

ASPEKTE DES QUARTETTS FÜR VIER FLÖTEN NACH 1940

– unter besonderer Berücksichtigung der Spieltechnik –

Das Quartett für Flöten bildet innerhalb der mannigfaltigen Kompositionen für Flöte die Ausnahme. Die ersten Werke für mehrere Flöten entstanden erst nach 1700, als nach 1650 die spätbarocke einklappige Querflöte mit verkehrt konischer Bohrung die zylindrische Querflöte ablöste und so das affektreiche Klangideal der Zeit erfüllen konnte. So schrieben Carlo Antonio Campioni in Italien, Joseph de Boismortier in Frankreich und Johann Melchior Molter in Deutschland Sonaten bzw. Concerti für vier und fünf Flöten, die jedoch innerhalb der Flötenliteratur eine Rarität bilden.

Dies änderte sich im 19. Jahrhundert. Zwar vernachlässigten die meisten Komponisten die Flöte – erfüllten doch die Oboe und die Klarinette das Klangideal der Zeit –, jedoch bedingt durch die Entstehung einer neuen Musikergruppe – die der Instrumentalvirtuosen – wurden Stücke gebraucht, die die Brillanz ihres Spiels in besonderer Weise zeigen konnten. Flötisten kennen die Möglichkeiten ihres Instrumentes selber am besten, und so entstanden zahlreiche Kompositionen berühmter Flötenvirtuosen. Aus dieser Zeit stammen die großen romantischen Flötenquartette, so z.B. das Quartett von A.B. Fürstenau mit dem Variationssatz über „Gott erhalte Franz den Kaiser“ am Ende, das berühmte Quartett E-Dur von Friedrich Kuhlau, die großen Quartette des belgischen Flötenkomponisten Eugène Walckiers, der gemeinsam mit Jean F. Brassa, J. Donjon und Paul Taffanel Quartett spielte oder das „Grand Quartet“ von dem Petersburger Flötisten Ernesto Köhler. Diese Quartettproduktion wurde auch unterstützt durch die große Anzahl von Dilettanten, die Literatur für das häusliche Musizieren benötigten. Das geänderte ästhetische Bewußtsein, sowie die Überbetonung des Technischen im Virtuositentum führte zu einer Weiterentwicklung der Spieltechnik, die wiederum den Instrumentenbau beeinflusste. Auf diesem Hintergrund ist die Entwicklung der neuen Flöte 1847 durch Theobald Böhm zu sehen, die zuerst in Frankreich angenommen wurde und sich in Deutschland erst zu Anfang unseres Jahrhunderts durchsetzte.

Durch diese Flöte, die über ein größeres Tonvolumen und eine ausgewogene Skala verfügt, erhielt die Musik für dieses Instrument im 20. Jahrhundert neuen Auftrieb. Im Verlauf dieses Jahrhunderts entfernte sich die Flöte immer mehr von der panhaft, semantisch geprägten Vorstellung. Die Komponisten be-

gannen allgemein die tonlichen Möglichkeiten der einzelnen Instrumente stärker zu nutzen, indem mehr der einzelne Klang wichtig wurde.

Kompositorisch wurden die Kontraste zwischen den unterschiedlichen Registern des Instrumentes genutzt, mit verschiedenen Klangfarben auf einer einzelnen Note experimentiert, dynamische Kontraste ins Extrem geführt und neue Arten der Artikulation verwendet.

Hier entstand für die Flöte ein ganz spezielles Repertoire besonders als Soloinstrument. Am Anfang der neuen Flötenmusik stehen zwei Werke: Edgar Varèse, *Density 21,5* (1936) und Luciano Berio, *Sequenza* (1958). Beide Stücke gaben der Art für Flöte zu komponieren einen neuen Impuls. Die Möglichkeiten des Instrumentes wurden in extremer Weise benutzt und erweitert, besonders in Bezug auf Tonhöhe, Dynamik und Tongestaltung. Die Klangfarbe wurde verändert durch mit der Flötenmechanik produzierte Schlagzeugeffekte und Mehrfachklänge. In den 50iger und 60iger Jahren entwickelten und erweiterten Spieler wie Severino Gazzeloni, Aurèle Nicolet u.a. die Spieltechniken und zeigten somit neue Wege, für Flöte zu komponieren. Der Aktionsradius der Flöte erweiterte sich, andere Griffkombinationen und Ansatzmodifikationen ergaben neue klangliche Möglichkeiten. Eine Auswahl der Techniken wird hier genannt: Harmonietöne, veränderte Tonhöhen mit dumpfen oder schwachen Tönen, Whistletöne, flexibler und bewußter Umgang mit dem Vibrato, Klappenvibrato und Lippensmorzando gingen über in Vierteltontriller, Mikrotöne, Glissando, Vierteltöne, Mehrfachklänge, Zungenpizzicato, Trompetenansatz, Flüstern und Singen während des Spiels.

Viele dieser Techniken wurden systematisiert und erklärt in theoretischen Schriften, z.B. von Bruno Bartolozzi (*Neue Klänge für Holzblasinstrumente*, Mainz 1971), Robert Dick (*The Other Flute*, London, New York 1975) und Pierre Yves Artaud/Gérard Geay (*Flûtes au present*, Paris 1980). Das sicherte ihre weite Verbreitung bei Komponisten und Interpreten. In jüngerer Zeit entstanden spezielle Etüden- und Übungssammlungen für neue Spieltechniken, die somit in die tägliche Arbeit der Spieler einbezogen und z.T. bereits im Anfangsunterricht verwendet werden.

Viele dieser sogenannten neuen Techniken wurden auf den verschiedensten Flöteninstrumenten in der lateinamerikanischen, indianischen und ostasiatischen Musik jahrhundertlang angewandt. So wurden die Komponisten vor allem beeinflusst von der japanischen Shakuachi und der südamerikanischen Cueña Flöte. Ein historisches Vorbild einiger neuer Spieltechniken ist im 19. Jahrhundert Charles Nicholson, der Fingervibrato, Harmonietöne und Glissando erzeugte. 1823 erschien in Wien Georg Bayrs „Practische Flötenschule“, deren erster Teil eine Schule für Doppeltöne auf der Flöte ist. Einige der neuen Spieltechniken wurden inspiriert von den Klängen der elektronischen Musik. Diese ge-

steigerten expressiven Möglichkeiten der Flöte regten viele zeitgenössische Komponisten an, das Flötenquartett nicht als eine spontane Unterhaltung von Spielern zu betrachten, sondern als eine ernsthafte Form der Kammermusik.

Ein Satz für vier gleiche Instrumente komponiert unterscheidet sich notwendigerweise z.B. von einem Streichquartett-Satz, in dem die Stimmen allein schon von ihrer Lage her ganz andere Möglichkeiten bieten. Jede Stimme im Flötenquartett kann die gleiche solistische Funktion erfüllen. Das ganze musikalische Geschehen, die Gestaltung von Melodik, Harmonik, Rhythmik, Form, Klangfarbe etc. verteilt sich zwar auf vier Stimmen, wird jedoch von einem Instrument getragen.

Abgesehen von den Streichinstrumenten hat sich die Flöte als das Instrument erwiesen, das die besten Voraussetzungen für Quartettkompositionen in sich birgt. Dieses ist zu sehen an der verhältnismäßig großen Anzahl von Flötenquartetten im Vergleich zu solchen Kompositionen für andere Blasinstrumente wie z.B. Oboe, Klarinette, Fagott oder Saxophon. Melodisch sehr beweglich, verwendet die Flöte einen Tonumfang von $c' - f'''$. Dynamisch verfügt sie über zahlreiche Möglichkeiten. Differenzierte Artikulation und brillantes Skalenspiel, sowie Arpeggien und große Intervallsprünge im schnellen Tempo sind möglich, ebenso Tremoli, Triller und Verzierungen. Die unterschiedlichen Klangeigenschaften der drei Register können ausgeglichen werden. Die Klangfarbe kann durch zahlreiche neuere Techniken stark variiert bzw. verfremdet werden. So eignen sich die unterschiedlichen Ausdrucksbereiche der Flöte in besonderer Weise für Trio- bzw. Quartettkompositionen gleicher Instrumente. Durch Erweiterung des Instrumentariums mit Piccolo, Alt- und Baßflöte – Kontrabaß- und Subkontrabaßflöte sind möglich, aber in Quartetten äußerst selten verwendet – werden die Register auseinandergezogen, der Eindruck einer Baßfunktion entsteht, das Klangfarbenspektrum wird stark erweitert.

Am Anfang einer neuen Entwicklung in der Kammermusik für vier Flöten steht das „Quartett“ op. 106 von Florent Schmitt, komponiert in den Jahren 1944-49. Dieses Quartett verbindet romantischen Ausdruck mit klassischer Formgestalt, eine von intensiven Farben geprägte Tonsprache mit schimmernden Klängen. Besonders im zweiten Satz werden Faurés und Debussys Einflüsse deutlich. Das feurige Finale bringt einen akzentuierten Rhythmus, seine Themen sind kraftvoll durchgearbeitet. Die Harmonik ist wie bei allen Werken Schmitts tonal, der deutlich pointierte Rhythmus hat Priorität. Die Klangstruktur ist sehr dicht, häufig korrespondieren zwei Stimmen miteinander, auffallend ist die exponierte Lage der ersten Flöte, die bis c''' geführt wird.

Eines der ersten Quartette, das neben dem Piccolo die Altflöte verwendet, ist das 1942 komponierte Quartett „Musique Lilliputienne“ op. 22 von

Raymond Chevreuille. Chevreuille, dessen Werke von der Suche nach Erneuerung und Intensivierung des musikalischen Ausdrucks bestimmt sind, erweitert so das klangliche Spektrum des Stückes, das in den schnellen Sätzen durch Repetition prägnanter Formeln den Charakter eines *moto perpetuo* erhält. Atonales wird mit Tonalem verwoben, der Schwerpunkt liegt auf einer spritzigen Rhythmik. Der langsame zweite Satz bringt eine lyrisch gefärbte Cantilene mit teilweise kanonisch geführten Motiven und kleinen Rezitativen. Die Grundstimmung des Werkes strahlt Fröhlichkeit und Optimismus aus.

Ein expressives Quartett, in dem Einflüsse von Strawinsky spürbar werden, ist die „Serenade for four flutes“, 1960 entstanden, von Ingolf Dahl. Hier werden vier große Flöten verwendet, wobei die erste Flöte im letzten Satz zum Piccolo wechselt. Um den Klangcharakter zu differenzieren, kontrastieren die vier gleichen Instrumente untereinander, indem gleichzeitig Artikulation, Bindungen, Tonimpuls und Dynamik unterschiedlich eingesetzt werden; auch wird ein kontrolliertes Vibrato verlangt.

1962 komponierte ebenfalls in den USA Harvey Sollberger sein „Grand Quartet for Flutes (in memoriam Friedrich Kuhlau)“. Kuhlaus E-Dur Quartett inspirierte Sollberger, selbst Flötist, ein Quartett zu schreiben, in dem er die Ideen und Techniken von Varèse und Berio weiterführt. Das Material des Stückes erscheint in den vier großen Flöten in Schichten, es entwickelt sich dann durch Veränderungen im Rhythmus und im Register. So finden sich extreme Wechsel in Dynamik und Register, weiter werden verwendet die Flatterzunge, Töne, die extrem hoch- bzw. tiefgezogen werden, Atemakzente sowie Perkussionseffekte durch Schlagen der Klappen, außerdem gibt der Komponist deutliche Vibrationsanweisungen.

Ebenfalls von Varèse stark beeinflusst ist Roger Reynolds in seinen „Four Etudes for Flute Quartet“, 1961 komponiert. Um das klangliche Spektrum zu erweitern, gebraucht er neben der großen Flöte Piccolo und Altflöte. Er verwendet extreme Kontraste in Dynamik und Register, verlangt Flatterzunge, Klappenschlagen und ein bewußtes Einsetzen des Vibratos. In der Aufführung sollen die Spieler weit auseinander stehen, um so einen antiphonalen Effekt zu erreichen.

Eine Erweiterung des Klangspektrums erreicht Raymond Loucheur in seinem 1975 komponierten „Divertissement sur les Flûtes“ durch die Verwendung von Piccolo, großer Flöte, Altflöte und Baßflöte, die unterschiedlich kombiniert werden. In extremen Lagen werden die Flöten traditionell verwendet.

Der Gleichklang von vier großen Flöten wird in „Epitaphe“ von Manfred Trojahn, das er 1986 in Gedenken an Gertrud Zoeller komponierte, zum Ausdruckprinzip. Hier werden enge Klangräume, häufig Terz- und Sekundschichtungen, starre, grelle Klänge gebildet, unterbrochen von pochenden Rhythmen.

Ostinate Triller in der vierten Flöte gestalten den Mittelteil, über ihnen liegen zarte Klangschichten, die von grellen, schreienden Trillerklängen gestört werden. Langsame Bewegung mündet in stehende Klänge, lange Pausen suggerieren schreckhaftes Verstummen, Stille hier als Analogon zum Sterben.

Manos Tsangaris, ein Komponist der jüngeren Generation aus dem Kreis um Kagel, schrieb 1984 ein Quartett mit dem Titel „was, wenn das Mondlicht auf dem Wasser sich böge, um mein Auge zu verfehlen?“. Das Stück ist zart gezeichnet, motivisch durchsichtig. Der erste Teil wird zwei- bis vierstimmig im Unisono gespielt, die Wahl der Instrumente ist frei, sollte jedoch möglichst diskantlastig sein. Im zweiten Teil wird der Satz allmählich mehrstimmig, der Klang erweitert sich, Piccolo und Baßflöte werden hinzugezogen. So entsteht eine durchsichtige Homogenität im Klang, die Einzelstimmen im Gefüge des polyphonen Satzes sind gleichwertig. Artikulation und Phrasierung sind den Spielern weitgehend freigestellt mit dem Ziel, eine höchstmögliche Cantabilität des sich bewegenden Klanges zu erreichen, so daß die zugrunde liegende motivische Struktur dem Hörer durchsichtig wird.

Das „Quartetto sereno“ op. 53 von Frank Michael, 1981 komponiert, erweitert das instrumentale Spektrum auf Piccolo, große Flöte, Altflöte und Baßflöte. Seinem Lehrer Richard Rudolf Klein zum 60. Geburtstag gewidmet, verwendet Michael Zitate aus Kleins virtuosem Stück „Flötenmusik“. Durch Geräuschtöne, Whistletöne und Einsetzen der Stimme wird der Klang verfremdet, ebenso durch unterschiedliche Anblas- und Artikulationstechniken, Glissandi und Vierteltöne. Der Satz „Fantasmi“, d.h. Gespenster, nimmt seine Idee aus Vivaldis Flötenkonzert „La Notte“ und verfremdet den Klang ständig durch Zischen und Flüstern. Bei der Aufführung kann der gespenstische Eindruck durch Lichteffekte verstärkt werden.

Der Schweizer Komponist und Flötist Heinrich Keller verwendet in seinem „Puzzle“, 1973, für vier Flöten verschiedene Elemente, die beliebig kombinierbar sind. Jedes Element hat einen ihm eigenen Charakter, so Klangflächen, die Harmonietöne benutzen, Klangfluktuationen mit Trillern und Tremoli oder auch Geräuschflächen, die neben Flatterzunge mit Ansatz und Luftgebung experimentieren.

In Isang Yuns „Quartett für Flöten“, 1986 komponiert, werden Piccolo, große Flöte, Altflöte und Baßflöte zum Teil paarweise eingesetzt. Die vier Teile des Quartetts ergeben sich aus der unterschiedlichen Kombination dieser Instrumente. Die einzelnen Komplexe erhalten ihre Charakterisierung durch die Farbe und die spieltechnischen Möglichkeiten des jeweiligen Instrumentes, die Tonumfang und Dynamik bis in die Extreme führen. So sind z.B. die Melismen in den tiefen Flöten sparsamer eingesetzt als in den hohen, auch schaffen sie ruhigere Klangräume, stehen mehr für Schatten, der sich im

weiteren Verlauf des ersten Teils durch extreme Höhe und Dynamik der Alt- und Baßflöten wandelt. Die Teile mit vier großen Flöten und zwei großen Flöten und zwei Piccoli bringen exzessive, geballte Klänge. Die Toneinheiten werden häufiger melismatisch belebt, die Dimension wird großflächiger, Fortissimo-Dynamik überwiegt in extremen Tonhöhen, der Satz verdichtet sich immer mehr. Der vierte Teil, der alle vier Flöten verwendet, beruhigt die Bewegung bei maximaler Erweiterung des Tonraumes. Neue Spieltechniken wie Glissandi, Pizzicato oder Vierteltöne werden nur sehr sparsam verwendet.

Peter Förtig schrieb sein „Flötenquartett“ 1988. In der Form eines Diverimentos werden alle vier Flöteninstrumente zum Teil in paarweiser Kombination verwendet. Spieltechnisch auffallend ist die virtuose Behandlung der Instrumente, besonders die Baßflöte, aber auch die Altflöte sind durch exponierte Lagen und große Sprünge extrem gefordert. Sie sind mit Piccolo und großer Flöte gleichbehandelt und geben so dem Gesamtklang eine spezielle Farbe. In diesem durchsichtig komponierten Werk wird die Dynamik sehr differenziert verwendet. Der zweite Satz bringt klangliche Veränderungen durch Harmonie- und Vierteltöne sowie in der Baßflöte Zungenpizzicato.

In seinem 1967 veröffentlichten Buch „New Sounds for Woodwind“ zeigte Bruno Bartolozzi Möglichkeiten, die Spieltechnik auf Holzblasinstrumenten zu erweitern und schuf somit eine der ersten wichtigsten Lehrbücher über dieselben für Komponisten und Interpreten. Zusammen mit Instrumentalisten veröffentlichte er Schulwerke – für Oboe, Fagott und Flöte, letzteres zusammen mit Pierluigi Mancarelli –, die die neuen Techniken systematisieren und trainieren. Sein Quartett für vier Flöten „Sinaulodia“, 1972, verwendet neben der großen Flöte die Baßflöte und im Mittelteil sogar drei Piccoli. Es zeigt die neuen klanglichen Möglichkeiten der Flöte und ist eines der wenigen Werke für die Besetzung, das ausschließlich die neuen Techniken verwendet. Das Quartett – auch eine Besetzung mit anderen Holzblasinstrumenten ist möglich – beinhaltet Akkorde auf einem Instrument bis zu sechs Tönen, die auch mit Vierteltönen gebildet werden, viele Vierteltöne sowie verschiedene Ansatz- und Atemführungstechniken, um die Klangfarbe zu verändern.

Der holländische Flötistenkomponist Wil Offermans schrieb 1993 „Just a short version“, eine Miniatur für vier Flöten. Die Besetzung sieht Piccolo, zwei große Flöten und Altflöte vor. An neuen Techniken werden vorwiegend Geräusch- und Bambustöne verwendet. Die Melodien dieses Stückes erinnern dadurch an den Klang der japanischen Ryuteki, einer Flöte, die in der höfischen Musik Gagaku angewendet wird.

Robert Dick, einer der führenden Interpreten und Komponist zeitgenössischer Flötenmusik, komponierte 1990 das Flötenquartett „Eye-witness“. Es ist ein Konglomerat seiner klanglichen Experimente, die er in dem

theoretischen Werk „The other Flute“ bereits 1975 formulierte. „Eyewitness“ zeigt eine neue Klangwelt, die die Phantasie anregt und eine große Spannung erzeugt. Multiphonics sind ein wesentlicher Bestandteil des Stückes, aber auch durch besondere Griffe erzeugte helle und dunkle Töne, Glissandi und Tremoli. Whispertöne sowie Obertonreihen ergeben einen sphärenhaften Charakter. Der zweite Satz bevorzugt außerdem Schlagzeug- und Artikulationseffekte.

Im 20. Jahrhundert wurden mehr Quartette für vier Flöten geschrieben als in den Zeiten davor. Die meisten Komponisten stammen aus Westeuropa, vorzugsweise Frankreich, sowie den USA und schrieben meist nur ein Werk für diese Besetzung. Viele Quartette wurden einzelnen Interpreten oder festen Ensembles gewidmet. Die Beliebtheit der Flöte in unserer Zeit ließ viele Flötenquartette, die in fester Besetzung spielen, sich bilden. Diese Ensembles veranlaßten Komponisten, für diese Besetzung zu schreiben. Die bekanntesten Quartette des 20. Jahrhunderts sind die von Marc Berthomieu, Eugène Bozza, Jacques Castarède, Pierre M. Dubois, Faustin Jeanjean, Pierre Paubon und Antonin Tcherepnin. Der virtuos-cantabile Charakter der Flöte wird hier in den Vordergrund gestellt, die Stücke haben meist ein Programm, die Atmosphäre ist heiter, panhaft. Demgegenüber steht eine Gruppe von Flötenquartetten, zu denen die oben beschriebenen gehören, die diese Gattung benutzen, um neue Ausdrucksmittel zu entwickeln.

Die genannten Quartette können in drei Kategorien eingeteilt werden:

1. Quartette, die traditionelle Spieltechniken verwenden, jedoch das Klangbild durch Erweiterung des Instrumentariums, der Dynamik und des Registers verändern.
2. Quartette, die traditionelle und neue Spieltechniken verwenden.
3. Quartette, die ausschließlich neue Spieltechniken verwenden.

Diese erweiterte Klanglichkeit der Flöte eröffnet Flötisten und Komponisten neue Welten. Eine Gefahr bei häufiger Verwendung dieser Techniken liegt sicher in dem Schematismus, der Effekthascherei, der fehlenden musikalischen Lebendigkeit. Jedoch in den Dienst der Idee eines Werkes gestellt, geben sie ihm unendliche Möglichkeiten, sich zu formulieren. Den Spieler läßt der Umgang mit diesen Techniken flexibler werden, gibt ihm mehr Raum, auf die musikalische Substanz vorzustoßen. Musik kann sich so vom Musiker befreien.

Zum Schluß sei Isang Yun zitiert, der auf die Frage, wie man seiner Meinung nach heute für Flöte weiter komponieren kann, antwortet: „Wie ein Komponist, dessen Fantasie auch in Zukunft noch Vertrauen in die Flöte hat. Das

heißt, wenn ich Flötenklänge nicht mehr hören möchte, dann werde ich aufhören. Ich glaube jedoch, Flötenklang ist unvergänglich und mit der menschlichen Natur sehr stark verbunden, es wird immer die mit der Flöte verbundene Fantasie geben, auch unabhängig von der kompositorischen Zukunft." (Interview mit Nikolaus Delius in *Tibia*, 2/91).