Aufführungspraxis II

Leitung: Manfred Hermann Schmid
Teilnehmer: Gabriele Busch-Salmen, Mark Lindley, Friend R. Overton, Harro Schmidt, Susanne Staral

Gabriele Busch-Salmen:

ASPEKTE DER BACHREZEPTION IN FLÖTENSCHULWERKEN DES 19. UND 20. JAHRHUNDERTS

Da Instrumentalschulwerke seit dem 18. Jahrhundert mit enzyklopädischem Anspruch erschienen sind, gehören sie heute zu den wichtigsten Quellen, die in der seit Johann Joachim Quantz stark in den Vordergrund gerückten Lehrer (= Vorbild) - Schüler Abhängigkeit der Spiegel nicht nur für Normen und Geschmack, sondern auch die Festschreibung von Repertoire sind.

Im Folgenden sei daher der Versuch unternommen, anhand einiger ausgewählter Querflöten-Schulwerke die Annäherung an das Flötenoeuvre von Johann Sebastian Bach nachzuzeichnen, das seit seiner Kenntnis durch die erste Bach-Gesamtausgabe von 1859 wenn auch zögernd, seit dem posthumen Erscheinen der "Méthode Complète de Flûte" des französischen Flötisten Paul Taffanel in Paris 1923 jedoch nahezu ausnahmslos das Ziel des Ausbildungscurriculums bildet[1]. Diese "Méthode", die bis heute international nichts an Rang eingebüßt hat und den Beginn der zweiten französischen Flötistenschule repräsentiert, wurde von Taffanels Schüler und Nachfolger am Conservatoire National Superieur de Paris, Philippe Gaubert vollendet und konnte daher erst 15 Jahre nach dem Tode Taffanels in zwei Bänden erscheinen. Sie repräsentiert den Geschmack und das ästhetische Konzept des 1844 geborenen Flötisten, der am Ende des 19. Jahrhunderts nicht nur in die Reorganisation des Conservatoire involviert war, sondern vor allem, angezogen von der Ästhetik der "reinen Musik" der Gründer der Pariser Schola Cantorum, Charles Bordes und Vincent d'Indy, auf der Grundlage der Sakralmusik, zu einem eigenen methodischen Konzept fand[2].

Fußend auf jenem "instinktiven Charakter, der das Wesen von Kunst schlechthin" ausmache, legte Taffanel mit seinem Schulwerk eine Arbeit vor, in der erstmals für Flötisten ein Repertoire entwickelt wurde, das in quasi sakralem Eingedenken mit der Musik des 18. Jahrhunderts beginnt und im Werk Johann Sebastian Bachs gipfelt. Dieses Lehrwerk eines Mannes, der als "Esprit d'une hauté culture génerale" eine weitere umfassend historische Abhandlung über "L'Art de la Flûte" geplant habe, sei, wie das Vorwort versichert, mit seinem "riche ensemble d'Etudes d'application extraites des oeuvres des grands Maîtres... une véritable Encyclopédie pratique de la flûte" und mithin "un monument définitif"[3]. Bereits in diesem würdigen Vorwort der Herausgeber wird auf den siebten und achten Teil der Schule als Besonderheit verwiesen: "la partie spéciale consacrée au Style, où se trouvent réunies des pièces musicales célèbres, classiques et modernes, commentees et accompagnées de conseils sur la manière de les interpréter".

Curriculumgemäß gehen dieser Sammlung von originaler Flötenliteratur, Beispielen aus Wolfgang Amadeus Mozarts Flötenkonzerten, Christoph Willibald Glucks "Reigen seliger Geister", vor allem aber auch Bachs Flötensonaten jene Kapitel voraus, die das technische Vermögen ausbilden sollen.

Dabei verläßt Taffanel weitgehend den Usus nahezu aller voraufgegangener Schulwerke, in denen der Ehrgeiz der Autoren meist dahin ging, eigene Etüden zu veröffentlichen und läßt statt dessen die diversen Probleme z.B. an Transkriptionen zweistimmiger Inven-

tionen für zwei Flöten von Bach als "Exercices sur l'articulation" einüben[4]. Ohne stilistischen Kommentar fordert Taffanel in diesem dritten Teil "Des coups de Langue" den Lernenden auf, die Transkriptionen als Etüden lediglich "ben ritmico e molto articolato" auszuführen.

Erst im erwähnten siebten Teil "Du Style" gewinnt Bachs Musik, ausschließlich repräsentiert durch langsame Sätze Profil, bei deren Interpretation man sich "..., comme chez tous les grands maîtres classiques, l'exécutant doit observer la plus rigoreuse simplicité" zu befleißigen habe. Gerinnen in Taffanels Verständnis Bachs schnelle Sätze zu Exempla virtuoser Motorik, so nähert er sich den langsamen Sätzen "avec une noble élévation de sentiment"[5].

Als vornehmstes Beispiel dieser 'erhabenen Empfindung' gilt ihm der zweite Satz der Sonate für Flöte und obligates Cembalo in h-Moll BWV 1030. Die Publikation des Flötenpartes dieses Satzes (siehe Notenbeispiel), vermutlich der ersten französischen vor den praktischen Ausgaben von Louis Fleury 1925 und Marcel Moyse, ist begleitet von folgendem Text: "On s'y interdira donc absolument le vibrato ou chevrotement, artifice qu'il faut laisser aux instrumentistes médiocres, aux musiciens inférieurs. La sonorité est la cause évocatrice de l'émotion musicale ou, si l'on veut, l'agent physique qui la transmet de l'âme de l'exécutant à celle de l'auditeur. Le vibrato, dénaturant le caractère naturel de l'instrument et faussant son expression, fatigue très vite une oreille délicate. C'est une faute grave, un impardonnable manque de goût que de traduire par des moyens vulgaires les pensées des plus hautes intelligences musicales. Leur interprétation doit s'imposer des règles sévères; c'est seulement par la pureté de la ligne, par le charme et la profondeur du sentiment, par la sincérité d'une émotion jaillie du coeur même que l'on peut s'élever jusqu'aux sommets du style, idéal suprême auquel doit tendre le véritable artiste"[6].

Der von Bach mit "largo e dolce" überschriebene Satz wird bei Taffanel bezeichnenderweise zum "Adagio", dessen ersten Takt er "calme et sans nuances" zu spielen wünscht. Unter durchgezogenem Phrasierungsbogen soll sich bei gänzlicher Entfernung von der handschriftlichen Überlieferung Bachs der zweite Takt "accentuer très peu le crescendo" anschließen. Seine weiteren Anweisungen zur synkopierten Tonrepetition in Takt fünf sind "Donner de l'expression sur les Sol mais éviter toute emphase et rester simple" auszuführen und in den beiden Schlußtakten des ersten Teils möge man "elargir" und "... tomber le son et finir très simplement p, naïvement, sans rallentando"[7]. Erst im 2. Teil des Satzes möge man "elargir ici à mesure que le crescendo s'accentue, très expressif" (Takt 11), um "sans nuances ... avec une grande simplicité" zu schließen[8].

Diesem "morceau ... des plus beaux joyaux de la littérature de la flûte"[9], nähert sich Taffanel vor allem mit der Forderung nach "sereine pureté de lignes", deren verehrungsvolle Zelebration er entschieden vom Romanzenton seiner Zeitgenossen, etwa seines Kollegen Xavier Leroux, zu trennen wünschte, der "graziös und nonchalant zu spielen" sei, da hier "kein Bachscher Klassizismus mehr herrsche, sondern eine kapriziöse Laune"[10].

Diese detaillierte "Façon D'Interpréter" bildet nicht nur den Ausgangspunkt moderner Flötenmethodik, sie spiegelt vor allem die Haltung des 19. Jahrhunderts, älterer Musik gegenüber wider, der man ohne historische Revitalisierungstendenzen begegnete unter Verzicht etwa auf durch Bach vorgegebene Phrasierungsbögen, Verzierungspraktiken, vor allem aber auf das im 18. Jahrhundert gebräuchliche Instrumentarium. Vielmehr fand Taffanel vor allen anderen Autoren zu einer adaptierenden, das moderne Instrumentarium voraussetzenden Festschreibung dessen, was man sich unter einer angemessenen Bachinterpretation vorzustellen habe.

Selbst Maximilian Schwedler, Flötist am Leipziger Gewandhausorchester in der Ära Arthur Nikisch, der auf dem ersten Bachfest in Berlin 1901 gemeinsam mit Ary van Leeuven das 4. Brandenburgische Konzert aufgeführt[11] und zahlreiche praktische Ausgaben der Musik des 18. Jahrhunderts herausgegeben hatte, enthielt sich detaillierter stilistischer Anweisungen, wiewohl er im Anhang seines "Katechismus der Flöte und des Flötenspiels"[12] von 1897 Bachs "6 Sonaten" in einer Ausgabe von Ferdinand David anempfiehlt. In seinem um 1900 erstmals erschienenen zweiten Lehrbuch "Flöte und Flötenspiel" weist er lediglich unspezifisch darauf hin, "daß der Vortrag stilgerecht" zu sein habe. "Wer ohne Stilempfinden Bach, Händel, Mozart, Gluck, Haydn, Beethoven vorträgt und diese in demselben Gewand dem Zuhörer bietet wie Stücke von Demerssemann, Ciardi, Briccialdi, Terschak, Chaminad und dergleichen andere, braucht nicht überrascht zu sein, wenn der wirklich musikverständige Zuhörer unbefriedigt von dannen zieht"[13]. Schwedlers Ziel ist es zwar, den Schüler auch historisch zu unterweisen und ihn etwa mit Persönlichkeiten wie Johann Joachim Quantz bekannt zu machen, deren Porträts er in seinen Lehrwerken mitteilt, methodisch bleibt er jedoch noch wie alle Lehrwerke seit Johann Georg Tromlitz[14] am gängigen zeitgenössischen Repertoire orientiert, an Opernpotpourris, Orchesterstudien, Bearbeitungen und Virtuosenetüden. Diese kamen dem Ausbildungsziel und Geschmack damaliger Flötisten, vor allem aber dem neuen Instrumentarium, das in allen Schulen bis hin zu Wilhelm Popp[15] als modern und endlich verbessert gerühmt wird, weit mehr entgegen. Die alte einklappige Traverse, gegen die bereits Tromlitz polemisiert hatte, galt als überholt und abgetan ungeachtet der Skepsis, die man namentlich den Theobald Böhm'schen Reformen entgegenbrachte, in denen man die Einbuße der klanglichen Reize früh erkannte. Erst 1938 resumiert Gustav Scheck seine Erfahrungen mit dem Instrumentarium des 18. Jahrhunderts: "Er (der Ton der Traversflöte) ist von einer so bezaubernden Süße und Wärme, daß der Ton auch eines konischen Instruments des 19. Jahrhunderts dagegen fast leer und lieblos erscheint"[16]. Die damit zur Ausführung der Musik des 18. Jahrhunderts unüberhörbar gewordene Frage nach dem adäquaten Instrumentarium, deren sich Taffanel kommentarlos entledigt hatte, zeitigt seither nicht enden wollende Kompetenz- und Geschmacksstreitigkeiten im Spannungsfeld zwischen vermeindlichem Fortschritt und historischen Wiederbelebungsversuchen. Dem entstandenen Dilemma, vor allem bei der Adaption Bachscher Musik, begegnet der Schüler Gustav Schecks, Hans-Peter Schmitz in dessen zweibändiger "Flötenlehre"[17] von 1955 im Eingangskapitel "Das Instrument und seine Behandlung" wie folgt:

"... dem Zeitalter des Spätbarock ist die Boehmflöte ebenso wesensfremd wie heute dem gesunden musikalischen Empfinden die damalige 'Flûte allemande'. Um sich den Widersinn solcher künstlicher Wiederbelebungsversuche vollends klar zu machen, brauchen wir uns nur einmal vorzustellen, daß ein Flautenist der Bach-Zeit sich bemüht hätte, als "originales" Instrument eine "Quer-Pfeiff" der Renaissance zu erwerben oder sich gar nachbauen zu lassen, und daß dieser Flötist dann deren Klang als dem Instrumente seiner Zeit überlegen gepriesen hätte - wo wir sehr genau darüber unterrichtet sind, in welchem einschneidenden Maße beispielsweise Johann Sebastian Bach höchstpersönlich ein Musikstück der Renaissance (die 'Missa sine nomine' von Palestrina) im spätbarocken Sinne auch klanglich derart umstilisierte, daß ihm heutzutage die abgrundtiefe Verachtung aller Alte Musik-Beflissenen sicher wäre. - Aus diesem Grunde können wir uns in diesem Schulwerk nur mit der Boehmflöte befassen ..."[18]

Nicht zuletzt beeinflußt von den prinzipiellen Überlegungen, die Theodor W. Adorno in seinem Aufsatz "Neue Tempi" bereits 1930 zu Fragen der Aufführung musikalischer Werke des 17. und 18. Jahrhunderts niederlegte, in denen er den "Schein des Lebendigen" der Interpretation durch originales Instrumentarium als Dilettantismus ablehnte[19],

zieht Schmitz Konsequenzen, die er in einer im gleichen Jahr publizierten Abhandlung zu festigen suchte[20]. Ebenso polemisch wie ahistorisch gibt er seiner Hypothese darin erneut Ausdruck, daß die Klangvorstellung des "hellen, schneidenden, dicken, runden, männlichen Tons" bei Quantz in "stärkerem Maße als auf originalem Instrumentarium, auf der Boehm-Flöte unserer Zeit" zu verwirklichen sei[21]. Auf dieser Basis stellt Schmitz im Verlauf der Schule dem Lernenden exemplarisch das für ihn mit dem Ausgang des 17. Jahrhunderts beginnende, bis ins 20. Jahrhundert reichende Flötenrepertoire vor und läßt sein Werk mit der vollständigen Publikation des "Solo pour la Flûte traversière" in a-Moll von Johann Sebastian Bach enden. Dieses "Solo", dem er in der Neuen Bach-Ausgabe den Titel "Partita"[22] gegeben hat, beschließt das von Schmitz entwickelte Curriculum und schreibt mithin erneut, trotz des im Eingangskapitel der Schule apostrophierten "Widersinns ... künstlicher Wiederbelebungsversuche", den vor allem an Bach orientierten flötistischen Maßstab fest. Während Taffanel sein Lehrwerk mit zeitgenössischen Orchesterstudien, Romanzen und Notturni beschließt, sich den Kompositionen des 18. Jahrhunderts nur insoweit anzunähern trachtete, wie es der Bildung eines "reinen Geschmacks" dienlich war, läßt Schmitz den Flötisten vor allem an Bachs Werk jenen Klang kopieren, der dem Instrumentarium des 18. Jahrhunderts eigen war, ohne jedoch den Schritt zur Verwendung der Traverse zu vollziehen. Bachs Solopartita, so führt Schmitz in den Interpretationserläuterungen aus, sei der "Höhepunkt der spätbarocken Musik für Flöte allein" und möge sich daher nach Quantz im Rahmen des "ruhigen Pulsschlages" bewegen. Namentlich in der Sarabande solle man "im Sinne der Zeit und des französischen Stils, dem Bach näher als dem italienischen stand ... ein wenig 'ungleich' (inégal)" spielen[23].

Diesem Kompromiß, vor allem aber der Überschätzung des modernen Instrumentariums, dem als Medium vor dem zeitgenössischen immer noch weitgehender Vorzug gegeben wird, begegnet schließlich der Komponist Frank Michael mit unüberhörbarem Curriculumsüberdruß in dessen Flöten-Schule[24]. Auf jegliches historische Eingedenken verzichtend fordert er, daß "die ausschließliche Fixierung auf Musik vergangener Zeiten nicht früh genug bekämpft werden" müsse und stellt einen Flötenlehrgang vor, der kompromißlos am erweiterten Klangbild avantgardistischer Musikpraxis orientiert ist.

Michael vertritt mit dieser Position nicht nur unmißverständlich seinen Standpunkt gegen heutige Repertoiregewohnheiten, Stilkopien und Adaptionsversuche, er macht vor allem die Kluft deutlich, die seit der Festschreibung des flötistischen Repertoires durch Paul Taffanel zwischen sogenannter "alter" und "neuer" Musik entstanden ist, der man trotz nunmehr vieljähriger stets professionalisierteren Erfahrungen mit Instrumenten des 18. Jahrhunderts immer noch nicht emotionsfrei begegnen kann. Da vor allem die für zeit-, funktions- und ortlos gehaltene Musik Bachs seit dem 19. Jahrhundert besonders geeignet erschien, aus dem ausführungspraktischen Kontext herausgelöst zu werden, um in der Verwirklichung durch modernes Instrumentarium die einzig gemäße Interpretation zu erfahren, entzünden sich vor allem an deren Verwirklichung sowie an der Publikation praktischer Ausgaben stets neue Kontroversen. Verunsichert durch das Fortschreiten in der Erforschung und Realisierung gerade seiner Musik auf zeitgenössischem Instrumentarium, ist die schulisch festgeschriebene Unterrichtspraxis in eine Krise geraten, der keines der jüngst erschienenen Flötenschulwerke begegnet. Vielmehr ist die heute zur Realität gehörende Herausforderung des "Sowohl als auch" aufgrund der durch Polemik immer wieder erneuerten Geschmacksspaltung mehrheitlich bereit zum "Entweder - Oder" geworden.

Anmerkungen

1) Paul Taffanel, Philippe Gaubert, Méthode Complète de Flûte, Nouvelle Edition en Huit Parties, Paris 1923.

2) Vgl. Norman Demuth, Vincent d'Indy, Champion of Classicism, London 1951.

3) Taffanel, Préface des Editeurs.

4) Taffanel, a.a.O., S. 95ff.

5) Taffanel, a.a.O., Band 2, S. 184ff.

6) Taffanel, a.a.O., S. 186.

7) Taffanel, a.a.O., S. 185.

8) Taffanel, a.a.O., S. 186.

9) Taffanel, a.a.O., S. 185.

10) Taffanel, a.a.O., S. 194.

11) Vgl. Fs. Erstes deutsches Bachfest in Berlin, 21.-23. März 1901.

12) Maximilian Schwedler, Katechismus, Leipzig 1897, Anhang.

13) Maximilian Schwedler, Flöte und Flötenspiel, Leipzig um 1900, zit. nach Leipzig ^{3}/1923, S. 119.

14) Johann Georg Tromlitz, Ueber die Flöten mit mehreren Klappen, Leipzig 1800.

15) Wilhelm Popp, Schule für die Böhmflöte, Leipzig 1903.

16) Gustav Scheck, Hohe Schule der Musik, Bd. IV, Der Weg zu den Holzblasinstrumenten, Potsdam 1938, S. 25.

17) Hans-Peter Schmitz, Flötenlehre Teil 1, Kassel etc. 1955, S. 4.

18) Schmitz, a.a.O., S. 4.

19) Nachdruck in: Theodor Wiesengrund Adorno, Moments musicaux, Frankfurt/M. 1964, S. 74ff.

20) Schmitz, Über die Verwendung von Querflöten des 18. Jahrhunderts in unserer Zeit, in: Fs. Max Schneider, hrsg. von Walther Vetter, Leipzig 1955, S. 277ff.

21) Schmitz, a.a.O., S. 278.

22) Vgl. Schmitz, Kritischer Bericht zu NBA VI/3, Kassel etc. 1963, S. 7.

23) Schmitz, Flötenlehre Teil 2, S. 113.

24) Frank Michael, Flöte - Mein Hobby, Frankfurt 1978, S. 3.

Ce morceau, l'un des plus beaux joyaux de la littérature de la flûte, doit être exécuté avec une noble élévation de sentiment, une sereine pureté de lignes et une extrême simplicité.

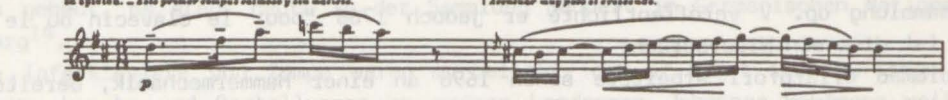
This piece, one of the most beautiful of all works for the flute, must be played with noble sentiment, serene purity and extreme simplicity.

Dies Stück – eines der schönsten Kleinode der Flötenliteratur – muss mit edler, erhabener Empfindung, in klaren, reinen Linien und mit äusserster Schlichtheit vorgetragen werden.

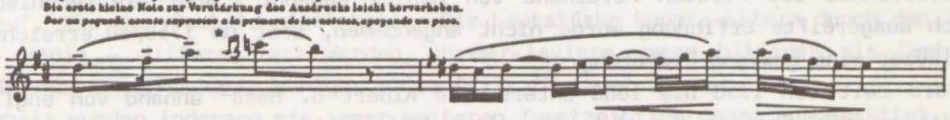
Este trozo, uno de los más preciosos joyeles de la literatura de la flauta, debe ejecutarse con noble elevación de sentimiento, serena pureza de líneas y extremada sencillez.

Cette première mesure calme et sans nuances.
The first bar calm and without nuances.
Dieser erste Takt ist ruhig und ohne dynamische Veränderungen zu spielen. – *Este primer compás calmoso y sin matices.*

Accentuer très peu le crescendo.
A very slight crescendo.
Sehr mässiges Crescendo.
Acentuar muy poco el crescendo.

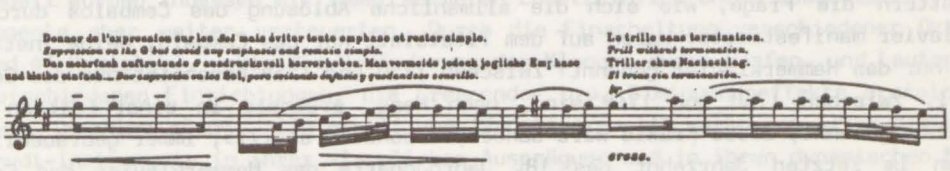


Donner un petit accent expressif à la première des petites notes en l'appuyant un peu.
Slight accent on the first of the grace notes, leaning on it a little.
Die erste kleine Note zur Verstärkung des Ausdrucks leicht hervorheben.
Dar un pequeño acento expresivo a la primera de las notitas, apoyando un poco.



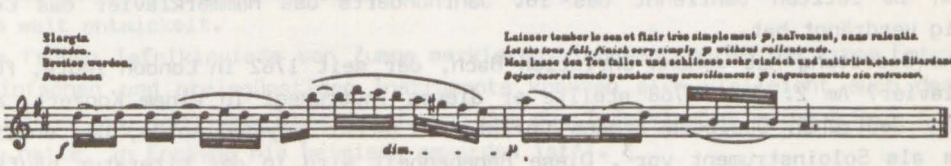
Donner de l'expression sur les *Sol* mais éviter toute emphase et rester simple.
Expression on the G but avoid any emphasis and remain simple.
Das mehrfach auftretende *S* ausdrucksvoll hervorheben. Man vermeide jedoch jegliche Emphase und bleibe einfach. – *Dar expresión en los Sol, pero evitando énfasis y quedándose sencillo.*

Le trille sans terminaison.
Trill without termination.
Triller ohne Nachschlag.
El trino sin terminación.



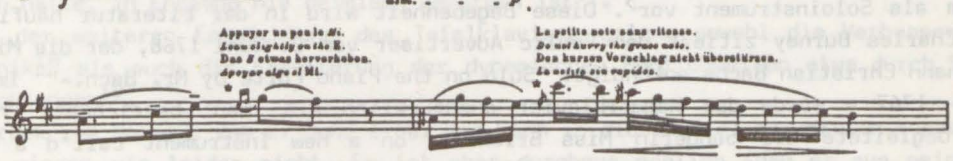
Elargir.
Broaden.
Breiter werden.
Ensanchar.

Laisser tomber le son et finir très simplement *p*, ralenti, sans retenir.
Let the tone fall, finish very simply p without rallentando.
Man lasse den Ton fallen und schliesse sehr einfach und natürlich, ohne Ritardando.
Dejar caer el sonido y acabar muy sencillamente p, ralentizando sin retener.

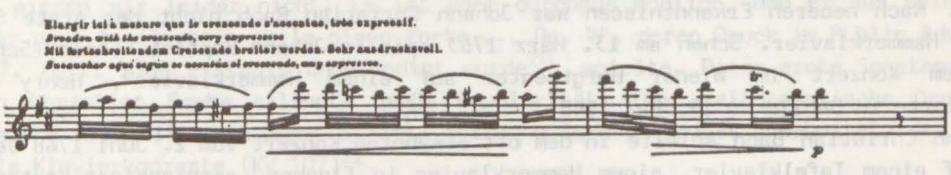


Appuyer un peu le *Mi*.
Lean slightly on the E.
Das *E* etwas hervorheben.
Apoyar algo el Mi.

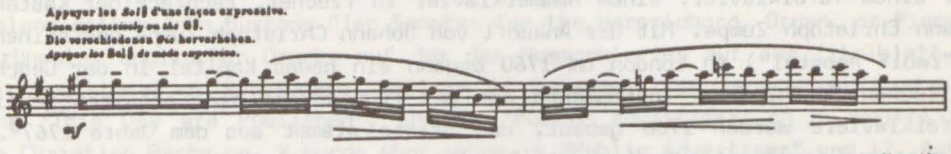
La petite note sans vitesse.
Do not hurry the grace note.
Den kurzen Vorschlag nicht überstürzen.
La notita sin rapidez.



Elargir ici à mesure que le crescendo s'accentue, très expressif.
Broaden with the crescendo, very expressive.
Mit fortschreitendem Crescendo breiter werden. Sehr ausdrucksvoll.
Ensanchar aquí según se acentúa el crescendo, muy expresivo.

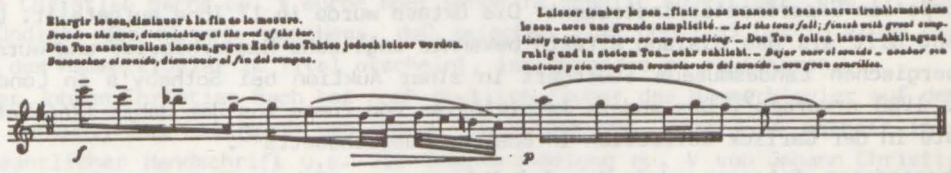


Appuyer les *Sol*♯ d'une façon expressive.
Lean expressively on the G♯.
Die verschiedenen *Gis* hervorheben.
Apoyar los Sol♯ *de modo expresivo.*



Elargir le son, diminuer à la fin de la mesure.
Broaden the tone, diminishing at the end of the bar.
Den Ton ausschwellen lassen, gegen Ende des Taktes jedoch leiser werden.
Ensanchar el sonido, disminuir al fin del compás.

Laisser tomber le son – flair sans nuances et sans aucun tremblement dans le son – avec une grande simplicité. – *Let the tone fall; finish with great simplicity without nuances or any trembling.* – Den Ton fallen lassen – Abklingend, ruhig und in stetem Ton – sehr schlicht. – *Dejar caer el sonido – acabar sin matices y sin ninguna temblorina del sonido – con gran sencillez.*



Taffanel, Méthode Complète de Flûte, Band 2: Du Style, S. 185 und 186.