

Zur Rolle der Blockflöte in der zeitgenössischen Musik

Le rôle de la flûte à bec dans la musique contemporaine

Zur Rolle der Blockflöte in der zeitgenössischen Musik

Der folgende Aufsatz skizziert die Entwicklung der Blockflöte vom einfachen, sogenannt «natürlichen» musikpädagogischen Einstiegsinstrument bis zum hochvirtuosen Konzertinstrument der Avantgarde-Musik. Im zweiten Teil stellt Gerd Lünenbürger, der eine Professur für Blockflöte an der Hochschule der Künste Berlin innehat und selbst zu den engagiertesten Interpreten zeitgenössischer Blockflötenmusik zählt, vier zentrale Werke der letzten zehn Jahre genauer vor.

Le rôle de la flûte à bec dans la musique contemporaine
L'auteur retrace l'évolution de la flûte à bec, de son simple emploi pédagogique, dit « naturel », comme instrument d'initiation, à sa percée en tant que soliste virtuose dans la musique contemporaine. Dans la seconde partie de son exposé, Gerd Lünenbürger, professeur de flûte à bec au Conservatoire de Berlin et interprète convaincu du répertoire moderne de cet instrument, présente quatre œuvres essentielles de la dernière décennie.

von Gerd Lünenbürger

Im Oktober 1988 fand im Amsterdamer Musikzentrum «De Ijsbreker» das erste internationale Festival für zeitgenössische Blockflötenmusik statt. Eine Woche lang stellten Dutzende von Musikerinnen und Musikern im Rahmen von Konzerten, Workshops und Vorträgen mehr als achtzig Kompositionen in den unterschiedlichsten Besetzungen vor. Der Veranstaltung kamen mehrere Aufgaben zu: Es ging zunächst darum, einen Überblick über das seit dem Beginn der 60er Jahre entstandene Repertoire zeitgenössischer Blockflötenmusik zu geben; ausserdem wurde ein Forum für die Präsentation neuester Kompositionen bereitgestellt (zahlreiche Werke erlebten während des Festivals ihre Uraufführung), und schliesslich sollte die Diskussion zwischen Interpreten, Komponisten und Publikum belebt werden, um neue Perspektiven für die weitere Entwicklung der zeitgenössischen Blockflötenmusik zu erarbeiten. Das Amsterdamer Festival, dessen Realisierung der Initiative einer Gruppe um den niederländischen Blockflötisten Walter van Hauwe herum zu verdanken war, verzeichnete einen enormen Publikumserfolg. Es entpuppte sich in vielfacher Hinsicht als ein notwendiges Ereignis im rechten Moment. Fast dreissig Jahre jüngster Blockflötengeschichte wurden quasi im Zeitraffer noch einmal nachvollziehbar. Die Diskussion über Qualitätskriterien, über die vorübergehende Bedeutung oder aber den bleibenden Wert einzelner Kompositionen oder Richtungen erfuhr neue Nahrung (und retrospektiv auch neue Argumente). Die zunehmende Individualisierung der jüngsten Kompositionen belegte deutlich, dass die Blockflöte die Phase ihrer klanglichen und

technischen Erforschung bereits weitgehend hinter sich gelassen hatte. Neue Aufgaben und Ziele wurden formuliert, wie z.B. die vermehrte Einbeziehung des Instruments in Ensembles mit «modernen» Instrumenten, die verstärkte Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten elektroakustischer Klangverarbeitung, vor allem aber auch die stärkere Integration des Instruments in Problemstellungen und Tendenzen der neuesten Musik (und damit auch in ein umfassenderes Feld des gegenwärtigen Musikbetriebs). Der Stimulus, der von der Veranstaltung – und nachfolgenden ähnlich gerichteten Initiativen¹ – ausging, wirkte so stark, dass in den letzten fünf Jahren zahlreiche neue Kompositionen entstanden, die sich vom Stil der Aufbruchsjahre deutlich absetzen und eine gewachsene Kreativität und Selbstverständlichkeit im Umgang mit dem Instrument dokumentieren.

Um die hier angesprochenen Tendenzen deutlicher werden zu lassen, möchte ich in diesem Artikel zunächst einige Aspekte zur Geschichte neuer Blockflötenmusik darstellen, notwendigerweise in stark verkürzter und vereinfachter Form. In einem zweiten Teil sollen einige Kompositionen der jüngsten Zeit genauer betrachtet werden, um daran spezifische Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit dem Medium Blockflöte zu untersuchen.

Der Weg zur Avantgarde

Als im Jahr 1920 Arnold Dolmetsch in England versuchte, seine erste Altblockflöte einem (ihm im Jahr zuvor verlorengegangenen) Original von Bressan nachzubauen, konnte er kaum ahnen, dass er damit den Anstoss zu einer Renaissance von verblüffendem Aus-

mass geben würde.² Ihn bewegte, ähnlich wie in Deutschland den Freiburger Musikwissenschaftler Willibald Gurlitt, ein praktisches Interesse an der Wiederbelebung Alter Musik in Verbindung mit einem authentischen Instrumentarium, wobei die Blockflöte nur eines von zahlreichen wiederzubelebenden Instrumenten war. In den folgenden Jahren bemächtigte sich jedoch die rasch an Boden gewinnende Jugendbewegung dieser musikalischen Wiederentdeckung; sie sah in der Blockflöte ein ideales Medium für ihre pädagogischen und sozialen Ziele, bedingt durch die vermeintlich einfache Handhabung des Instruments, durch die «Natürlichkeit» seiner Bauweise und durch seine Unbelastetheit vom musikalischen Erbe des 19. Jahrhunderts. Unterstützt durch die früh einsetzende Massenproduktion billiger Blockflöten erfuhr das Instrument bis zum Ende der 30er Jahre in England, den Niederlanden und den deutschsprachigen Ländern eine enorme Verbreitung. Nach dem Krieg etablierte es sich dann auch zunehmend in der elementaren Musikpädagogik. Hausmusik und schulisches Musizieren blieben bis zum Ende der 50er Jahre (und noch darüber hinaus) die beiden Hauptdomänen des Instruments; die Produktion neuer Blockflötenmusik hielt sich dementsprechend in Anspruch und Idiomatik weitgehend an den Erfahrungsbereich eines musizierenden Liebhaberpublikums (sog. «Spielmusik»)³ Die Kluft zur wirklich zeitgenössischen Musikproduktion, d. h. zur Avantgarde, schien unüberbrückbar und spiegelte sich in Adornos Kritik am «zugleich nüchternen und läppischen Klang» der Blockflöte.⁴

Die Situation sollte sich erst zu Beginn der 60er Jahre entscheidend ändern. Dafür war das Zusammentreffen von drei Faktoren verantwortlich:

- In den Niederlanden und in Deutschland traten mit Frans Brüggen und Michael Vetter zwei Blockflötisten in Erscheinung, die durch ihre technischen und musikalischen Fähigkeiten neue Standards setzten, und die das Fehlen eines wirklich zeitgenössischen Repertoires für ihr Instrument als grosses Defizit empfanden. Zum ersten Mal suchten Blockflötenspieler gezielt den Kontakt zur komponierenden Avantgarde.
- Ein allmählich anwachsendes Publikum begann, sich für die Blockflöte als Konzertinstrument zu interessieren. Mit dem Schritt von der Hausmusik hin zur Öffentlichkeit erschloss sich aber auch ein neues Betätigungsfeld für Spielerinnen und Spieler, die das musikalische Experiment suchten.
- Die Komponisten der Avantgarde hatten Ende der 50er Jahre den «Tunnel» des Serialismus (Pierre Boulez) verlassen. Neben neuen formalen und ästhetischen Aspekten (offene Form, Aleatorik) rückten zunehmend Fragen des Instrumentalklangs sowie des Verhältnisses zwischen Spieler und Instrument in den Mittelpunkt der

musikalischen Reflexion. Damit stand der Weg zur Beschäftigung mit einem Aussenseiterinstrument offen. Mit Kompositionen von Rob du Bois (*Muziek voor altblokfluit*, 1961; *Spiel und Zwischenspiel*, 1962; *Pastorale VII*, 1964), Jürg Baur (*Incontri*, 1960; *Mutazioni*, 1962; *Pezzi uccelli*, 1964), Louis Andriessen (*Sweet*, 1964) und Luciano Berio (*Gesti*, 1966) entstanden nun in rascher Folge Werke, die nicht nur die bisherige Blockflötentechnik revolutionierten, sondern durch ihre Konzeption und ihre Idiomatik das Instrument auch in einen völlig neuen Zusammenhang stellten: den der musikalischen Avantgarde.

Womit wurden nun Blockflötenspieler konfrontiert, die zu Beginn der 60er Jahre den Mut und das instrumentale Können besaßen, sich den musikalischen und technischen Anforderungen dieser Werke zu stellen? Zunächst einmal mit Gegebenheiten, die im Repertoire sogenannt «moderner» Instrumente schon längst zu Selbstverständlichkeiten geworden waren: mit atonalen Strukturen in relativ strenger Reihenorganisation (Baur; du Bois; *Spiel und Zwischenspiel*) oder in freierer Bauweise (du Bois; *Pastorale VII*; Andriessen; Berio); komplexen rhythmischen Formulierungen (du Bois; *Muziek*; Andriessen; Berio); der Ausnutzung des gesamten Umfangs einschliesslich extremer Spitzentöne (Andriessen); einer differenzierten Dynamik; einem wachsenden Interesse an klanglicher Verfremdung und damit an neuen Spielweisen;⁵ schliesslich einem hohen Mass von Virtuosität auf allen technischen Ebenen. Diese für das Blockflötenrepertoire neuen Erscheinungen belegten eine neue, kompromisslosere Haltung gegenüber den vermeintlichen Grenzen des Instruments, die sich auch in der systematischen Erforschung seiner bis dahin unbekannt klanglichen Möglichkeiten niederschlug.⁶

Bei aller Neuartigkeit betrafen diese Erscheinungen jedoch zunächst nur die Aussenseite der genannten Kompositionen, d. h. ihr Sprachmaterial. Entscheidender für die Einbindung des Instruments in die neueste Musik waren jedoch die kompositorischen Inhalte, die in diesem Sprachmaterial vermittelt werden sollten, oder in der Perspektive der Komponisten formuliert: die kompositorischen Problemstellungen, die durch das Medium Blockflöte ihren Ausdruck finden sollten. Zu diesen Fragen gehörte das Ringen um neue Formen zur Exposition des musikalischen Materials im Spannungsfeld zwischen Ordnung und Freiheit (z. B. offene Formen in Baur, *Mutazioni*, und du Bois, *Pastorale VII*), aber auch die zunehmende Problematisierung der Rolle des Interpreten und seines Verhältnisses zum Instrument (Andriessen; Berio). In *Sweet* thematisierte Andriessen beispielsweise die Möglichkeiten und Grenzen der menschlichen Virtuosität, und zwar ironischerweise auf einem Instrument, dem eine virtuose Hand-

habung bis dahin eher abgesprochen wurde. Er entwickelte das musikalische Material eines spannungsvollen, gedehnten Beginns bis zur Unspielbarkeit und zur physischen Erschöpfung des Spielers, dargestellt durch einen «black out» im Zentrum des Stücks sowie durch einen sich allmählich auflösenden Schlussteil, in dem Zitate aus dem ersten Abschnitt nur noch als «beschädigte» Fragmente auftauchen.

Bis heute wird von Blockflötisten häufig übersehen, dass es nicht so sehr das äussere Erscheinungsbild dieser Musik war, wodurch das Instrument in den Kontext der Avantgarde gestellt wurde. Wesentlich für diese Entwicklung war vielmehr, dass einzelne Komponisten sich mit neuen, vielschichtigen und auch zeitbedingten Fragestellungen dem Instrument annäherten, daraus neue kompositorische Ansätze entwickelten und diese entsprechend konsequent durchführten. Dieser Zusammenhang ist in dem Exkurs zu Berios *Gesti* näher erläutert (*siehe nächste Seite*).

Experiment und Individualisierung

Die enge Verwandtschaft von *Gesti* mit dem Zyklus der *Sequenze* belegt, dass die Blockflöte bereits in den 60er Jahren Eingang in ein avantgardistisches und in seiner radikalen Individualität kohärentes Gesamtwerk finden konnte. Als Ergebnis des Prozesses, den das Instrument durch seinen Eintritt in das Feld der Neuen Musik durchlaufen hatte, konnte Michael Vetter 1968 in einem Aufsatz für die Zeitschrift MELOS ein neues Bild der Blockflöte propagieren. Ausgehend von der relativen Einfachheit und geringen Mechanisierung ihrer Bauweise (vorgeformte Tonerzeugung; fehlende Klappen) untersuchte er die klanglichen Möglichkeiten, die sich aus der speziellen Grifftechnik, Tonerzeugung und Anblastetechnik ergeben, und kam zu folgendem Resümee:

«Zwei Eigenschaften sind es vor allem, die das eben beschriebene Instrument, das wohl kaum noch jemand mit seinen Vorstellungen von der Blockflöte in Verbindung bringen kann, zu dem idealen Instrument des Zeitstils machen: Seine vielseitige Variabilität, welche über eine ebenso reiche Skala von Klang- wie von Geräuschfarben verfügt, und die ebenso einzigartigen unmittelbaren Klangkombinationsmöglichkeiten mit der menschlichen Stimme andererseits. Den Grundforderungen, die von der Musik der Zeit an ein ideales Instrument immer wieder gestellt werden, nämlich eine gewisse Ebenbürtigkeit der interpretatorischen Beanspruchung und der instrumentalen Mittel einerseits und andererseits der vollständigen Verbindung von Instrument und Interpret zu einer neuen Einheit, zu einer Art totalem Instrument, das ganz im Interpreten aufgeht, wird damit in einer Weise entsprochen, die besondere Beachtung verdient.»¹¹ So notwendig die von Vetter beschriebene klangliche Erforschung des Instruments für die Etablierung eines neuen

Exkurs: Luciano Berio, *Gesti* (1966)

Berio komponierte *Gesti* während seines langjährigen Amerikaaufenthalts für Frans Brüggen. Die Uraufführung fand 1967 in Amsterdam statt. Das Werk entstand in unmittelbarer Nachbarschaft zur *Sequenza III* für Frauenstimme (1965/66, komponiert für Cathy Berberian) und zur *Sequenza V* für Posaune (1966, komponiert für Stuart Dempster). Mit diesen bereits früh zu Klassikern avancierten Solostücken teilt *Gesti* so viele kompositorische und ästhetische Ansätze, dass es naheliegt, das Blockflötenstück im Kontext der *Sequenza* zu betrachten.

Ausgangspunkt war für Berio in *Gesti* die vollständige Trennung von normalerweise synchronisierten Tätigkeiten des Spielers, nämlich der Artikulations- und Blasaktivität einerseits und der Fingertätigkeit andererseits. Im ersten Teil der Komposition agieren die beiden Schichten vollständig unabhängig voneinander (*Musikbeispiel 1a*), im weiteren Verlauf spielen sie sich schrittweise aufeinander ein (*Musikbeispiel 1b*), und im Schlussteil (nach zahlreichen Ausbrüchen hysterischer Gespanntheit) finden sie zu völliger Synchronisation (*Musikbeispiel 1c*) und allmählicher Beruhigung. Der häufige und virtuose Einsatz der Stimme, die

über weite Strecken als dritte Schicht fungiert, verweist zusätzlich darauf, dass in *Gesti* nicht das Instrument an sich, sondern der Virtuose in seinem Verhältnis zum Instrument thematisiert wird.

Die Kompositionsweise mit verschiedenen Materialsichten, die z.T. aus der Zerlegung ursprünglich integrierter Aktivitäten gewonnen wurden, bildet auch die Grundlage der beiden erwähnten *Sequenza*. In *Sequenza V* werden der «normale» Posaunenklang (bei teilweise unabhängiger Verwendung des Zuges), die Stimme des Spielers sowie das Spiel mit dem Metalldämpfer einander überlagert, wobei sich am Ende der Komposition eine Tendenz zur Zusammenführung der drei Spielebenen abzeichnet.⁷ In der *Sequenza III*, in welcher eine äusserliche Gegenüberstellung von Interpretin und Instrument nicht möglich ist, entwickelt Berio drei verschiedene Materialebenen aus der Dekomposition des Textes in phonetische und semantische Bruchstücke, aus einem breiten Spektrum stimmlicher Gesten von Alltagsäusserungen bis zum Kunstgesang, sowie aus einer Sequenz von 44 unterschiedlichen Ausdrucksanweisungen. In beiden Werken – wie auch in *Gesti* – durchdringen und beeinflussen sich die verschiedenen Schichten im Verlauf der Komposition.

Berio spricht in diesem Zusammenhang von seiner Absicht «di sviluppare musicalmente un commento fra il virtuoso e il suo strumento, dissociando i comportamenti per poi ricostituirli trasformati, in unità musicali (auf musikalische Weise einen Kommentar zwischen dem Virtuosen und seinem Instrument so entwickeln, indem die Handlungsebenen voneinander getrennt werden, um anschliessend in verwandelter Form zu musikalischen Einheiten neu zusammengefügt zu werden).»⁸

Eng verknüpft mit dieser Kompositionsweise ist Berios Anliegen, in einem an sich monodischen Kontext eine polyphone Schreib- und Hörweise zu entwickeln.⁹ Dies wird durch die Überlagerung mehrerer, durchaus heterogener Materialsichten erst möglich. Philippe Albèra nennt in diesem Zusammenhang drei Formen: eine «polyphonie réelle» (in *Gesti* z.B. im gleichzeitigen Erklängen von Stimme und Blockflöte), eine «polyphonie d'actions», die sich aus dem simultanen Ablauf mehrerer musikalischer Aktionen ergibt (*Gesti*: Fingertätigkeit versus Artikulations- und Blastätigkeit), sowie eine «polyphonie virtuelle», die erzeugt wird durch

GESTI (1966)

Luciano Berio
(1925)

Mouth

Fingers

Beispiel 1a

Beispiel 1b

Beispiel 1c

die äusserliche Diskontinuität der Schreibweise.¹⁰ Die ständig variierende Wiederaufnahme unterschiedlicher struktureller Elemente, verbunden mit raschen und häufig unvorhersehbaren Wechseln zwischen verschiedenen Materialebenen, suggeriert in den *Sequenze* jene Simultanität von Abläufen, die auch die «scheinbare Polyphonie» von *Gesti* kennzeichnet. Die «polyphonie d'actions» ermöglicht es ausserdem, quasi aussermusikalische Gesten in den musikalischen Ablauf zu integrieren, ohne ihnen ihre theatralische

Wirkung zu nehmen; in *Gesti* wie in den *Sequenze III* und *V* sind die lautstarken Einatmungsvorgänge Teile des klanglichen Flusses, zugleich aber auch dramatischer Ausdruck eines verzweifelten oder grotesken Bemühens.

Die Virtuosität, die in allen neun *Sequenze* wie auch in *Gesti* thematisiert und dramatisiert wird, entsteht im Spannungsfeld zwischen einer mehrdimensionalen musikalischen Idee und deren instrumentaler Umsetzung. So sehr Berios «virtuosismo» in instrumentales und vokales Neuland vordringt, so wenig distanziert er sich jedoch von dem

geschichtlich gewachsenen Bild des jeweiligen Mediums. Der traditionelle Kunstgesang (in *Sequenza III*) oder die herkömmliche Spielweise (in *Gesti*) bilden nach wie vor einen der Pole, zwischen denen sich Berio komponierend bewegt. Wie sehr er gerade in *Gesti* den historischen Aspekt des Instruments in die Komposition integriert, zeigt sich schon äusserlich in dem Vorschlag, im ersten Teil des Stückes das sich permanent wiederholende Griffmodell aus einem Satz von Telemanns d-Moll Sonate abzuleiten.

musikalischen Materials war, so sehr beinhaltete sie jedoch auch die Gefahr einer neuerlichen Sackgasse in bezug auf die weitere Entwicklung der zeitgenössischen Blockflötenmusik. In dem Mass, wie eigenständige kompositorische Konzeptionen zurücktraten und durch ein eher vordergründiges Interesse am Klangexperiment ersetzt wurden, entstanden im Lauf der späten 60er und frühen 70er Jahre zunehmend Kompositionen, die als Kompilation von Spiel-

weisen und Klangeffekten gesehen werden konnten und sich der Gefahr der Austauschbarkeit aussetzten. In manchen Fällen konnte dies zu neuer, sich avantgardistisch gebender «Spielmusik» führen.

Eine Ausnahme bilden in dieser Hinsicht u.a. Makoto Shinoharas *Fragmente* (Musikbeispiel 2). Die 1968 entstandene Komposition bindet klangliche Experimente in eine so raffiniert ausbalancierte offene Form ein, dass das

Werk seine Attraktivität bis heute bewahrt hat. Maki Ishii ging mit *Black Intention* (1975) noch einen Schritt weiter. Zwar verwendet auch er eine breite Palette klanglicher Mittel (simultanes Spiel auf zwei Blockflöten; Einsatz der Stimme vom Stöhnen bis hin zum Aufschrei; verschiedene Vibratoformen in Überlagerung mit dem Nachklang eines Tamtams; geräuschhafte Finger- und Zungenaktivitäten). Dem übergeordnet ist jedoch ein anderes

Thema, das den dramaturgischen Ablauf der Komposition bestimmt: die Auseinandersetzung mit musikalischen und aussermusikalischen Traditionen (hier: das Aufeinanderprallen westlicher und östlicher Seinsformen, symbolisiert durch die Verarbeitung von Elementen japanischer Volksmusik). Mit diesem Rekurs auf übergreifende Zusammenhänge war aber auch ein Stück jener radikalen Subjektivität zurückgewonnen, die bereits einige Kompositionen der frühen sechziger Jahre auszeichnete.

Gegen Ende der 70er Jahre war ein Repertoire neuer Blockflötenmusik entstanden, das die klanglichen und spielerischen Grenzen des Instruments in ungeahntem Ausmass erweitert hatte. Zu dieser Entwicklung zeichneten sich nun allerdings auch Gegenpositionen ab, die sich am prägnantesten an einem Werk Roland Mosers darstellen lassen. Moser widersprach mit seiner 1979 komponierten *Alrune* allen bis dahin entstandenen Erwartungshaltungen an neue Blockflötenmusik. Anstatt die klanglichen Möglichkeiten des Instruments erneut bis an ihre Grenzen auszuschöpfen, pointierte er eben diese

Beispiel 2

12. BE
small notes played as rapidly as possible; gaps very short in general
kleine Noten so schnell wie möglich; Lücken im allgemeinen sehr kurz

32'

gliss.

noisy finger slapping
 = Geräuschhaftes Fingerklappen

13. BE
as in 6.

23'

gliss.

3^r as in 6.

2'



Beispiel 3

Beispiel 4

Grenzen, indem er für seine Komposition nur sechs Töne zwischen a' und e'' auswählte (Musikbeispiel 3). In diesem engen Rahmen entwickelte er (bei weitgehender Beibehaltung eines traditionellen Blockflötenklangs) eine dynamisch, artikulatorisch und klanglich subtil differenzierte Textur, in der er fallende melodische Bewegungen in durchbrochen polyphoner Schreibweise einander überlagerte. Im Verlauf von mehreren Variationen wird der Hörer in einen kontinuierlich abwärts weisenden Sog verwickelt, quasi der Wirkung einer Droge vergleichbar.

Die Tendenz zur Individualisierung kompositorischer Idiome und Konzepte setzte sich im Lauf der achtziger Jahre fort und belegte damit indirekt, dass die «moderne Blockflöte» die Phase ihrer «Adoleszenz» inzwischen überwunden hat und dabei ist, erwachsen zu werden. Das Festival im Amsterdamer «Ijsbreker» von 1988 dokumentierte diese Entwicklung, indem es nicht so sehr durch das auf instrumentalem Gebiet Erreichte überraschte, sondern vor allem durch die Vielfalt und Eigenstän-

digkeit gerade neuerer Kompositionen. Insofern bündelte das Festival das vielseitige Suchen nach neuen Orientierungen in der zeitgenössischen Blockflötenmusik, welches sich in zwei nach wie vor aktuellen Fragen zusammenfassen lässt:

- Welche Erscheinungsformen Neuer Musik wachsen dem Instrument gegenwärtig zu?
- Welchen Stellenwert wird die Blockflöte im gesamten Feld zeitgenössischer Musikproduktion gewinnen?

Versuch einer Ortsbestimmung - Blockflötenkompositionen seit 1986

Wenn man sich dem zweiten Aspekt annähert - der Frage nach dem Stellenwert des Instruments im Rahmen des gegenwärtigen Musikschaflens - fallen zunächst einige eher äusserliche Entwicklungen auf. In den letzten Jahren hat die Produktion neuer Blockflötenmusik erheblich zugenommen, wobei mit Komponisten wie John Cage (*Three*, 1989), Franco Donatoni (*Nidi II* und *Sweet*, 1992), Matthias Spahlinger

(*nah/getrennt*, 1992) und Isang Yun (*Chinesische Bilder*, 1993) sich auch vermehrt bekannte (und sehr verschiedene) Exponenten der Neuen Musik mit dem Instrument auseinandergesetzt haben. Die Uraufführung von Spahlingers Solostück *nah/getrennt* (Musikbeispiel 4) in Köln löste gerade auch in jenen Kreisen ein lebhaftes Echo aus, die nicht einer «Blockflöten-Szene» zuzurechnen sind. Noch entscheidender für die zukünftige Entwicklung ist aber die Tatsache, dass sich auch junge Komponistinnen und Komponisten des Instruments mit zunehmender Selbstverständlichkeit bedienen. Parallel dazu wächst beständig die Zahl professioneller Spielerinnen und Spieler, die sich engagiert und fundiert mit Neuer Musik beschäftigen.

Während sich also die äusseren Anzeichen häufen, die die zunehmende Etablierung des Instruments im zeitgenössischen Musikschaflens bestätigen, ist die Frage nach den Funktionen, die das Instrument in der Auseinandersetzung mit Fragen gegenwärtigen Komponierens erhalten kann, schwieriger zu be-

antworten. Die Komplexität und Vielschichtigkeit zahlreicher, häufig unabhängig voneinander verlaufender Entwicklungen macht deren vollständige Darstellung unmöglich. Wenn ich im Folgenden auf vier verschiedene Kompositionen neueren Datums eingehe, so ist diese kleine Auswahl keinesfalls als repräsentativ für die verschiedenen Tendenzen neuer Blockflötenmusik zu verstehen. Vielmehr soll es in diesen Werkbeschreibungen darum gehen, am einzelnen Beispiel zu zeigen, wie verschiedene Komponisten ihre eigene Haltung gegenüber dem Instrument entwickeln und (im Rahmen meist kammermusikalischer Besetzungen) ausarbeiten.

Marco Lasagna

«Nervi» für Altblockflöte solo (1991)
 Marco Lasagnas Solostück präsentiert sich beim ersten Hören (in Anlehnung an den Titel) als ein Strom ununterbrochener, nervösester Aktivität, der sich erst gegen Ende einer allmählichen Beruhigung nähert. Die Komposition setzt gleich in einem Zustand maximaler Spannung ein, bedingt durch die Gegenüberstellung zweier extrem kontrastierender musikalischer Gesten (*Musikbeispiel 5*). Laut hervorgestossene, manisch wiederholte *harmonics* im dritten Register der Blockflöte wechseln unvermittelt mit leisesten *accelerierenden* Tonwiederholungen in tiefster Lage

(vergleichbar den *ricochet*-Effekten bei Streichinstrumenten), deren klangliche Eindeutigkeit durch Luftbeimischung und Mikroglissandi noch zusätzlich verwischt wird. Die widerspruchsvolle Zerrissenheit dieses Beginns wird bereits durch die paradoxe Spielanweisung «*morbido e deciso*» angedeutet. Das rasche, nie vorhersehbare Hin- und Herspringen zwischen verschiedenen Materialebenen im weiteren Verlauf des Stückes suggeriert (ähnlich wie bei Berio) die Simultanität mehrerer Abläufe und steigert gleichzeitig den Eindruck nervöser Höchstspannung. Die Komposition balanciert fortwährend auf den Grenzen der instrumentalen und physischen Möglichkeiten; am sinnfälligsten wird dies in einem Höhepunkt, in dem wiederholte, verzweifelt ausgehaltene Vierteltonglissandi in höchster Lage (um *c'''*) schliesslich abstürzen in die versickernden *ricochet*-Effekte der Exposition. In letzter Konsequenz mündet dieser psychische Ausnahmezustand am Ende in die Eingeschlossenheit einer beliebig oft wiederholten, sich langsam im Nichts verlierenden Ritornellfigur.

Auch wenn *Nervi* zweifellos in der Tradition derjenigen Blockflötenkompositionen steht, die die klanglichen und virtuellen Grenzen des Instruments aufsuchen und erweitern, unterscheidet sich die Komposition doch grundlegend von primär materialorientierten Werken

früherer Jahre. In einem Gespräch verwies Marco Lasagna auf sein Interesse an der Arbeit mit musikalischen Gesten, im Gegensatz zu zergliedernden, auf Parameterdenken basierenden Kompositionsverfahren in der Nachfolge des Serialismus. Die einzelnen Bausteine der Komposition entfalten ihre Wirkung für den Verlauf des Stückes also ausschliesslich aus ihrer rhythmischen, melodischen, dynamischen und klanglichen Gesamtgestalt. Durch diese sich immer an der konkreten klingenden Gebärde orientierende Arbeitsweise ist es Lasagna möglich, Grenzbereiche des instrumental Möglichen auszuschreiben, ohne jene unlösbaren Widersprüche zu komponieren, die das häufige Resultat von parameterorientierten Konzepten sind.

Kunsu Shim

«peripatetic exercise» für drei Tenorblockflöten (1992)

Bereits ein erster Blick auf die drei Stimmen der Komposition zeigt, welche grosse Bedeutung Kunsu Shim der Stille in *peripatetic exercise* zumisst. In einem Zeitraum von ca. 25 Minuten führt jeder Spieler nicht mehr als 22 bis 26 verschiedene Klänge aus. Diese Klänge sind nicht in Tonsymbolen notiert, sondern in Griffen, die u.a. einen vielfältigen Gebrauch von minimal geöffneten Griffelöchern machen (*siehe Titelseite*). Jeder Klang wird auf eine

Beispiel 5

Ausatmung gespielt, extrem leise und möglichst aus dem Nichts kommend und im Nichts verschwindend. Die zeitliche Einteilung ist für jeden Spieler weitgehend frei; nur für einige Griffkonstellationen ist der Zeitraum angegeben, innerhalb dessen der Klang begonnen werden soll (Notation mit *time brackets* wie im Spätwerk von John Cage). Die Fragilität der Klangergebnisse, die angesiedelt sind zwischen Flageolets und leisesten, quasi überirdischen und oft brüchigen Mehrklängen, ist frappierend. Kunsu Shim dringt hier in bisher weitgehend unerhörte Bereiche des Blockflötenklangs vor, in denen die Resultate von winzigsten Veränderungen der Ausatemungsintensität und der Griffkonstellationen abhängen. Durch den Titel *peripatetic exercise* verweist Kunsu Shim auf den philosophisch-ästhetischen Aspekt dieser Komposition, die den Charakter einer Übung für Spieler und Hörer trägt («Peripatos» bezeichnete den Wandelgang der Athensischen Schule, in der Aristoteles lehrte). In einem Gespräch zog Shim eine Parallele zu «SOYO», einem koreanischen Wort für «Spaziergang», das die Absichtslosigkeit des Tuns, die Freiheit von jedwedem Zweck oder Zwang ein-

schliesst. Es geht in *peripatetic exercise* also um die Haltung von Spielern und Hörern zu dem, was sich vollzieht. Entscheidend ist nicht die zielorientierte Erzeugung bestimmter Töne, sondern die Suche nach der Aura jedes Klangs, einschliesslich seiner Schwankungen und Brüche. Die zeitliche Ausdehnung der Übung bewirkt, dass – bedingt durch die langen Pausen – die Abfolge der verschiedenen Klänge letztlich zweitrangig wird. Klang und Stille kehren ihre Bedeutung um: die Stille wird wesentlich, wird zu einem «Sich-Selbst-Zuhören», das nur von vereinzelt Klängen unterbrochen wird.

Richard Rijnvos

«Zahgurim, whose number is twenty-three and who kills in an unnatural fashion...» für Bassblockflöte und vier Schlagzeuger (1987/88)

Die Komposition, die der holländischen Blockflötistin Mignon Zwart gewidmet ist und 1988 am Konservatorium Den Haag uraufgeführt wurde, gehörte zu den meistdiskutierten Werken des Festivals im Amsterdamer «Ijsbreker». Die extreme Besetzung, die radikale Schreibweise und die vehemente, vitale Expressivität von *Zahgurim* lieferten

genügend Anlässe, um ein an intimere Besetzungen gewöhntes Publikum zu verstören und aufzuwühlen.

Die Grundlage für Rijnvos' kompositorische Arbeit bildete die geduldige und arbeitsintensive Erforschung aller erzielbaren Mehrklänge auf einer Bassblockflöte der Marke *Aulos*. Das Ergebnis war zunächst eine breite, hinsichtlich Umfang, Dynamik und Klangcharakteristik hochdifferenzierte Palette von Mehrklängen. «Die unerwartet hohen, oft panisch klingenden obersten Töne der Multiphonics ermöglichten es, die Bassblockflöte mit einer grossen Menge von Schlagzeug zu kombinieren, ohne dabei auf balancetechnische Probleme zu stossen.»¹² (Eine leichte Verstärkung der Blockflöte dient lediglich der Unterstützung der unteren Klänge, die z.B. Sonorität und Interferenzverhalten der Multiphonics massgeblich beeinflussen). Von diesem Klangmaterial ausgehend, konfrontiert Rijnvos die Bassblockflöte mit einer wahren Armada von Fell- und Metallinstrumenten, nämlich Congas, Bongos, grossen und kleinen Trommeln, Tomtoms, Pedalpauken und Tambourin de Provence sowie Kuhglocken, Crotales, Becken, Gongs, Tamtams, Röhrenglock-

Beispiel 6

30

39

16 Recitativo

espressivo

(Ich bin des Herrn Magd, mir-geschehe, wie du gesagt hast)

folgt nach sehr kurzen Pauses II

The image shows two systems of musical notation, labeled 73 and 74. Each system consists of three staves. The notation is dense, featuring many slurs, ties, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. The music appears to be for a woodwind ensemble, specifically block flutes as mentioned in the text. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Beispiel 7

ken, Vibraphon und Glockenspiel. Zu diesen konventionellen Instrumenten treten noch 21 schwere Metallketten, die in Blecheimer geworfen werden, sowie ein überdimensionales Donnerblech, das bei der Uraufführung eine Grösse von 6 x 1 1/2 Metern hatte. In Anlehnung an die provozierende, radikal antibürgerliche und oft gewalttätige literarische Welt von William Burroughs, der der Titel entnommen ist, entwickelt sich das Stück zu einem wahren Schlachtfeld zwischen Blockflöte und Schlagzeug. Die nervöse, nie zur Ruhe kommende rhythmische Textur der Komposition, die extremen dynamischen Kontraste, die permanente Veränderung des Klangbilds, teils durch gleitende Übergänge, teils durch bruske Schnitte in der Instrumentierung, schliesslich die akustische und theatralische Wucht, die durch die Verwendung der Ketten und des Donnerblechs provoziert wird, schaffen eine Atmosphäre ständiger Beunruhigung und Bedrohung, die während der gesamten Dauer der Komposition nicht abrisst. Bemerkenswert ist dabei vor allem die klangliche Raffinesse, mit der Rijnvos die Blockflöte in diese Textur einbezieht und sie immer wieder durch subtil ausgehörte Kombinationen von Tonmaterial, Instrumentierungen und Spielweisen in einen orchestralen Gesamtklang integriert. Hierzu einige Beispiele: Stehende Mehrklänge von mittlerer Dauer tauchen immer wieder ein in den Nachklang von Metallinstrumenten mit bestimmten und unbestimmten Tonhöhen; hohe Mehrklänge mit dichten Intervallschichtungen verschmelzen mit dem Klang eines durch einen Geigenbogen gestrichenen Beckens; das häufige Verwischen des Blockflötenklangs in Tremolo- und Frullato-Passagen vermischt sich mit Wirbeln auf Metall- und Fellinstrumenten; sich ein- und ausblendende Obertöne sowie in Mikrintervallen fortschreitende Mehrklänge finden ihre klangliche Spiegelung in Glissandi der Pauken und des Wasser-Gongs;¹³ mit äusserster Kraft gespielte Spitzentöne der Blockflöte werden von den extrem hohen Crotales zugleich karikiert und transzendiert. *Zahgurim* ist nicht nur ein Beispiel da-

für, wie die Blockflöte auf überraschende Weise einer radikal-expressiven kompositorischen Idee dienstbar gemacht werden kann. Durch die kompromisslose Erforschung ihres Klangmaterials (hier durchgeführt an der *Aulos*-Bassblockflöte) und die hochdifferenzierte Hörarbeit des Komponisten wird das Instrument auch aus seinem gängigen solistischen oder kammermusikalischen Kontext herausgenommen und in einen – zumindest in klanglicher und expressiver Hinsicht – orchestralen Zusammenhang gestellt.

Roland Moser

Musik zu Pontormo. Acht Sätze für acht Blockflöten nach Bildern der Cappella Capponi (1986)

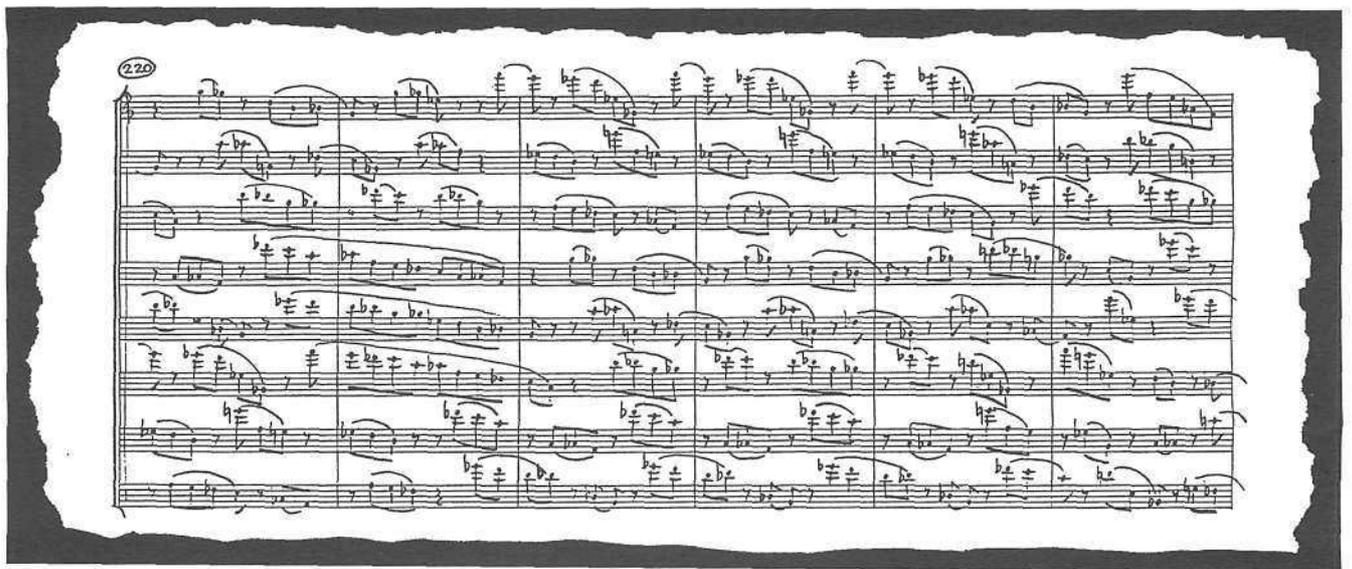
Roland Moser wurde zu seinem achteiligen Zyklus angeregt durch die Maleereien des manieristischen Renaissance-Künstlers Jacopo Pontormo, die sich in der Kirche Santa Felicità in Florenz befinden. Der Zyklus besteht aus drei Oktetten für Alt- und Tenorblockflöten, die sich auf die «Verkündigung» und die «Grablegung» beziehen, sowie aus fünf kürzeren eingestreuten Sätzen für eins bis drei Instrumente, die sich an gezeichnete Entwürfe Pontormos sowie an Ausschnitte aus der «Grablegung» anlehnen. Der genaue Aufbau des Zyklus ist:

- I Fresko (Verkündigung), 1. Fassung, Oktett: 6 Alt-, 2 Tenorblfl.
- II Zeichnung zum Tafelbild (Kopf der Mutter Maria), Solo: Sopranino
- III Ausschnitt aus dem Tafelbild (Hände), Trio: 3 Bassblfl.
- IV Zeichnung zum Tafelbild (Jünger Johannes), Duo: 2 Sopranblfl.
- V Fresko (Verkündigung), 2. Fassung, 2 Quartette: je 1 Alt- und 3 Tenorblfl.
- VI Zeichnung zum Tafelbild (toter Christus), Trio: 3 Sopranblfl.
- VII Tafelbild (Grablegung), Oktett: 8 Alt- bzw. 3 Alt- und 5 Tenorblfl.
- VIII Ausschnitt aus dem Tafelbild (Kopf des Johannes), Solo: Bassblfl.

Bei *Musik zu Pontormo* handelt es sich jedoch nicht um eine quasi programmatische Nachschöpfung der Bildinhalte,

sondern um eine gezielte Umsetzung bestimmter bildnerischer Mittel in Musik. Die spezifische Farbigkeit von Pontormos «Grablegung» (Moser: «Wie in Wachs und aus sich selbst herausleuchtend, zart und doch von schmerzender Intensität»¹⁴) drückt sich z.B. in der Instrumentierung und der Harmonik des entsprechenden Oktetts (Nr. VII) aus; Moser komponiert hier sechs- bis achsstimmige Terz-Quart-Schichtungen für eine dichte Besetzung von acht Altblockflöten (im weiteren Verlauf drei Alt- und fünf Tenorblockflöten). Darüber hinaus werden Bewegungsprinzipien, die sich in der manieristisch-expressiven Kompositionsweise von Pontormos Bildern finden, zum Ausgangspunkt für die formale Anlage der einzelnen Sätze gemacht. In den beiden Versionen der «Verkündigung» (Sätze I und V) kontrastieren Akkordfolgen, deren Grundtöne im Quintenraum hin- und herpendeln (die Drehbewegung der Engelsgestalt) mit harmonischen Abläufen, die latent auf den Grundton *a* bezogen sind (das verdeckte Standbein Marias) (*Musikbeispiel 6*). Im dritten Satz (Ausschnitt: Hände) führen drei Bassblockflöten kreisende Bewegungen um den Zentralton *c'* aus, welcher jedoch im Lauf des Satzes allmählich verschwindet, wodurch die übrigbleibenden melodischen Bruchstücke ihr harmonisches Zentrum verlieren (im Tafelbild: Helferinnen tragen eine Hand des toten Christus – Ton *c'* – und sind im Begriff, sie in seinen Schoß zu legen) (*Musikbeispiel 7*). Die enorme expressive Spannung zwischen aufwärts und abwärts gerichteten Bewegungen in Pontormos «Grablegung» zeichnet Moser im siebten Satz dadurch nach, dass er zwar alle acht Instrumente fallende melodische Bewegungen ausführen lässt (Grablegung), die in der Überlagerung der Stimmen entstehende Akkordfolge jedoch kontinuierlich nach oben verschiebt (Himmelfahrt?) (*Musikbeispiel 8*). Im Widerspruch zwischen dem, was die Spieler tun, und dem, was quasi «ohne ihren Willen» dabei geschieht, wird die Musik fast bis zum Zerreißen gespannt.¹⁵

Es ist die extreme Durchführung einfacher Grundgedanken, die zur Grundlage



Beispiel 8

für die Expressivität dieser Musik wird. Roman Brotbeck spricht in diesem Zusammenhang von einer «gleichsam alchimistischen Kompositionsweise, die auf den ersten Blick einfach und nahelegend erscheint, in Wirklichkeit hochkompliziert und verrätselt ist.»¹⁶ Aus diesem Grund ist auch die Kenntnis der Bilder weder für Spieler noch für Hörer notwendig; es sind die kompositorischen Mittel selbst, die ihre expressive Kraft aus ihrer eigenen Dynamik entfalten müssen.

Ähnlich wie in dem bereits erwähnten Solostück *Alrune* von 1979 verweist Mosers Umgang mit der Blockflöte hier auf ein gänzlich anderes Verständnis des Instruments als in den meisten anderen Werken, die in diesem Artikel besprochen wurden. Dem konsequenten Verzicht auf Spieltechniken, die als Errungenschaften der Avantgarde bezeichnet werden könnten, steht eine «Vokalisierung» (Brotbeck) des Instruments gegenüber, die sich ausdrückt in den äußerst differenzierten Anforderungen an Dynamik, Klanglichkeit (z.B. zahlreiche Vibratoabstufungen) und Intonationskontrolle (unbedingter Ausgleich bei dynamischen Veränderungen; Spiel mit Mikrointervallen und Schwebungskängen). Der relativ obertonarme Klang der Blockflöte ist nicht Anlass zu kompositorischem und spielerischem Widerstand, sondern bildet vielmehr die Voraussetzung dafür, dass Moser seine harmonischen, formalen und expressiven Studien in «Laborqualität» (Brotbeck) vorführen kann; ein vermeintlicher Defekt wird hier als wesentliche Qualität begriffen und nutzbar gemacht.

Ausblick

Die Absicht, im Rahmen dieses Artikels einige Aspekte der zeitgenössischen Blockflötenmusik genauer zu untersuchen, führt zwangsläufig dazu, dass andere, z.T. noch wenig erschlossene Bereiche nur erwähnt werden können, ohne sie weiter auszuführen. Hierzu gehört u.a. das von Blockflötenspielern oft vernachlässigte Repertoire an Kompositionen, in denen die Besetzung freisteht, wie z.B. häufig in amerikanischer

Musik der fünfziger bis siebziger Jahre (John Cage, Earle Brown, Christian Wolff, Frederic Rzewski), aber auch in einigen Werken von Henry Pousseur, Dieter Schnebel oder Karlheinz Stockhausen. Auf dem Gebiet der elektroakustischen Klangverarbeitung haben die Blockflötisten Peter Hannan (Kanada) und Michael Barker (Niederlande) mit interaktiven MIDI-Performance-Systemen Pionierarbeit geleistet (genannt sei hier Michael Barkers *midified block-flute*).

Die immer wieder gestellte Frage nach der Eignung des Instruments für die Neue Musik (... welche Neue Musik?) lässt sich heute nach den umfangreichen Erfahrungen der letzten Jahrzehnte vielleicht differenzierter beantworten, als das noch 1968 in dem zitierten Artikel von MELOS möglich war. Die Physiognomie der Blockflöte wird –

wie die jedes Instruments – durch die für sie charakteristische Kombination von instrumentalen Möglichkeiten und Grenzen, Stärken und Schwächen bestimmt und unterscheidet sich zweifellos von der Physiognomie zahlreicher anderer Blasinstrumente. Doch nicht die Eignung der Blockflöte steht damit zur Disposition; vielmehr geht es um die Frage, welche Haltungen Komponistinnen und Komponisten gegenüber dieser instrumentalen Physiognomie eingenommen haben und noch einnehmen werden. Der Gefahr, dass sich die Zukunft der zeitgenössischen Blockflötenmusik weitgehend auf das «blockflötistische Ghetto» beschränken könnte, ist in den vergangenen Jahren jedenfalls deutlich entgegengearbeitet worden; gänzlich gebannt ist sie damit noch nicht.

Gerd Lünenbürger

Anmerkungen:

Beim vorliegenden Aufsatz handelt es sich um das deutsche Original eines für die *Monografia sul flauto dolce* (hrsg. von der *Associazione Italiana della danza e la musica antica*, Rom 1995) geschriebenen und ins Italienische übersetzten Textes.

- 1 Zu diesen Initiativen gehörten u.a. der Wettbewerb «Nuove musiche per strumenti antichi», Rom 1991 (Veranstalter: Società Italiana del Flauto Dolce); die Kompositionsaufträge zum Blockflöten-Symposium Calw 1992; Die Internationalen Tage für Neue Blockflötenmusik, Basel, September 1993 (Veranstalter: Verein zur Förderung der Neuen Blockflötenmusik, Schweiz).
- 2 Umfangreiche Darstellungen der Geschichte der Blockflöte im 20. Jahrhundert finden sich u.a. bei O'Kelly, 1990, sowie im Artikel von Hermann Moeck: «Zur «Nachgeschichte» und Renaissance der Blockflöte» in *TIBIA*, Celle 1978, Heft 1 und 2. Siehe auch: Braun, Gerhard: *Neue Klangwelt auf der Blockflöte*, Wilhelmshaven 1978.
- 3 Michael Vetter: *Il flauto dolce ed acerbo*, Celle 1969, S. 7f.
- 4 Th.W. Adorno: *Dissonanzen*. Göttingen 1956, S. 78.
- 5 In den genannten Werken u.a.: verschiedene Vibratoformen; Griffvarianten; Flageolettklänge; Mehrklänge (Multiphonics); Glissandi; Flatterzunge; geräuschhafte Artikulationsformen; Einsatz der Stimme.
- 6 Michael Vetter: *Il flauto dolce ed acerbo*, Celle 1969 (fertiggestellt bereits 1964).
- 7 Die Rolle der Stimme ist in *Sequenza V* aller-

dings im Vergleich zu *Gesti* so eigenständig, dass hier von einer «Vokalisierung» der Posaune und einer «Instrumentalisierung» der Stimme gesprochen werden kann. Vgl. Luciano Berio: *Intervista sulla musica. A cura di Rossana Dalmonte*, Roma e Bari, 1981. – Englische Ausgabe: *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*, translated and edited by David Osmond-Smith, New York 1985.

- 8 Berio/Dalmonte, a.a.O., S.100
- 9 vgl. Berio/Dalmonte, a.a.O., S. 106
- 10 vgl. Philippe Albèra: *Introduction aux neuf sequenzas*, in: *Contrechamps* N° 1, Septembre 1983
- 11 Michael Vetter: *Apropos Blockflöte*, in *Melos, Zeitschrift für Neue Musik*, 35/12 (Dezember 1968), S. 468
- 12 Programmheft der «International Week of 20th Century Recorder Music», Amsterdam 1988, S. 15
- 13 Der Gong verändert seine Tonhöhe kontinuierlich durch Eintauchen in ein Wasserbecken; dadurch wird die Erzeugung von Glissandi möglich.
- 14 Programmheft des «forums andere musik» Kreuzlingen (CH) zu einem Konzert am 16.5.1993, S. 10
- 15 Vgl. Moser im Programmheft Kreuzlingen 1993, S. II, sowie Brotbeck/Dissonanz Nr. 15 (1988), S. 7.
- 16 Roman Brotbeck: *Zyklus und Verweis. Zum Komponieren Roland Mosers*, in: *Dissonanz* Nr. 15 (Februar 1988), S. 5 und S. 7