govinda a.a.O. S. 305.

²⁹ Josef Pieper in „Zucht und Maß“. München 1960, S. 115/117! Das Geistgeschenk der Furcht.

³⁰ Luk. 11,35.

³¹ „Flos florum“, „Vergine bella“ und „Alma redemptoris mater“ sind einige der bedeutendsten cantiones sacrae, die Dufay geschrieben hat. Sie stehen im „Chorwerk“ Heft 19, Wolfenbüttel.

³² Cassiodor in „artes liberales“ a.a.O. S. 37 (Fellerer).

³³ „der unberührbare Wert“. Siehe hierzu Willibald Gurlitt in „Form in der Musik als Zeitgestaltung“. Akad. der Wiss. und der Kultur. Jhrg. 1954, Mainz, S. 658, sowie über Mozart, S. 667 und 668 ff. Mozart: „Das ich immer akkurat im Tact bleibe, über das wundern sich alle. Das tempo rubato in einem Adagio, daß die linke Hand nicht darum weiß, können sie gar nicht begreifen. Bei ihnen gibt die linke Hand nach.“

³⁴ A. Speiser in „Die mathematische Denkweise“. Basel 1952, S.33. Nietzsche in einem Brief an Dr. Carl Fuchs: „...daß sich das Leben aus dem Ganzen zurückgezogen hat und im kleinsten luxuriert...“

³⁵ MGG 3, Sp. 67.