

Musikwissenschaft

**Studien zur zeitgenössischen Musik für Flöte solo
in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (1950-2006)**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der
Philosophischen Fakultät
der
Westfälischen Wilhelms-Universität
zu
Münster (Westf.)

vorgelegt von
Susanne Farwick
aus Menden

2007

Tag der mündlichen Prüfung: 14. Februar 2008

Dekan: Prof. Wichard Woyke

Referent: Prof. Joachim Dorfmueller

Korreferent: Prof. Günther Rötter

Geleitwort

Übersetzt man das lateinische Wort „dissertatio“ ins Deutsche, spricht man schlicht von „Erörterung“ respektive „Erörterndem Vortrag“. Wesentlich weiter jedoch wird längst der Rahmen gefasst, wenn heute von einer Dissertation gesprochen wird, in einer Zeit, in der weltweit jährlich die Fünfstelligkeit erreicht wird. Lücken werden jährlich geschlossen, und Lücken bleiben immer, die es wissenschaftlich aufzuarbeiten gilt und die bisher zumindest nur peripher beantwortet worden sind.

Das gilt für die vorliegende Veröffentlichung in ganz besonderer Weise. Vorstudien hatte Frau Farwick betrieben, als sie vor etwa vier Jahren zu mir kam und die Absicht bekundete, neben Hochschulstudium und eigenem Unterrichten an Musikschulen ein Promotionsaufbaustudium zu starten und sich in diesem Rahmen der neueren und neuesten Musik für Querflöte zuzuwenden. Rasch klar wurde in den ersten Kolloquien angesichts der Fülle der im letzten Halbjahrhundert geschriebenen Musik, dass eine Eingrenzung auf die Musik für Querflöte solo angeraten sein musste, um letztlich noch einen vertretbaren Radius zu finden. Jegliche kammermusikalische und orchestrale Orientierung wurde also eliminiert. Außerdem war bezüglich der Geographie ebenfalls exemplarische Selektion angesagt, so dass der deutschsprachige und der ostasiatische Raum in die engere Betrachtung einbezogen wurden.

Um sich dem Repertoire allerdings kompetent widmen zu können, bedurfte es zweier wichtiger Bedingungen, die die Verfasserin zu erfüllen vermag. Mir bekannt seit Beginn ihres Studiums im Jahre 1997 am Institut für Musikpädagogik der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, war Susanne Farwick zum einen in Analyse-Übungen und insbesondere in musikhistorischen Seminaren immer wieder positiv aufgefallen, so dass es für mich keine Frage war, ihr Mut zuzusprechen. Zum anderen spielte sie seit eineinhalb Jahrzehnten Querflöte, war während ihres Schulmusikstudiums mit dem Hauptfach Querflöte eingeschrieben, und sie hatte im Anschluss daran an der Musikhochschule Münster das Diplom im Fach Instrumentalpädagogik abgelegt.

Hinzu kamen vielfältige Kammermusik- und Orchestererfahrungen, gewonnen solistisch und mit Klavier, wobei ich sie gelegentlich begleiten konnte, kamen Konzertreisen, die bis Norwegen führten, ja, bis Japan, wohin sie meine Institutskollegin Noriko Kitano-Klein einlud. Dass gerade mit letzterer Zielrichtung eine zusätzliche Hilfestellung für die Auseinandersetzung mit fernöstlicher Flötenmusik gegeben war, lag auf der Hand und fand denn auch in der vorliegenden Arbeit ihren spezifischen Niederschlag.

So freue ich mich, dass die Arbeit meiner Doktorandin nun gedruckt vorliegt und allen Flötistinnen und Flötisten die Chance vermittelt, sich mit der für ihr Instrument geschriebenen neuen und neuesten Musik auseinanderzusetzen. Außer Zweifel steht darüber hinaus allerdings auch, dass Musikerinnen und Musiker anderer instrumentaler oder vokaler Orientierung von Susanne Farwicks „Erörterungen“ profitieren können, um diesen eingangs erwähnten terminus technicus noch einmal aufzugreifen.

So wünsche ich der vorliegenden Dissertation in der von meinem langjährigen Kollegen und Freund Prof. Dr. Ekkehard Kreft beim Europäischen Verlag der Wissenschaften Peter Lang in Frankfurt am Main herausgegebenen Reihe „Beiträge zur Europäischen Musikgeschichte“ optimale Resonanz!

Prof. Dr. Joachim Dorf Müller

Münster und Wuppertal, im Mai 2008.

Inhalt

Seite

Einleitung	1
1 Tendenzen in der Neuen Musik nach 1945.....	4
1.1 Der musikalische Neuanfang nach dem Zweiten Weltkrieg	4
1.2 Die 1950er Jahre – Die junge Komponistengeneration wird aktiv.....	6
1.2.1 Serielle Musik.....	6
1.2.2 Elektroakustische Musik	8
1.2.3 Aleatorik.....	10
1.3 Erweiterungen der Notation	11
1.4 Kennzeichen der Postseriellen Musik der 1960er und 1970er Jahre	12
1.4.1 Klang- und Klangfarbenkompositionen.....	12
1.4.2 Minimal Music	13
1.4.3 Politisch engagierte Musik	13
1.5 Die Tendenzwende in den 1970er Jahren	14
1.6 Blick auf das letzte Vierteljahrhundert 1975-2000.....	16
2 Zur Geschichte der Musik für Flöte solo	18
2.1 Entwicklungen im Instrumentenbau und klangliche Voraussetzungen	18
2.2 Von den Anfängen der Instrumentalmusik zur ersten Sololiteratur für die Flöte im 17. Jahrhundert	20
2.3 Der Fortschritt in der Flötenmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.....	21
2.4 Der Wandel des Flötenrepertoires in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.....	26
2.5 Die Vernachlässigung der Flöte als Soloinstrument im 19. Jahrhundert	28
2.6 Der Aufschwung der solistischen Flötenmusik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts	30
2.7 Die Suche nach neuen Klangmöglichkeiten in den 1950er Jahren.....	34

3	Allgemeine Vorbemerkungen zur Theorie und Praxis von Musik für Flöte solo nach 1950.....	37
3.1	Veröffentlichungen zu den modernen Spieltechniken.....	37
3.2	Bereiche der modernen Spieltechniken für die Flöte.....	39
3.2.1	Die Spieltechnik der Flöte nach Carin Levine und Christina Mitropoulos-Bott	39
3.2.2	Das Pars-pro-Toto-Spiel nach Andreas Mazur	42
3.3	Einsatz der verschiedenen Flötentypen.....	44
3.4	Wissenschaftliche Auseinandersetzung	45
4	Tendenzen in der Sololiteratur für die Flöte nach 1950	49
4.1	Formale Aspekte.....	49
4.1.1	Form in der Neuen Musik	49
4.1.2	Aufgreifen traditioneller Formen und Gattungen in der solistischen Flötenliteratur nach 1950	52
4.1.3	Vokal geprägte Formen.....	97
4.1.4	Offene Formen.....	106
4.2	Außermusikalische Bezüge	118
4.2.1	Natur	118
4.2.2	Mythologie	124
4.2.3	Andere außermusikalische Bezüge.....	133
4.3	Nationale und außereuropäische Einflüsse	148
4.3.1	Die Verarbeitung nationaler und außereuropäischer Elemente als Kompositionsstil.....	148
4.3.2	Nationale und folkloristische Aspekte in der solistischen Flötenmusik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts	149
	- Korea und Japan	150
	- Spanien und Rumänien	182
4.3.3	Aufgreifen von Elementen fremder Musikkulturen	189

4.4 Neue Klangästhetik.....	203
4.4.1 Abkehr vom traditionellen Klangideal.....	203
4.4.2 Bedeutung des einzelnen Klangs und der Klangfarbe	207
4.4.3 Entdeckung und Ausnutzung neuer Klangmöglichkeiten.....	210
4.4.4 Komplexe Klangphänomene	248
4.4.5 Spielen auf Teilen der Flöte	267
4.5 Flöte und Elektronik	275
4.5.1 Elektroakustische Musik nach 1950	275
4.5.2 Flöte und Elektronik	277
Zusammenfassung	330
Werkverzeichnis.....	335
Verzeichnis der Notenbeispiele (Copyright)	379
Personenverzeichnis.....	382
Literaturverzeichnis.....	386
Diskographie.....	398

Einleitung

Die Aufgabe der vorliegenden Arbeit besteht darin, einen Überblick über die seit 1950 für Flöte solo entstandenen Werke zu geben. Der Fülle an solistischer Flötenliteratur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stehen lediglich wenige Einzelanalysen und kurze Zusammenfassungen gegenüber, die nur in Teilen Aufschluss über diesen großen Bereich im Repertoire der zeitgenössischen Flötenmusik geben können. Ingeborg Dobrinski hat sich in ihrer Dissertation „Das Solostück für Querflöte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“ bereits mit den von 1900 bis 1950 entstandenen Werken befasst. Aufgrund dessen bot es sich an, Kompositionen aus dem Zeitraum von 1950 bis 2006 zu untersuchen und übergeordnete Merkmale und Tendenzen herauszustellen. Da die Autorin außerdem selbst Flötistin ist, regte ihr akademischer Lehrer Prof. Dr. Joachim Dorf Müller an, eine Dissertation zu dieser Thematik zu verfassen.

Anhand von exemplarischen Analysen sollen Tendenzen in der solistischen Flötenmusik seit 1950 aufgezeigt werden. Werke für Flöte solo bilden die Untersuchungsgrundlage, da sich an ihnen die stilistischen und spieltechnischen Entwicklungen in der Flötenmusik sehr deutlich abzeichnen. Eine geographische Abgrenzung wurde von der Autorin nicht vorgenommen. Das ihr zugängliche Notenmaterial stammt allerdings überwiegend aus Ländern Europas, Asiens und den USA. Berücksichtigt wurden im Druck erschienene Werke sowie Stücke, die der Autorin von den Komponisten selbst zur Verfügung gestellt wurden. Trotz vielfacher Bemühungen waren einige Werke nicht erhältlich, da sie entweder gar nicht, noch nicht oder nicht mehr im Druck vorliegen. Diese Kompositionen werden nur in Einzelfällen aufgrund ihrer Relevanz für das solistische Flötenrepertoire im Werkverzeichnis genannt. Bei diesem Verzeichnis handelt es sich um eine umfangreiche Auswahl an Sololiteratur und nicht um den Versuch einer vollständigen Sammlung. Werke aus dem Bereich des Jazz finden in dieser Arbeit keine Berücksichtigung.

Ziel der vorliegenden Studie ist es, einen Überblick über die im Untersuchungszeitraum entstandenen Werke für Flöte solo sowie über ihre kompositorischen, stilistischen und spieltechnischen Merkmale zu bieten. Mit der näheren Vorstellung

von ca. 90 Kompositionen soll die Vielfalt und Bandbreite des Repertoires für Flöte solo anhand exemplarischer Analysen veranschaulicht werden. Darüber hinaus sollen Entwicklungen herausgearbeitet werden, die sich von 1950 bis heute in der solistischen Flötenmusik vollzogen haben. Um einen umfassenden Blick zu ermöglichen, werden Kompositionen, in denen neben dem solistisch auftretenden Interpreten verschiedene Flötentypen, theatralische Elemente (z.B. Requisiten, Tanz, Schauspiel) und elektroakustische Mittel zum Einsatz kommen, aufgrund ihrer Bedeutung für die Flötenmusik berücksichtigt. Der enge Begriff des Solos ist deshalb hier in einem erweiterten Sinne zu verstehen.

Im Zuge der Auseinandersetzung mit der Sololiteratur sind deutliche Tendenzen festzustellen, die allerdings nicht als fest gefügte, sich voneinander abgrenzende Kategorien verstanden werden sollen, sondern verschiedene Blickwinkel auf die unterschiedlichen Erscheinungsformen von Kompositionen darstellen. Zwischen den Kapiteln, die die jeweiligen Tendenzen thematisieren, und den darin vorgestellten Werken bestehen viele Überschneidungen oder zumindest Ähnlichkeiten, da je nach Kapitel eine bestimmte Facette eines Stücks näher beleuchtet wird.

Jedes Kapitel weist eine spezifische Systematik der Untersuchungen auf. So richten sich beispielsweise die Analysekriterien im Form-Kapitel nach den Fragen, inwieweit traditionelle Formen und Gattungen Verwendung finden und welche kompositorischen und gestalterischen Merkmale Stücke mit vokaler Prägung oder formal offener Bezeichnung aufweisen. Dagegen liegt das Augenmerk in den darauf folgenden Kapiteln auf ganz anderen Aspekten der Komposition, wie z.B. auf den außermusikalischen Bezügen. Der Einfluss von Bereichen wie der Natur, Mythologie, Literatur und Kunst auf die Musik ist natürlich kein flötenspezifisches Phänomen. Aufgrund der Geschichte und der Entwicklung der Flöte besteht aber gleichwohl eine starke Verbindung des Instruments zur Natur und zur antiken Mythologie. Bei der Untersuchung von Werken mythologischer Thematisierung, konzentriert sich die Autorin deshalb schwerpunktmäßig auf die griechische Mythologie.

Weitere nicht flötenspezifische Tendenzen, wie die Verwendung außereuropäischer und folkloristischer Elemente sind im Flötenrepertoire ebenfalls stark vertreten, wobei insbesondere das asiatische Musik- und Klangempfinden eine große Ausstrahlungskraft auf die Musik für Flöte in der Zeit nach 1950 besitzt. Basierend

auf der Musiktradition Asiens gehen Aspekte wie die Bedeutung des einzelnen Tons, der naturhafte, geräuschvolle Klang der Flöte und die Relevanz der Atmung mit der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einsetzenden Veränderung der Klangästhetik des Flötentons einher. Sich vom Ideal des geräuschfreien, klaren Flötentons lösend, erkunden und entdecken Komponisten zusehends die spieltechnischen und klanglichen Möglichkeiten der Flöte. Hinzu kommt bei einigen Werken darüber hinaus das Austesten der physiologischen und psychischen Grenzen des Interpretens, das sich im Einbeziehen der Atmung und der Stimme in den instrumentalen Vortrag sowie in den starken körperlichen Anforderungen aufgrund technischer Schwierigkeiten äußert. Die Ausdrucksvielfalt der solistischen Flötenmusik, die in dem Untersuchungszeitraum außerdem durch den Einsatz elektroakustischer Mittel in großem Maße bereichert wird, ist so vielgestaltig und umfangreich, dass diese Arbeit insoweit nur einzelne Aspekte aufzeigen kann.

Bei der Vorstellung von Kompositionen in den einzelnen Kapiteln wurde eine exemplarische Auswahl getroffen, d.h. es handelt sich nur um einen subjektiv gewählten Ausschnitt aus der gesamten solistischen Flötenliteratur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die in den Kapiteln enthaltenen Auswahllisten von Werken ohne Angabe der Instrumentation sind für Flöte solo komponiert (z.B. S.52, 74 etc.). Den Analysen werden biographische Angaben zu den Komponisten vorangestellt.¹

Für die Unterstützung und Hilfe bei der Notenrecherche bedankt sich die Autorin bei zahlreichen Verlagen und Komponisten, bei der Deutschen Gesellschaft für Flöte, bei dem Europäischen Zentrum der Künste Hellerau und bei dem Internationalen Musikinstitut in Darmstadt. Besonders zu danken ist auch der Flötistin Camilla Hoitenga, die mit offenem Ohr, Interesse und zahlreichen Anregungen zum Gelingen der Arbeit beigetragen hat, sowie Christiane Hellmann, Dozentin für Flöte an der Universität der Künste in Berlin.

Ganz besonderen Dank schuldet die Autorin Herrn Prof. Dr. Joachim Dorfmueller, der stets voller Verständnis und mit großem Interesse das Wachsen der Arbeit mit Rat und Tat begleitet und gefördert hat.

¹ Die der MGG entnommenen Informationen stammen aus der neuen, bearbeiteten Auflage.

1 Tendenzen in der Neuen Musik nach 1945

1.1 Der musikalische Neuanfang nach dem Zweiten Weltkrieg

Das Ende des Zweiten Weltkriegs im Jahre 1945 bedeutet nicht nur in der Politik, sondern auch in der Musik eine Zäsur. Die strengen Zensurmaßnahmen und Verbote bestimmter, unerwünschter Komponisten, Interpreten, Kritiker und Aufführungen von z.B. polnischer, französischer, russischer oder amerikanischer Musik zur Zeit des nationalsozialistischen Dritten Reichs führten in weiten Teilen des Musiklebens zu einem Stillstand. Geduldet wurde nur die Musik, die nicht als entartet galt und den Ansichten der damaligen Kulturbeauftragten entsprach. Dies führte dazu, dass es zu keiner schlüssigen Weiterführung der Tendenzen und Strömungen des ersten Jahrhundertdrittels wie z.B. des Expressionismus, der Zwölftonmusik, des Neoklassizismus oder des Folklorismus kam. Hinzu kam die Vertreibung der wichtigsten Vertreter dieser Richtungen in die innere oder äußere Emigration. Nicht allein in Deutschland, sondern auch darüber hinaus war eine solch begrenzte, nur sehr verhaltene Weiterentwicklung der genannten Tendenzen in den 1930er und 1940er Jahren festzustellen.

Die Beendigung des Zweiten Weltkriegs bedeutete aus diesem Grunde im musikalischen Schaffen einen Neuanfang. Ulrich Dibelius beschreibt die ersten Nachkriegsjahre wie folgt: „Endlich konnte man wieder frei atmen, eine Meinung nicht nur haben, sondern auch aussprechen; der gigantische Palisadenzaun um Deutschland hatte auf einmal Löcher bekommen, wenn man sie auch vorerst weniger sah als ahnte. [...] man war mit etwas schier Unbegreiflichem beschenkt worden: mit dem Gefühl für die wiederhergestellte Würde. Kein Wunder, daß sich dieser neue Geist bald auch künstlerisch zu regen begann – trotz aller Unzulänglichkeit der Mittel. [...] So kroch das Musikleben da und dort, zaghaft und seiner selbst ungewiß, aus den Trümmern einer scheußlichen Vergangenheit hervor. Die Produktion von Siegeshymnen und Marschliedern war überflüssig geworden. Die Komponisten, die bisher als unerwünscht oder verfemt gegolten hatten, durften wieder schreiben, was sie mochten – frei und unbehelligt vom Propagandaministerium oder dem Amt

Rosenberg. [...] Wie eigentlich sollte man nach all der Zeit des Zwangs und der Unfreiheit komponieren, wie anfangen, wie einen Faden der Entwicklung, der zerrissen war, wiederaufnehmen? Wo sollte man anknüpfen, wo sich angleichen und wo unterscheiden?²

Der musikalische Neuanfang nach dem Krieg war gekennzeichnet durch das Bedürfnis, Vergangenes und Versäumtes aufzuarbeiten und nachzuholen sowie schöpferisch wieder neu tätig zu werden. Zunächst erinnerte und orientierte man sich an Musikern, die schon in den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg geschätzte und einflussreiche Komponisten waren und nun aus der Emigration zurückkehrten. Paul Hindemith wurde hinsichtlich seines theoretischen und kompositorischen Schaffens dabei zu einer wichtigen Leitfigur. Daneben prägten insbesondere auch Igor Stravinskij und Béla Bartók sowie weitere Komponisten wie Arthur Honegger, Maurice Ravel, Sergej Prokof'jev, Karl Amadeus Hartmann oder Benjamin Britten die ersten Nachkriegsjahre. Diese Besinnung auf die Klassiker der Moderne bedeutete stilistisch eine Orientierung an den Kompositionstechniken und Tendenzen des ersten Jahrhundertdrittels wie der Neuen Sachlichkeit, dem Expressionismus, dem Neobarock und dem Neoklassizismus.

Das neue Verhältnis zu den Klassikern der Moderne erläutert Ulrich Dibelius folgendermaßen: „Gegenüber dieser neu gewonnenen, alten Ausgangsposition, die durch die Einbeziehung von Prokof'jev, Milhaud, Honegger und anderen Pionieren des Neoklassizismus nur noch mehr Stabilität erlangte, hatten andere Entwicklungstendenzen aus der Vergangenheit der Neuen Musik offensichtlich verspielt. Atonalität und Zwölftonmethode galten als überlebt; man sah darin wilde Triebe von einst, extreme Zeugnisse einer inzwischen historisch gewordenen Epoche, an die man sich ungern, mit Kopfschütteln oder wie an einen beängstigenden Traum erinnerte.“³ Mit der Erstaufführung von Schönbergs Klavierkonzert im Jahre 1948 in Darmstadt wurde das Interesse an dieser Musik jedoch wieder geweckt, insbesondere bei jungen Musikern und Komponisten.

² U. Dibelius: *Moderne Musik nach 1945*, 1998, S.23.

³ Ebd. S.35.

Nach dem Zweiten Weltkrieg fiel die Neue Musik vorerst weitgehend aus den allgemeinen Konzertprogrammen heraus. Ihre Anhänger bildeten einen kleinen Kreis und waren meist unter sich. Als Treffpunkte galten u.a. die Darmstädter Ferienkurse, das Festival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik Donaueschingen und weitere Festivals im Ausland (Royan, Zagreb, Paris, Warschau, Venedig oder Metz). Diese Festivals boten der jungen Komponistengeneration zur Zeit des Neuanfangs erstmals Einblicke in die Stile und Tendenzen, die im ersten Jahrhundertdrittel aufgekomen waren. Erste Kontakte mit der Zwölftontechnik Arnold Schönbergs waren möglich, welche im Nationalsozialismus verboten worden war und folglich kaum Verbreitung gefunden hatte. Für die Vermittlung dieser Kompositionstechnik der 1920er Jahre setzte sich zudem René Leibowitz ein, ein französischer Komponist, Dirigent und Zwölfton-Theoretiker, der u.a. der Lehrer von Pierre Boulez und Hans Werner Henze war. Schönbergs kompositorisches Schaffen schien auszustrahlen und die neue Komponistengeneration zu beeinflussen, die nach und nach aktiv wurde. „Endlich gab es nicht nur Prognosen und vage Hypothesen, sondern auch Tatsachen; nämlich Uraufführungen, die irgend etwas versprachen und Ansätze dazu zeigten, wie sich junge Menschen ihre eigene musikalische Welt erobern würden.“⁴

1.2 Die 1950er Jahre - Die junge Komponistengeneration wird aktiv

1.2.1 Serielle Musik

Zu dieser jungen Komponistengeneration, die zwischen 1920 und 1930 geboren wurde, gehören unter anderem Hans Werner Henze, Hans Zender, Pierre Boulez, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen. Schon in jungen Jahren begannen einige von ihnen, als Repräsentanten der Avantgarde in einer radikal neuen Klangsprache zu komponieren und sich deutlich von anderen Komponisten abzugrenzen, die ihre ersten Werke eher im traditionellen Stil verfassten. Sie überschritten dabei tradierte Ausdrucksarten und Formen und trieben neue Entwicklungen voran.

⁴ U. Dibelius, a.a.O., S.36.

Die ersten Nachkriegsjahre bis etwa 1952 sind in Europa schaffenspsychologisch als Phase des Nachholens, der allmählichen Orientierung und der Loslösung der jungen Komponisten von ihren Lehrern zu verstehen. Vor dem Hintergrund der Geschehnisse der Weltgeschichte und deren Auswirkungen auf das kompositorische Schaffen nennt Peter Becker vier Anhaltspunkte für einen Einschnitt zu Beginn der 1950er Jahre. Die Zäsur um 1950 kennzeichne „politisch und moralisch einen allgemeinen Neubeginn, ästhetisch eine Neuvermessung des Musik- und Kunstwerkbegriffs, stilistisch das Ende des Neoklassizismus und das Aufkommen des seriellen Denkens, technisch den Aufbruch in die neue Klangwelt der elektronischen Musik.“⁵

Die erste zentrale Neuerung der Avantgarde seit etwa 1950 war die serielle Musik. Hans Vogt äußert sich zu den Anfängen dieser Neuerung wie folgt: „Nachdem der Trend zur Zwölftonmusik sich durch das Comeback Schönbergs und Weberns mehr und mehr durchsetzte, war es von dieser bis zum totalen Serialismus nur noch ein kleiner Schritt.“⁶ Als dessen spektakulären Anlass nennt Vogt Olivier Messiaens Klavierstück *Mode de valeurs et d'intensités* aus dem Jahr 1949, das aus seiner Sicht vermutlich als „Studie über die Möglichkeiten der Durchsystematisierung des Serienprinzips“⁷ geschrieben wurde. Messiaens Werk zeichnet sich dadurch aus, dass es zum einen, wie in der Zwölftonmusik, die Tonhöhen nach vorher festgelegten Reihen ordnet, zum anderen aber auch mit den Parametern Tondauer, Tonstärke und Artikulation so verfährt. Vogt sieht darin am ehesten den „Versuch einer Kompositionsweise, die Messiaen persönlich so nicht fortsetzte und die lediglich einmal demonstriert werden sollte. Immerhin hat das Stück dokumentarischen Wert, zumindest hinsichtlich der nachhaltigen Wirkung, die es auslöste.“⁸ Angeregt durch dieses Klavierstück Messiaens gab es erste Versuche serieller Komponisten wie Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur oder Luigi Nono. Kennzeichen der seriellen Musik ist die schon in Messiaens Werk umgesetzte Determinierung verschiedener Parameter. Die musikalischen Strukturelemente werden bestimmt und nach vorher festgelegten Gesetzmäßigkeiten mit Hilfe von Reihen geordnet. Als Vorbild hierfür diente Weberns Reihendenken. Bei serieller

⁵ P. Becker: Musik nach 1950, 1990, S.436.

⁶ H. Vogt: Neue Musik seit 1945, 1982, S.24.

⁷ Ebd. S.25.

⁸ Ebd. S.25.

Musik strengster Art, der punktuellen Musik, unterliegen möglichst alle Eigenschaften eines Tones dem vom Komponisten gewählten Ordnungsprinzip. Erste Beispiele serieller Musik sind Stockhausens zwischen 1951 und 1953 entstandenen Werke *Punkte* und *Kontra-Punkte* und Boulez' *Structures I* aus dem Jahre 1952.

Demgegenüber zeichnet sich die so genannte statistische serielle Kompositionstechnik durch eine großflächigere Anlage aus, in der die Parameter größerer Tongruppen, wie die Tonmenge oder deren Umfang, und deren übergeordneter Zusammenhang festgelegt sind. Im Detail besteht aber die Möglichkeit zur freien Ausgestaltung. Dies erleichtert die Ausführbarkeit der seriellen Kompositionen.

An der seriellen Weiterentwicklung sind laut Arnold Werner-Jensen besonders Boulez und Stockhausen beteiligt gewesen. Sie wurden einerseits durch ihre Kompositionen, andererseits durch die Veröffentlichung von programmatischen Aufsätzen und Texten zu Wortführern der Neuen Musik und trieben die Auseinandersetzung und Entwicklung Neuer Musik voran. Die serielle Technik wurde allerdings auch kontrovers diskutiert und nicht von allen Komponisten positiv angenommen. So beschreibt Arnold Werner-Jensen, dass Karl Amadeus Hartmann, obwohl er Schüler von Webern war, die Zwölftontechnik mied und sich am späten Expressionismus orientierte. Als weitere Vertreter 'abweichender' Richtungen sind noch Boris Blacher, Hans Werner Henze und Wolfgang Fortner zu nennen, der die Zwölftontechnik anwandte, sich aber der seriellen Erweiterung widersetzte.⁹

1.2.2 Elektroakustische Musik

Als weitere entscheidende Neuerung, die zur Zeit der Avantgarde aufkam, ist die Elektroakustische Musik¹⁰ zu nennen, die aufgrund der Erfindung des Magnettonbandes um 1950 ermöglicht wurde. Arnold Werner-Jensen beurteilt die Entwicklung der Elektroakustischen Musik als „äußerste Konsequenz aus der kontroversen Diskussion um Serialität“.¹¹ Als Grundlage der Elektroakustischen Musik der 1950er Jahre sieht Dirk Reith die seriellen Techniken und begründet dies

⁹ A. Werner-Jensen: Das Reclam-Buch der Musik, 2001, S.412.

¹⁰ Unter dem Sammelbegriff *Elektroakustische Musik* sind verschiedene Begriffe zu finden. Dazu zählen z.B. die Bezeichnungen *musique concrète*, *tape music*, *Elektronische Musik*, *live electronic music* und Teile der *Computermusik*. Eine Erläuterung der Begriffe folgt in Kapitel 4.5 S.275f.

¹¹ A. Werner-Jensen, a.a.O., S.412.

folgendermaßen: „Zum einen war in den seriellen Verfahren die `Erfindung` der elektronischen Musik schon angelegt, zum anderen stellten aber gerade diese Techniken die einzig mögliche Konstruktions- und Organisationsform dar, um musikalische Vorstellungen in das Medium Elektronik zu übertragen.“¹² Zunächst war unter Elektroakustischer Musik fast ausschließlich die Herstellung und Bearbeitung von Klangmaterial auf Tonband zu verstehen. Im Laufe der folgenden Jahre wurde die Elektronik dann mit Schallaufnahmen gemischt. Ein Zentrum der Entwicklung der Elektroakustischen Musik war Paris und der dortige Rundfunk. Dort wurden schon Ende der 1940er Jahre, Umweltgeräusche aufgenommen und bearbeitet, um sie für die Musik zu nutzen. Diese Elektroakustische Musik wurde von ihrem Begründer Pierre Schaeffer als *Musique concrète* bezeichnet. Das aufgenommene Klangmaterial bestand ausschließlich aus konkreten Materialien wie Geräuschen, Lärm, Instrumentalklängen oder mit Tonband aufgenommenen Vogelstimmen.

Das Kölner Studio für Elektronische Musik, 1951 unter der Leitung von Herbert Eimert gegründet, befasste sich ebenfalls mit dem Medium Elektronik und im Detail mit elektronisch produzierten Sinusklingen, auf die serielle Techniken angewandt wurden. Elektronische Musik eignet sich für die Umsetzung dieses Kompositionsstils, da die technischen Möglichkeiten zur Determinierung aller möglichen Parameter beitragen und es keiner Interpreten bedarf, die sich bei serieller Musik mit einem hohen Schwierigkeitsgrad der Ausführung auseinandersetzen müssen. Eines der frühesten Beispiele für die Verbindung der beiden genannten Arten der elektroakustischen Musik, d.h. die Kombination von elektronischem und konkretem Material, ist Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1956).

Im weiteren Verlauf der Entwicklung Elektroakustischer Musik seit etwa 1960 wurde diese verstärkt mit Live-Interpreten kombiniert. Zur Auflockerung der sterilen Konzertsituation von reiner Tonbandmusik wurde Live-Elektronik eingesetzt. Zum einen konnten akustische Klänge durch elektronische Mittel wie Synthesizer oder Computer auf der Bühne erzeugt werden, zum anderen konnten die Instrumental- oder Vokalklänge direkt vor Ort elektronisch bearbeitet und umgeformt werden. Zunächst wurden dazu einfache elektronische Mittel eingesetzt. Seit den 1970er Jahren kam dann aber verstärkt der Computer zum Einsatz.

¹² D. Reith: Zur Situation elektronischen Komponierens heute, 1981, S.99.

1.2.3 Aleatorik

Als Endpunkt der Phase der seriellen Musik mit ihrem konstruktiven Zwang und ihrer stetig fortschreitenden Durchorganisation des musikalischen Materials, die auch in der Elektroakustischen Musik vertreten war, zeigt sich zugleich ein Umschlag in ihr absolutes Gegenteil. Da der Unterschied zwischen determinierter und undeterminierter Musik hörbar kaum zu erfassen und das gesamte Klangbild eines Werks seriell nicht genau zu bestimmen ist, entwickelten sich Ende der 1950er Jahre neuartige Kompositionsexperimente, die den Aspekt des Zufalls oder des spontanen Einfalls der Interpreten miteinbezogen. Stilistisch trat der Aspekt des Zufalls anfangs in der Elektronik auf, wobei der grobe Verlauf festlag, andere Vorgänge allerdings dem Zufall überlassen wurden. Die Aleatorik als Folge der seriellen Musik bot den Interpreten die Möglichkeit, zum Teil sehr frei über die Ausführung einer Komposition zu entscheiden. Diese Entscheidungsfreiheit des Ausführenden kann etwa den formalen Ablauf betreffen oder auch die freie Gestaltung allgemeiner Spielanweisungen und Anregungen des Komponisten hinsichtlich Tondauer, Klangfarbe oder Tonhöhe.

Diese Gegenreaktion auf die Determination serieller und Elektronischer Musik ging überraschenderweise von Pierre Boulez aus. Dieser hielt 1957 in Darmstadt einen Vortrag mit dem Titel *A/ea*. Im Rahmen dieses Vortrags stellte er der „Rationalität der Vorausplanung die Überraschung des Augenblicks, die Spontaneität des Musikers“¹³ gegenüber. Stockhausens Reaktion darauf und die damit zusammenhängende Einführung des Prinzips *Zufall* ließ nicht lange auf sich warten, denn im gleichen Jahr stellte er sein *Klavierstück XI* vor. Der Interpret darf hier wichtige Entscheidungen über die Reihenfolge einzelner Abschnitte der Komposition allein treffen. Im Jahr 1958 trat auch John Cage, dessen Musik durch Experimente, Indetermination, Zufall und spontane Aktionen stark geprägt ist, zusammen mit seinen Schülern Morton Feldman, Earl Brown und Christian Wolff in Darmstadt auf und sorgte für großes Aufsehen.

¹³ A. Werner-Jensen, a.a.O., S.413.

1.3 Erweiterungen der Notation

Die neuen Ideen erforderten Erweiterungen der Notation und führten im Zuge der Entwicklung der seriellen Musik, der Aleatorik und der Klangflächenkomposition zu einer Vielfalt neuer Aufzeichnungsarten der Musik.

Erhard Karkoschka beschreibt die Zuwendung der Komponisten zu den in der Aleatorik weniger oder nicht determinierten Bereichen Ende der 1950er Jahre wie folgt: Die Komponisten „erfinden und entdecken manches Neue: die Einbeziehung des Interpreten in den Kompositionsakt, die Spontaneität, die Aktion, den Zufall, die nur zum Lesen bestimmte Musik, die Vielfalt des Geräusches und überhaupt die Komposition aller erdenklichen Schallvorgänge, die Dekomposition, das Musiktheater.“¹⁴ Diese Ideen und Einfälle erforderten neuartige Möglichkeiten der Notation. Die vielen neuen Zeichen, die sich auf alle musikalischen Merkmale beziehen können, wie z.B. Tonhöhe, Tondauer und Spielweisen, haben im Gegensatz zur herkömmlichen Schreibweise oft keine allgemeine Verbindlichkeit und können je nach Komponist, teilweise auch je nach Stück differieren. Die Vielzahl neuer Zeichen führt bei manchen Kompositionen zu seitenlangen Erklärungen.

Im Falle der Kompositionen des Prinzips Zufall und der Spontaneität entwickelten die Komponisten Notierungsmöglichkeiten für ungefähre Werte und bald auch die graphische Notation. Erhard Karkoschkas Erläuterung der graphischen Zeichen lautet folgendermaßen: „das sind Zeichnungen, die keine eindeutigen musikalischen Phänomene meinen, sondern den Spieler mit bildästhetischen Qualitäten zu analogen Aktionen, zu analogen Klangbildern führen sollen. Auch soll der nur ungefähr angedeutete Verlauf den Interpreten enthemmen, freimachen zum spontanen Entdecken bisher unerhörter klanglicher Ereignisse.“¹⁵

¹⁴ E. Karkoschka: Das Schriftbild der Neuen Musik, 1966, S.2/3.

¹⁵ E. Karkoschka, a.a.O., S.2.

1.4 Kennzeichen der Postseriellen Musik der 1960er und 1970er Jahre

Wie schon anhand der Erweiterung der Notation deutlich wird, zeichnet sich im kompositorischen Schaffen der 1960er und 1970er Jahre eine Lockerung der Reglementierung und anfänglichen Einseitigkeit der Nachkriegsjahre und eine große Vielfalt der Kompositionsmethoden und musikalischen Erscheinungsformen ab. Aspekte wie Raum- und Zeitempfinden sowie die Berücksichtigung von Intuition und Zufall, Zitat und Collage hielten Einzug in das musikalische Schaffen der Komponisten. Weitere Kennzeichen der Postseriellen Musik der 1960er Jahre sind das experimentelle Musiktheater und Klangkompositionen.

1.4.1 Klang- und Klangfarbenkompositionen

Versuche allgemeiner Art mit Klang- oder Klangfarbenkompositionen wurden durch das serielle Denken und die Erfahrungen mit Klangaufbau in den Elektronischen Studios hervorgerufen: „man wollte die Struktur der Klänge und die Gestalt des Werkes *neu* bestimmen.“¹⁶ Karl H. Wörner stellt differenziert Komponisten und deren Stile zur Klangkomposition vor.¹⁷ Als Vertreter der Klangflächenkomposition, bei der die Klangdichte der Akkordbänder eine wesentliche Rolle spielt, nennt er Krzysztof Penderecki, György Ligeti und Bernd-Alois Zimmermann. Krzysztof Penderecki sorgte z.B. mit Kompositionen wie *Strophen* (Warschauer Herbst 1959) und *Anaklasis* (Donaueschingen 1960) für Aufsehen. Giacinto Scelsi, Morton Feldman, Arvo Pärt, George Crumb, Isang Yun und Harry Partch vertreten aus Wörners Sicht die Klangkomposition: „In ihren Stücken kommt die Wirkung von Einzeltönen, Melodien und Akkorden in insgesamt meist stark ausgedünnten Sätzen zur Geltung.“¹⁸ Helmut Lachenmann spricht er eine Aktionsmusik zu, die weniger meditative Elemente besitzt als die beiden genannten anderen Richtungen und sich bewusst wirtschaftlichen Interessen verschließt. Dazu dienen laut Wörner unkonventionelle Spieltechniken als Aktion.

¹⁶ U. Michels: dtv-Atlas zur Musik, 1994, S.551.

¹⁷ Vgl. K.H. Wörner: Geschichte der Musik, 1993.

¹⁸ Ebd. S.595.

Der Begriff der Klangkompositionen steht bei Karl H. Wörner insgesamt als Sammelbezeichnung für Techniken, bei denen die verschiedenen Formen der Klangflächen- und Klangfarbenkomposition von großem Interesse sind und die im Anschluss und als Absetzung von Prozessen der Determination in der seriellen Musik entstanden sind. Des Weiteren spricht Karl H. Wörner den Klangkompositionen als Merkmale den häufigen Gebrauch ostinater melodischer oder rhythmischer Gestalten und instrumentale Spezialeffekte wie z.B. Glissandi zu.¹⁹

1.4.2 Minimal Music

Der Gebrauch ostinater Figuren und eine klangliche Flächenbildung zeigt sich auch in der Minimal Music. Dieses seit den 1960er Jahren verbreitete Formprinzip zeichnet sich durch Stücke aus, die aus kurzen, meist diatonischen melodischen und/oder rhythmischen Motiven, so genannten Pattern, bestehen. Diese werden wiederholt, verändert und geschichtet. Der Ursprung der Minimal Music liegt Mitte der 1960er Jahre in den USA. Seit den 1970er Jahren war sie dann auch in Europa verbreitet. Mögliche Vorläufer können Experimente mit sich wiederholenden Pattern auf Tonband sein. Der Einfluss nicht-westlicher Musik, wie z.B. aus Afrika, Indien oder Indonesien auf die Entstehung der Minimal Music ist ebenfalls zu nennen, da sie mit der Minimal Music verwandte Strukturen aufweist. Die Hauptvertreter der Minimal Music sind Terry Riley, Steve Reich, LaMonte Young und Philip Glass. Letztgenannter schuf beispielsweise die minimalistischen Opern *Einstein on the Beach* (1976), *Satyagraha* (1980) und *Akhnaten* (1984) sowie die Musik zum Film *Koyaanisqatsi* (1981).

1.4.3 Politisch engagierte Musik

In den 1950er und 1960er Jahren nahm die sozial und politisch engagierte Musik ebenfalls einen festen Platz im kompositorischen Schaffen einiger Komponisten ein. Dies geschah vermehrt im Bereich des Musiktheaters und der Textvertonung, aber auch innerhalb reiner Instrumentalmusik. Thematisiert wurden das Kriegsgeschehen, die Greuel, das Unrecht und der Widerstand im Dritten Reich. Beispiele für politisch

¹⁹ Vgl. K.H. Wörner, a.a.O., S.537.

engagierte Musik finden sich bei Luigi Nono, Hans Werner Henze, Klaus Huber, Karl-Amadeus Hartmann oder Luigi Dallapiccola. Die zweite Hälfte der 1960er Jahre war geprägt durch den Vietnamkrieg, die Studentenunruhen und ein stärkeres politisches Bewusstsein der Bevölkerung in der westlichen Welt. Aufgrund dessen entstanden in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre und in den 1970er Jahren vermehrt politisch engagierte Werke. Das Interesse daran ließ in den späten 1970er Jahren allerdings wieder nach.

1.5 Die Tendenzwende in den 1970er Jahren

In den 1970er Jahren geriet die Avantgarde-Haltung in eine Krise. Veränderungen zeigten sich in der prinzipiellen Grundeinstellung der jungen Komponistengeneration, die nach Kriegsende geboren wurde. Kennzeichnend für ihre Zeit waren die schon angesprochenen Studentenunruhen und die Abkehr und der Widerstand gegen das Establishment. Hans Vogt beschreibt die damalige Situation folgendermaßen: Vielen der jungen Musiker wurde bewusst, „daß auch die sogenannte `Avantgarde` inzwischen Establishment-Symptome entwickelt hatte. Sie äußerten sich in geistiger Verkrustung und, damit Hand in Hand gehend, in doktrinärer Arroganz und Repression gegenüber `Abweichlern`. So mancher junge Komponist war durch diesen Druck – er äußerte sich z.B. in der Forderung, um jeden Preis `neu` sein zu müssen – in die Sterilität gezwungen worden. Es kann auch nicht übersehen werden, dass die Repression weniger von der Seite der musikalischen Praxis kam, sondern mehr von den vielen, die immer nur außen herumstehen, alles besser wissen, aber nie den Mut und das Können aufbringen, sich selbst in die Arena zu begeben.“²⁰ Die um 1975 jungen Komponisten entdeckten für sich Formen und Stile des Komponierens wieder, die aus Sicht der institutionalisierten Neuen Musik als Tabus galten. Der Komponist Wolfgang von Schweinitz, ein Vertreter dieser Generation (*1953), äußert sich zu dieser Situation wie folgt: „Anfang der siebziger Jahre hatte die Neue Musik einen kritischen Punkt erreicht, indem ihr die eigene Entfremdung bewußt wurde. Das war der Ausgangspunkt meiner Arbeiten. Aus der Betroffenheit entstand ein neuer Ausdruckswille: das Bedürfnis nach Remusikalisierung, und zwar

²⁰ H. Vogt, a.a.O., S.88.

auf allen Ebenen des musikalischen Materials. Das verlangte eine bewußte Orientierung der Melodik am Gesanglichen, der Harmonik an Tonalität, der Rhythmik an der körperlichen Bewegung und der Instrumentation an der individuellen Aura der einzelnen Instrumente, insgesamt also den Übergang von den eher intellektualistischen zu einer mehr ganzheitlichen kompositorischen Vorstellung.“²¹

Diese Tendenzwende und die Aufkündigung des Prozesses Neuer Musik zeigt sich laut Hermann Danuser allerdings von zwei Seiten, einerseits durch das schon bei Hans Vogt geschilderte Auftreten der jungen Komponistengeneration, die versucht ihren eigenen Weg zu finden, andererseits „durch eine Wende im Schaffen älterer Komponisten wie George Rochberg, Krzysztof Penderecki und Ladislav Kupačovič, die sich auf je eigene Weise im Rahmen der Neuen Musik profiliert hatten und nunmehr, indem sie musikalische Idiome des 19. Jahrhunderts ungebrochen übernehmen, der gesamten Idee einer Neuen Musik eine drastische Absage erteilen.“²² Als Vertreter der zu der Zeit jungen Komponistengeneration nennt Gregor Schmitz-Stevens z.B. Hans-Jürgen von Bose, Hans-Christian Dadelsen, Detlev Müller-Siemens, Wolfgang Rihm, Peter Ruzicka, Wolfgang von Schweinitz, Ulrich Stranz und Manfred Trojahn.²³ Aribert Reimann spricht diesen stilistisch eigenständigen Komponisten eine gemeinsame ästhetische Grundlage zu und benennt dafür drei symptomatische Gemeinsamkeiten: „Die wiedergefundene Bindung an die Tradition, sie im bewussten Nacherleben wieder aufnehmend, um dann Neues in veränderten Ausblicken und bisher Ungekanntes zu formulieren; der Glaube wieder an die Musik schlechthin, an eine Neuentdeckung des unmittelbaren Ausdrucks, weitab von romantischen Gefühlshaltungen, sozusagen in gefiltertem Abstand in sich hineinzuhorchen und dem Vertrauen in die eigenen Regungen und Vibrationen nachzugehen; die Rückbesinnung wieder auf Formen, die zwar ihre Wurzeln im Traditionellen haben, aber durch die Entwicklungen und Ergebnisse der eigenen Phantasie neue Strukturen und Gesetze erhalten.“²⁴

²¹ W. von Schweinitz zit. nach H. Vogt, a.a.O., S.89.

²² H. Danuser: Die Musik des 20. Jahrhunderts, 1984, S.398.

²³ G. Schmitz-Stevens: Musik als Botschaft. Orchestermusik als Träger von Ausdruck und Bedeutung, 2000, S.70.

²⁴ A. Reimann zit. nach U. Dibelius, a.a.O., S.546.

1.6 Blick auf das letzte Vierteljahrhundert 1975-2000

Angesichts der Vielfalt kompositorischer Methoden und Ansätze gab es in den 1970er und 1980er Jahren viele Versuche zur Benennung der unterschiedlichen musikalischen Strömungen. So kam es zu Begriffen wie *Neue Einfachheit*, *Neoexpressionismus*, *Neoromantik*, *Neue Ausdrucksmusik* oder *Neue Subjektivität*. Auch der Begriff der *Postmoderne* trat auf. Darunter ist allgemein die geistesgeschichtliche Strömung in allen Künsten seit Anfang der 1970er Jahre zu verstehen, deren Merkmale der Einsatz vielfältiger Stile und Materialien aus verschiedenen Epochen und geographischen Räumen innerhalb eines Werks ist.

Hinter dem Begriff der *Neuen Einfachheit* verbirgt sich nicht zwingend etwas Neues oder Einfaches. Vielmehr sind darunter die Bestrebungen junger deutscher Komponisten zu verstehen, die, nach 1945 geboren, Mitte der 1970er Jahren versuchen, ausdrucksvolle, breiter verständliche und fassliche Musik zu komponieren und zur Umsetzung auch stark traditionelle musikalische Mittel zu nutzen. Ulrich Michels spricht in dem Zusammenhang auch von der Emanzipation der Konsonanz um 1970.²⁵ Dies zeigt sich in der Bevorzugung alter Gattungen, wie der Symphonie, der Oper, Streichquartetten oder auch Mischungen. Die Romantik und ihre Vertreter haben Vorbildcharakter.

Der Begriff der *Pluralität* kommt der Situation im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts wohl am nächsten. Hans Vogt schreibt allerdings zu der Suche nach Bezeichnungen: „Mit den in jüngster Zeit viel gebrauchten Etiketten `Neue Einfachheit`, `Neue Schönheit`, `Neoromantik` und dergleichen erfindet man zwar Schlagzeilen, wird jedoch dem musikalischen Facettenreichtum dieser Generation kaum gerecht. [...] Wir dürfen uns damit begnügen, als Generationsmerkmal den durchgängigen Wunsch nach Entkrampfung und nach unkompliziertem Kontakt mit dem Hörer zu registrieren.“²⁶ Frank Hilberg charakterisiert die Situation so: „Sofern der Blick aus der Nahsicht es überhaupt erlaubt, ein erstes Fazit zu ziehen, so scheint das letzte Quartal des 20. Jahrhunderts gegenüber den vorangegangenen Dezennien noch unübersichtlicher geworden zu sein. Die Grenzen musikalischer Gattungen haben sich – indem sich neue Koalitionen der Kunstdisziplinen bilden, die weiterhin

²⁵ Vgl. U. Michels, a.a.O., S.559.

²⁶ H. Vogt, a.a.O., S.90.

neue Formen hervorbringen – weiter verschoben oder vollends aufgelöst. Trotz der Gleichzeitigkeit einer Unzahl an Strömungen, deren Gesamtheit einen allgemeinen Pluralismus aus Weltmusik und Traditionalismus, aus Experiment, aus `Post`- und `Neo`-Strömungen bildet, lassen sich doch kompositorische Konzepte aufgrund ästhetischer Merkmale unterscheiden.“²⁷ Arnold Werner-Jensen ist der Meinung, dass es für eine klare stilistische Einordnung der Musik der letzten 20 Jahre noch zu früh sei. Darüber hinaus stellt er eine größere gegenseitige Toleranz der nebeneinander existierenden Richtungen im Vergleich zu den Vorjahren fest. „Wenn einzelne Komponisten wieder für herkömmliche Besetzungen, auch für Sinfonieorchester, schreiben, dann stehen diese Bestrebungen gleichberechtigt neben Experimenten mit elektronischen Klängen sowie neben Grenzüberschreitungen zwischen den Bereichen, insbesondere hin zum Musiktheater. Zur Jahrhundertwende hin ist vieles möglich geworden: exakte Notierung wie stark improvisatorische Abläufe, strenge Gattungsdokumente als auch fluktuierende Zwischenstadien, radikale Klangexperimente mit Betonung des Geräuschhaften und Vermeidung aller Konsonanzen wie neoromantische Klanglichkeit unter Verwendung konsonanter Akkorde und Akkordbeziehungen.“²⁸

Aus Helga de la Motte-Habers Sicht stellen die Jahre 1975 bis 2000 für die Neue Musik eher eine Phase der Konsolidierung dar als eine solche des Umbruchs. Begründet sieht sie dies darin, dass die Neue Musik einen „selbstverständlichen Platz im Kulturbetrieb“ eingenommen hat.²⁹ Sie schreibt zudem über die heutige junge Komponistengeneration: Die Schüler der damals in den 70er Jahren jungen Komponisten „haben kein Bedürfnis mehr, einen Generationenkonflikt anzudeuten. In den letzten zwei bis drei Jahren scheint sich eher wie nebenbei das klangliche Denken bei den ganz jungen Komponisten verändert zu haben. Ausgesprochen schöne, dennoch ungewohnte Klänge werden hörbar. Sie melden aber nicht lauthals einen Neuheitsanspruch an, sie leuchten allenfalls etwas aus dem kulturellen Dickicht heraus – ein deutliches Anzeichen dafür, daß die Frage nach Stand und Stimmigkeit des Materials heute kaum noch die Antworten zuläßt, die man vor einem halben Jahrhundert als endgültig angesehen hatte.“³⁰

²⁷ F. Hilberg: Dialektisches Komponieren, 2000, S.173.

²⁸ A. Werner-Jensen, a.a.O., S.418.

²⁹ H. de la Motte-Haber: Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000, 2000, S.13.

³⁰ Ebd. S.16.

2 Zur Geschichte der Musik für Flöte solo

2.1 Entwicklungen im Instrumentenbau und klangliche Voraussetzungen

Die Entwicklung der Musik für Flöte solo ist eng mit den instrumentenbautechnischen Veränderungen und den herrschenden Klangvorstellungen verbunden. Die Fortschritte im Instrumentenbau von der Renaissanceflöte über die Einklappenflöte bis hin zum heute vertretenen System der Boehm-Flöte wirkten sich in vielerlei Hinsicht auf die Spielpraxis aus und waren in großem Maße an der Entstehung solistischer Musik beteiligt.

Im 16. und 17. Jahrhundert erfreute sich die Querflöte, anfangs aus Holz und mit sechs Grifflöchern, zunehmender Beliebtheit. Mit der Entwicklung eigenständiger Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert und dem Übergang von polyphoner zu solistischer Musik wurden auch an die Querflöte neue Anforderungen gestellt. Die im 17. Jahrhundert einsetzenden, entscheidenden Veränderungen im Bau der Flöte gingen von Frankreich aus. Die Neuerungen im Instrumentenbau, zu denen z.B. zusätzliche Tonlöcher, der allmähliche Einsatz von Klappen, Änderungen der inneren Bohrung und die Möglichkeiten zur Verbesserung der Intonation gehörten, brachten der Musizierpraxis auf der Querflöte viele Vorteile und passten das Instrument den nun herrschenden Klangidealen an. Aufgrund der konischen Bohrung wurde der Klang der barocken, einklappigen Flöte obertonreicher und heller. Des Weiteren vereinfachte sich das Überblasen, so dass der Tonumfang zunahm.

Die Flöte erfreute sich als Soloinstrument somit mehr und mehr großer Beliebtheit und gewann gegenüber der Blockflöte allmählich an Bedeutung. Anfangs in Frankreich, später auch in Deutschland und England, entwickelte sie sich dank ihrer Klangeigenschaften, die den im Spätbarock herrschenden Klangvorstellungen entgegenkamen, zum beliebten Liebhaberinstrument in Adelskreisen.

Die Beseitigung der unhandlichen Gabelgriffe, die auf der einklappigen, diatonischen Flöte der Erzeugung chromatischer Halbtöne dienten, der verstärkte Einsatz von Klappen im 18. und 19. Jahrhundert sowie die Veränderungen hinsichtlich Material und Aufbau führten zu einer bequemerem, virtuosen Spielweise und zu einer

Erleichterung des chromatischen Spiels. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelang Theobald Boehm neben einigen Neuerungen mit der ausgefeilten Klappenmechanik die bedeutendste Erfindung im Flötenbau. Mit Hilfe der physikalischen Berechnungen der geeigneten Positionen für die Löcher im Rohr und der dazugehörigen Klappentechnik ermöglichte er 1847 dem Flötenspieler, mit neun Fingern fünfzehn in Halbtonschritten angebrachte Tonlöcher zu decken.

Konrad Hünteler nennt folgendes Zitat Boehms zu dessen Konstruktion der zylindrischen Silberflöte aus dem Jahre 1847: „Im vorigen Jahre [...] begann ich die zum Unterricht meiner Söhne von mir neuerdings vorgenommenen Arbeiten mit einer genauen Untersuchung der akustischen Elemente, welche zum Instrumentenbau erforderlich sind. Das Resultat war daher ein der Theorie, und folglich der Entwicklung der Töne mehr entsprechendes Luftsäulen-Verhältnis, und aus diesem konnte erst wieder eine wesentliche Verbesserung der Flöte hervorgehen.“³¹ Die sich daraus ergebenden Vorzüge der Querflöte, wie z.B. der erweiterte Tonumfang, die klangliche Ausgeglichenheit, die Möglichkeit der unbeschränkten Modulation durch die Tonarten und die Verbesserung der Intonation, Ansprache und Resonanz machten das Instrument aus kompositorischer Sicht für solistische Aufgaben interessant.

Neben den Neuerungen im Instrumentenbau und den daraus resultierenden Erleichterungen der Spieltechnik ist die charakteristische Tonerzeugung der Flöte und ihr Klang für die Entwicklung solistischer Flötenmusik von Bedeutung. Die Individualität und Veränderbarkeit des Klanges wird bei der Flöte durch den Ansatz und die Atemführung ermöglicht. Im Gegensatz zu anderen Blasinstrumenten, wie beispielsweise der Oboe oder der Klarinette, gibt es bei der Flöte kein Verbindungsstück in Form eines Rohres oder Blattes zwischen Ausführendem und Instrument. Mit Hilfe der Atmung, der Aktivität der stützenden Muskulatur und der Lippenformung sowie anderer Möglichkeiten (weiter Mundraum, enge Kehle o.ä.) kann der Flötist den Klang und die Klangfarbe direkt beeinflussen. Hans-Peter Schmitz hebt die Bedeutung des Zwerchfells hinsichtlich des Einflusses auf den Flötenklang hervor. Dieses stelle nach antikem Glauben den „Sitz der Seele“ dar und sei zweifellos stark an dem Interesse und der Faszination am Querflötenspiel über die

³¹ Th. Boehm zit. nach K. Hünteler: Theobald Boehm – Die Geburt der modernen Flöte, 1999, S.38.

Jahrhunderte hinweg beteiligt gewesen. In dieser Beteiligung an der Tonbildung sähe er sogar „den letzten und tiefsten Grund des solistischen Charakters der Querflöte.“³² Aufgrund der Veränderungen im Instrumentenbau und der erleichterten Spieltechnik konnte sich die Querflöte als Soloinstrument durchsetzen: Sie ist sowohl beweglich und virtuos als auch empfindsam und ausdrucksvoll. Die Ausführung der verschiedenen dynamischen Grade sowie die vielfältigen Artikulationsmöglichkeiten sind weitere Vorzüge der Querflöte.

Hinsichtlich der Harmonik und Mehrstimmigkeit bieten sich in der Solomusik nur eingeschränkte Möglichkeiten der Umsetzung, wie z.B. mit Hilfe gebrochener Akkorde, der Verwendung bestimmter Intervalle (steigende Quarte, Auflösung des Leittones) und durch Möglichkeiten der vorgetäuschten Mehrstimmigkeit. Die Überwindung der Einstimmigkeit gelingt in gewissem Maße allerdings mit der Einführung der modernen Spieltechniken, indem spezielle Griffe Mehrklänge ermöglichen oder während des Spiels gesungen oder gesprochen wird.

2.2 Von den Anfängen der Instrumentalmusik zur ersten Sololiteratur für die Flöte im 17. Jahrhundert

Zu Beginn der eigenständigen Instrumentalmusik waren die oben genannten Anreize für Solokompositionen erst noch am Anfang ihrer Entwicklung. Die Improvisation war in der Instrumentalmusik bis in die Epoche des Barock hinein als Musizierpraxis vorherrschend. Erst im 16. Jahrhundert wurden vokale Gattungen und deren Kompositionsweisen auf instrumentale Musik übertragen. Daher handelt es sich bei den ersten instrumentalen Kompositionen um Toccaten, Sonaten, Ricercare oder Kanzonen. Die ersten Flötensoli entstanden im 17. Jahrhundert, allerdings nicht etwa als Komposition für ein einzelnes Instrument, sondern im Sinne von Kompositionen, in denen die Flöte neben anderen Instrumenten solistisch hervortreten kann. Diese Soli bewegen sich laut Barbara Busch „zwischen der Improvisation und Komposition und entsprechen primär dem Bedürfnis, Extemporiertes zu Papier zu bringen oder als instrumentalpädagogische Studie zu dienen.“³³

³² H.-P. Schmitz zit. nach B. Busch: Musik für Flöte solo, 1999, S.245.

³³ B. Busch, a.a.O., S.245.

Als Beispiel nennt sie die Diminutionen von Aurelio Virgiliano. Diese Kompositionen (*Ricercata 4 per cornetto, violino, traversa et altri instrumenti*) sind nach 1600 in dem zweiten Buch seines *Il dolcimelo* erschienen und gelten als früheste Zeugnisse des Solorepertoires für Querflöte.

Darüber hinaus ist der im Jahre 1646 erschienene *Fluyten Lust-hof* des blinden Organisten und Flötisten Jonkheer Jacob van Eyck (1590-1657) zu nennen. Beim *Fluyten Lust-hof* liegt eine Zusammenstellung von Liedern, Chorälen und Tänzen vor, die laut van Eyck sowohl von der Blockflöte als auch von der Querflöte gespielt werden können.³⁴

Durch die Emanzipation der Instrumentalmusik und die zunehmende Beliebtheit der Querflöte wuchs die Nachfrage nach spezifischer Querflötenliteratur im ausgehenden 17. Jahrhundert. Wie sich schon am *Fluyten Lust-hof* van Eycks zeigt, war es üblich, vorerst Kompositionen zu spielen, die nicht ausschließlich für die Querflöte bestimmt waren. Weiterhin konnte wahlweise mit oder ohne Generalbassbegleitung gespielt werden. Die im Jahre 1701 erschienenen Variationen *Folies d'Espagne* von Marin Marais (1656-1728) sind ebenfalls ein Beispiel für Kompositionen, die ursprünglich für ein anderes Instrument als die Querflöte komponiert wurden. In diesem Fall waren die Stücke zunächst der Geige zugeordnet, für deren Spiel sich aber ebenso die Querflöte eignete.

2.3 Der Fortschritt in der Flötenmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts hielt die Popularität der einklappigen Traversflöte als Virtuosen- und Liebhaberinstrument an. Gefördert durch die Auftritte von Solisten entstanden Neukompositionen für die Flöte, auch im Bereich der Sololiteratur. Neben Neuerungen, die in Italien, England und Deutschland festzustellen waren, war für die maßgebliche Entwicklung der Flöte und der Flötenmusik vor allem die französische Hotteterre-Familie verantwortlich.

³⁴ Vgl. ebd. S.245.

Der Fortschritt in der Flötenmusik vollzog sich in Frankreich zum einen im anfänglichen Auftreten der einklappigen Traversflöte als Orchesterinstrument und zum anderen in der Bildung eines Kreises von Flötenliebhabern. Infolgedessen herrschte reges Interesse am Flötenrepertoire, das zunächst aus Suiten und Trios bestand. Des Weiteren trugen die Flötenvirtuosen Michel de la Barre und Jaques Hotteterre sowie Michel Pignolet de Montéclair und der Belgier Jean Baptiste Loeillet de Gant durch neu geschaffene Formen entscheidend zur Entwicklung der Soloflötenliteratur bei. Dazu zählten z.B. Solokompositionen mit Begleitung, das Flötenduett ohne Begleitung, Flötensoli ohne Begleitung oder Sonaten für zwei Flöten und Bass.³⁵

Das erste gedruckte Solostück für Querflöte ist das Werk *ECOS* des Franzosen Jaques Hotteterre le Romain (1674-1763) aus dessen Sammlung *Premier Livre de Pièces pour la Flûte traversière, et autres Instruments, avec la Basse, op.2* aus dem Jahre 1708. Bei diesem einsätzigen Solostück in G-Dur nutzt Hotteterre die Möglichkeiten der dynamischen Differenzierung der konisch gebohrten Flöte. Dies zeigt sich in dem wirkungsvollen Einsatz der beiden Spielanweisungen `Fort` und `Doux`. Diese Bezeichnungen bedeuten soviel wie `kräftig` und `lieblich`, was aus heutiger Sicht im Sinne von `laut` und `leise` verstanden werden kann. Aufgrund der Wiederholung der jeweiligen Phrase in geringerer Lautstärke ergibt sich daraus ein Echo-Effekt. Erich Doflein schreibt zu diesem Stück: „Die Spieler dieser Komposition, die wohl mit Recht als die erste gedruckte Komposition für die Querflöte gilt, sollten beachten, dass hier eine speziell für die Flöte geeignete musikalische Idee mit der Kompositionsform der von Lully geschaffenen Ouvertürenform verbunden ist.“³⁶ Merkmale der französischen Ouvertüre zeigen sich im langsamen ersten Teil im 4/4-Takt, der einen punktierten Rhythmus aufweist, sowie im zweiten, schnelleren Teil im 3/8-Takt. Das erste Tempo kehrt abschließend jedoch nicht wieder, wie es ansonsten üblich wäre.

Weitere interessante Werke aus dem frühen 18. Jahrhundert stammen u.a. von Michel Blavet (1700-1768), Joseph de Bodin Boismortier (1689-1755) und Pierre Gabriel Buffardin (1690-1768).

³⁵ Vgl. W. Kreyszig: Art. Querflöte. In: MGG, Sachteil Bd.8, Sp.20.

³⁶ E. Doflein: 16 Stücke für Flöte allein, 1970, S.2.

Die Bedeutsamkeit von Blavets flötistischem und kompositorischem Wirken stellt Barbara Busch wie folgt dar: „Unter seinem Einfluß wandelte sich das Klangideal der Querflöte: der überwiegend ergreifende und zart-melancholische Flötenton wich einem leidenschaftlich virtuosen. Blavets technisch brillantes Spiel trug entscheidend dazu bei, die Querflöte zu einem akzeptierten Soloinstrument zu machen: Er stellte die Schwierigkeiten als überwindbar dar und zeigte, daß die Flöte sogar der unumstrittenen Violine ebenbürtig sein konnte.“³⁷ In Blavets um 1743 in Paris erschienenen Werken *Premier Recueils de Pièces, Petits Airs, Brunettes, Menuettes etc. avec des Doubles et Variations, Accomodé pour les Flûtes traversières, Violons, Pardessus de Viole etc* finden sich in der letzten Suite seines ersten Recueils zwei Stücke für Flöte solo, die einen gewissen Virtuositätsgrad aufweisen. „Diese beiden Stücke müssen als Vorläufer der Soloetüde betrachtet werden. Daß Blavet diese zwei Solostücke in seinem Duettbuch unterbringt, ist ein Indiz für die pädagogischen Intentionen des Buches. Die Flötenstudien unter den Bezeichnungen `Gigue en Rondeau` und `Rondeau` des ersten Recueils sind die ersten dieser Art überhaupt.“³⁸ In Erich Dofleins Veröffentlichung finden sich neben den genannten zwei Solostücken von Blavet und der Komposition *ECOS* von Hotteterre ebenfalls andere Werke für Flöte solo, deren Herkunft nicht bekannt ist. „Es sind Vortragsstücke, zugleich aber auch Vorläufer der Etüde [...]. Die Form des Rondeau und typische Tanzsätze der Zeit sind bevorzugt. Verglichen mit der Fülle der Duos und Sonaten jener Zeit ist die Zahl der auffindbaren Solostücke sehr klein.“³⁹

Das bedeutendste Solostück für Flöte im 18. Jahrhundert ist die *Partita a-Moll* (BWV 1013) von Johann Sebastian Bach (1685-1750). Der originale Titel lautet *Solo pour la flûte traversière par J.S. Bach*. Hinsichtlich der Datierung dieses viersätzigen Werks, das die Form einer Solosuite aufweist, gibt es unterschiedliche Auffassungen. Marcello Castellani schildert diese detailliert.⁴⁰

³⁷ B. Busch, a.a.O., S.246.

³⁸ C.C. Bauer: Michel Blavets Flötenmusik, 1981, S.68.

³⁹ E. Doflein, a.a.O., S.2.

⁴⁰ M. Castellani: J.S. Bachs „Solo pour flûte traversiere“, 1989, S.568: Zum einen gibt es Erwägungen von Marshall, dass das Solo um 1718 komponiert wurde, motiviert durch ein Treffen Bachs mit Pierre Gabriel Buffardin im Herbst 1717 in Dresden (Buffardin war der Lehrer von Johann Joachim Quantz und in Dresden als Flötist an der Hofkapelle tätig). Zum anderen ist Schmitz der Ansicht, dass die Handschrift aus der Zeit um 1722/23 stammt. Castellani hält es, gestützt auf die Beobachtungen Marshalls, auch für möglich, dass das Solo 1724 entstand, da Bachs Interesse an der Querflöte in diesem Jahr sehr groß gewesen sei. Bach schrieb im gleichen Jahr die Sonate e-Moll für Flöte und Baß. Castellani stellt beim Vergleich der beiden Werke Ähnlichkeiten fest.

Zur Entkräftung des Vorurteils über die großen technischen Schwierigkeiten des Solos sowie dessen angeblich geringen Bezug zur Ausdrucksweise der Flöte möchte Castellani in seinem Artikel ebenfalls beitragen. In dem Zusammenhang wird in der Fachliteratur u.a. der durchgehende, pausenlose Sechzehntelfluss der Allemande genannt. Dazu schreibt Castellani: „Der Zeitraum vom Ende der zweiten bis Mitte der dritten Dekade des 18. Jahrhunderts ist kritisch für die Veränderung der Querflötentechnik. Das lässt sich dank der großen Zahl veröffentlichter Kompositionen besonders in Frankreich gut belegen, aber mit aller Wahrscheinlichkeit ebenso auch in Deutschland, wohin die *flûte traversière* von Frankreich kam. Gerade in jenen Jahren vollzieht sich der Übergang vom *gout ancien*, wie er in den Werken von M. de la Barre, J. Hotteterre, A.D. Philidor, P. Philidor und anderen belegt ist, zu einem neuen, `modernen` Stil, der zwar stellenweise auch schon in einigen Werken der alten Virtuosen auftritt, seine volle Verwirklichung aber erst in jenen Werken der neuen Komponisten-Flötisten wie J.Ch. Naudot, J.D. Braun und M. Blavet fand, die um die zweite Hälfte der zwanziger Jahre herauskamen. Dieser neue flötistische Stil zeichnet sich dadurch aus, daß er zusammen mit einigen Bauprinzipien der italienischen Sonate auch Züge der spezifisch italienischen Violintechnik einbezieht, daß er von einer instrumentalen Sprache, die von weicher, feinfühligem Gesanglichkeit, äußerster Vervollkommnung in Ausdruck und Gliederung gekennzeichnet ist, zu glänzenderer Virtuosität führt, abstrakt statt schildernd, in der lange und schnelle Folgen von Arpeggien, gebrochene Akkorde, Sprünge und Skalen vorherrschen. Solcher Art wirkliche `Violinisierung` der Flötentechnik, wie sie in Frankreich Ende 1710 begann, erwuchs mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Nachahmung italienischer Violinsonaten.“⁴¹

Marcello Castellani kommt daher zum Schluss, dass das *Solo* vollkommen den Regeln der Schreibweise für Flöte in seiner Zeit entspricht und für einen guten Flötisten auch umzusetzen ist. Die hohe Wertschätzung dieses Stücks zeigt sich in der großen Fülle an Sekundärliteratur.⁴²

Die Entwicklung der unbegleiteten Flötenmusik im Spätbarock verlief bevorzugt im Rahmen improvisatorisch orientierter Formen, wie der Caprice oder der Fantasie, aber auch in üblichen Tanzsätzen, z.T. in suitenartiger Anordnung. Solche

⁴¹ M. Castellani, a.a.O., S.568.

⁴² Ausführliche Hinweise finden sich bei Ingeborg Dobrinski. I. Dobrinski: Das Solostück für Querflöte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, 1981, S.12.

Kompositionen wurden oft in Sammelbänden unterschiedlicher Komponisten und verschiedener Besetzungsmöglichkeiten zusammengefasst. Barbara Busch nennt als Beispiel die 1740 in Paris erschienene Sammlung *Sonate de Mr. Braun à flûte traversière et basse, suivie de différentes pièces pour sans basse, composées expres pour former l'embouchure et accountumer aus difficultez*. [sic!] Diese enthält Werke von Jean Daniel Braun (ca.1700-ca.1750), Johann Martin Blockwitz (1717-1733) und Johann Joachim Quantz (1697-1773).

Letzterer verfasste den „Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen“ (1752). In seinem kompositorischen Gesamtwerk finden sich einige Stücke für Flöte solo, u.a. Fantasien, Präludien und Capricen. Diese erfüllen als Übungsstücke die in seinem „Versuch“ genannten Anforderungen, wie z.B. die Übung der technischen Fertigkeiten der Zunge und der Finger, sowohl in Moll- als auch in Durpassagen.⁴³

Weitere nennenswerte Querflötensoli des 18. Jahrhunderts sind die *12 Fantasien* von Georg Philipp Telemann (1681-1767) und die *Solosonate a-Moll* von Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788). Telemanns Fantasien, um 1732 entstanden, spiegeln die damalige Zeit mit dem Aufgreifen fast sämtlicher vorhandener Instrumentalformen wider. So finden sich laut Sigrid Eppinger in den Fantasien folgende Formen: Kirchensonaten, Sonaten in der Stretta-Form, eine Französische Ouvertüre, suitenähnliche Reihungen von Tanzsätzen, aber auch freiere Stücke ohne Satzfolgeschema.⁴⁴ Als barocke Gestaltungselemente innerhalb dieser Kompositionen nennt sie darüber hinaus das Auskosten von Ton, Klang und Klangfarbe, die Spielfreude und Virtuosität der Flöte sowie die Tendenz, die Einstimmigkeit mit Hilfe einer vorgetäuschten Mehrstimmigkeit zu überwinden. In ihrem Aufsatz gibt sie dazu zahlreiche Beispiele für kompositionstechnische Möglichkeiten zur Erzeugung von Mehrstimmigkeit in den Flötenfantasien.⁴⁵

Diese Fantasien stehen nach Ingeborg Dobrinskis Meinung der *Partita* von Bach zeitlich und stilistisch am nächsten. Telemann habe „frische, einfallsreiche Stücke geschaffen“, erreiche mit diesen allerdings nicht die „Tiefgründigkeit Bachscher Musik“.⁴⁶ Aus Mirjam Nastasis Sicht findet sich in Telemanns mehrsätzigen

⁴³ Vgl. B. Busch, a.a.O., S.248.

⁴⁴ Vgl. S. Eppinger: Georg Philipp Telemann „12 Fantasien für Flöte solo“, 1984, S.88.

⁴⁵ Ebd. S.89f.

⁴⁶ I. Dobrinski, a.a.O., S.13.

Fantasien im Gegensatz zu den einsätzigen, nicht zyklisch angelegten Fantasien anderer Komponisten dieser Zeit, wie z.B. Quantz, Boismortier und Braun, eine Kombination „aristokratische[r] Satztypen mit Volkstänzen“. Dort „erscheinen herkömmliche Stilmerkmale neben neuen und stehen musikalische Nationalstile plötzlich nebeneinander. Damit drückt sich bei Telemann die Normfreiheit in ungewöhnlichen Querverbindungen zwischen Stilen und Idiomen der Zeit aus.“⁴⁷

Die *Sonate a-Moll* des Bachsohns Carl Philipp Emmanuel ist 1747 in dessen Berliner Zeit entstanden. Ingeborg Dobrinski stellt beim Vergleich dieser *Sonate* mit der *Partita* des Vaters einen grundlegenden Stilwandel fest. „Statt der Kontrapunktik und der polyphonen Techniken dominiert nun eine expressive, einfallsreiche Melodik, die mit kontrastierenden dynamischen Effekten, mit Seufzermotiven und vermehrt mit chromatischen Gängen ausgestattet ist.“⁴⁸ Aus ihrer Sicht ist diese Solosonate mit ihrem künstlerischen Einfall dem `Empfindsamen Stil` zuzurechnen und weist im Gegensatz zu Kompositionen der vorangegangenen Komponistengeneration eine eher nebensächliche Verwendung latenter Mehrstimmigkeit auf.

2.4 Der Wandel des Flötenrepertoires in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollzog sich im Flötenrepertoire und im Einsatzbereich der Querflöte ein Wandel. Trotz der Beliebtheit der Flöte unter den Liebhabern verloren Komponisten allmählich das Interesse an der Querflöte als Soloinstrument. Ihre Bedeutung als Orchesterinstrument nahm hingegen zu. Vermutlich trugen die klanglich nicht ausgeglichene Tonskala der Flöte und ihre intonatorischen Schwächen bei bestimmten Tonkombinationen zu dieser Entwicklung bei. Ebenso ausschlaggebend für den Funktionswandel der Querflöte und die Änderung im Flötenrepertoire war wohl die Tatsache, dass die musikalischen Darbietungen von den Höfen in die Städte verlagert wurden.

⁴⁷ M. Nastasi im Nachwort zu: Die Soloflöte. Eine Sammlung repräsentativer Werke für Querflöte allein vom Barock bis zur Gegenwart, Bd.1, 1991.

⁴⁸ I. Dobrinski, a.a.O., S.14.

Die Flöte war den neuen klanglichen Anforderungen, die sich aus den akustischen Gegebenheiten der großen Konzertsäle der Städte ergaben, hinsichtlich Tonstärke und dynamischer Differenzierung angesichts der genannten Schwächen nicht mehr gewachsen. Zur Zeit der Klassik entstanden daher keine herausragenden Werke für Flöte solo, die eine besondere Vorbildfunktion einnehmen konnten und Neuerungen in der Flötenmusik hätten vorantreiben können.

Eine Sammlung von Kompositionen für Flöte solo hat Mirjam Nastasi herausgegeben. Ihre Sammlung umfasst drei Bände, die u.a. repräsentative Werke der Klassik und der Romantik beinhalten.⁴⁹ Werke aus der Zeit der Klassik sind beispielsweise das *Capriccio in A-Dur* und das *Capriccio in G-Dur* von Anton Stamitz (1750-1796), *Caprice en Gigue* von Sebastian Bodinus (1700-1759) und *50 Ferma a Flauto* von Franz Anton Hoffmeister (1754-1812). Bei den genannten Kompositionen von Stamitz handelt es sich um Werke im Stile der Mannheimer Schule, die laut Ingeborg Dobrinski eine leichte, gefällige Schreibweise aufweisen, technisch allerdings nicht besonders anspruchsvoll seien.⁵⁰ Sie entstanden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Ebenfalls aus dieser Zeit stammt *Caprice en Gigue* von Sebastian Bodinus. Funktional ist dieses von der Flöte solistisch vorgetragene Stück als fünfter Satz in ein sechssätziges Concerto in A-Dur für Flöte, zwei Violinen, Viola und bezifferten Bass eingebunden. Gustav Scheck äußert sich zur Form des Capriccio als Typus der Solokomposition wie folgt: „Locatelli schob in seine Solokonzerte für Violine eine andere Art von Kadenzen ein, die er Capricci nannte. Sie hatten manchmal die Ausdehnungen der Sätze, denen sie angefügt waren und verzichteten auf thematische Zusammenhänge mit den letzteren. Tartini nannte sie geschmacklos. In der Flötenliteratur findet sich u.a. ein solches, dem Vorbild Locatellis folgendes Capriccio in dem Concerto in A-Dur von Sebastian Bodinus.“⁵¹

Kadenzen als Bestandteile von Solokonzerten waren eine übliche Praxis und trugen möglicherweise zur Bekanntheit und Durchsetzung solistischer Flötenmusik bei.

⁴⁹ M. Nastasi, a.a.O.

⁵⁰ Vgl. I. Dobrinski, a.a.O., S.14.

⁵¹ G. Scheck: Die Flöte und ihre Musik, S.142, zit. nach I. Dobrinski, a.a.O., S.15.

Bei den *50 Ferma a Flauto* von Franz Anton Hoffmeister handelt es sich um eine andere Art von Kadenzen. Diese kurzen, drei- bis fünfzeiligen Solostücke haben vermutlich als vorbereitende Einspielmöglichkeiten gedient.⁵²

2.5 Die Vernachlässigung der Flöte als Soloinstrument im 19. Jahrhundert

Die Flöte als Soloinstrument trat im 19. Jahrhundert mehr und mehr in den Hintergrund, wobei Oboe und Klarinette aufgrund ihrer größeren Klangstärke und wesentlich reineren Intonation bevorzugt wurden. Bei neuen Kompositionen der Instrumentalmusik gewannen zudem die Fingerfertigkeit und das technische, virtuose Können zunehmend an Bedeutung. Infolge der starken Betonung des Technischen und des Bedarfs an Musik, die von Instrumentalvirtuosen vertreten wurde, kam es zu entscheidenden Neuerungen auf den Gebieten der Spieltechnik und des Instrumentenbaus. Der zum Teil enge Kontakt zwischen Interpret, Komponist und Instrumentenbauer begünstigte dies. Im Zuge der Gründung von Ausbildungsinstituten traten instrumentalpädagogische Fragen mehr in den Vordergrund. Infolgedessen entstanden virtuose Kompositionen, die z.T. laut Barbara Busch „in ihrer Konzeption zwischen Etüde und Vortragsstück stehen“.⁵³

Die *Grand Etude ou Exercise in d/D* von Michel Joseph Gebauer (1763-1812) oder Werke von Johann Georg Wunderlich (1755-1819), wie die *Divertimenti*, sind mögliche Beispiele dieser Konzeption. Die Flötisten hatten aufgrund der virtuoson Kompositionen die Möglichkeit, ihre technischen Fertigkeiten auf dem Instrument zu zeigen. Stilistische Merkmale romantischer, solistischer Flötenliteratur sind große Intervallschritte, das Auftreten von Skalen und Arpeggien in Verbindung mit Doppel- und Tripelzunge sowie neben lyrisch-elegischen Passagen wechselnde Tempi und freie, improvisatorisch geprägte Abschnitte. Trotz der Entwicklung der Boehmflöte hielten in jener Zeit viele Musiker und Komponisten an der mehrklappigen, konischen Traversflöte fest, da der Klang und die Klangfarbe der

⁵² M. Nastasi in: Partitur zu F.A. Hoffmeisters *Ferma a Flauto* In: M. Nastasi: Die Soloflöte, Bd.2, 1992, S.1.

⁵³ B. Busch, a.a.O., S.250.

neuen Flöte nicht ihren Klangvorstellungen entsprach. Zu ihnen zählten zum Beispiel folgende Komponisten von Solostücken für die Flöte: der „Paganini der Flöte“ Louis Drouet (1792-1873), Kaspar Kummer (1795-1870), Jean-Louis Tulou (1786-1865), Johann Wilhelm Gabrielsky (1795-1846) und Anton Bernard Fürstenau (1792-1852).⁵⁴ „Trotz beachtlicher Erfolge vieler Flötenvirtuosen wie Tulou, Drouet, Gabrielsky, Nicholson, Keller, Fürstenau, Mercadante u.a. ist die Aussage Beethovens, er könne sich nicht entscheiden, für die Flöte zu schreiben (... denn dieses Instrument ist zu beschränkt und unvollkommen), wohl repräsentativ für die meisten großen Komponisten der Romantik.“⁵⁵

Charakteristisch für Werke der Romantik ist die Nutzung normfreier Formen. Dazu zählen z.B. Formen wie *Divertissement*, *Capriccio*, *Grand Fantaisie Brillante*, *Polonaise* und *Amusements*. Laut Barbara Busch zeigt sich in diesen freien Formen das Bestehen der engen Verbindung zwischen Improvisation und Komposition auch im 19. Jahrhundert.⁵⁶

Für die Präsentation der flötistischen Fähigkeiten eignete sich neben den genannten normfreien Formen und Bravourstücken auch besonders die Gattung des Variationszyklus'. Diese im 19. Jahrhundert sehr beliebte Gattung griff häufig auf vorhandene Melodien aus dem Volkslied- und Opernrepertoire zurück.⁵⁷ Allerdings ist Mirjam Nastasi auch der Meinung, dass dabei z.T. auf Kosten der Virtuosität die „musikalische Substanz“ verloren ging, was sie als „Materialismus“ des Klanges und der Technik“ bezeichnet.⁵⁸ Ein Beispiel für die als Salonmusik oder Bravourstücke bezeichneten Kompositionen ist die *Fantasie in D-Dur für Flöte allein* von Friedrich Kuhlau (1786-1832), dem so genannten „Beethoven der Flöte“. Diese Fantasie stellt ein typisches Virtuosenwerk des frühen 19. Jahrhunderts dar und ist ein Beleg dafür, dass die Qualität der Kompositionen jener Zeit nicht mangelhaft sein musste.

⁵⁴ Werke dieser Komponisten sind im 3. Bd. von Nastasis Sammlung vertreten.

⁵⁵ M. Nastasi im Nachwort zu: Die Soloflöte, Bd.3.

⁵⁶ Vgl. B. Busch, a.a.O., S.250.

⁵⁷ Weitere charakteristische Werke dieser Gattung in der Besetzung für Flöte und Klavier sind Franz Schuberts *Trockene Blumen*, *Introduction und Variationen*, Theobald Boehms *Variationen über Nel cor più*, op.4, Giulio Briccialdis *Introduction und Variationen* op.51 *God save the Queen*, Louis Drouets *Variationen über God save the King* oder Jean-Louis Tulous *Introduction und Variationen* op.55. Ein weiteres Werk Briccialdis mit Bezug zu einer Oper ist die *Rigoletto-Fantasie* op.106.

⁵⁸ M. Nastasi, a.a.O., Nachwort Bd.3.

2.6 Der Aufschwung der solistischen Flötenmusik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Auf der Grundlage der 1847 von Theobald Boehm herbeigeführten entscheidenden Verbesserungen im Flötenbau und der Verbreitung des Instruments kam es zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum Aufschwung der Flötenmusik und zur Entwicklung eines modernen solistischen Flötenrepertoires.

Die Wiederaufnahme der Solokomposition kann laut Karl Horwitz vielleicht als eine „Reaktion auf die mehr nach außen gerichteten Wirkungen der Oper und des Orchesterkonzerts gedeutet werden“, wo hingegen die solistische Musik sehr nach innen gerichtet ist und „infolge des Zusammenströmens der verschiedenartigsten Ausdruckselemente“ einen konzentrierten Inhalt aufweist.⁵⁹ Eine Rückbesinnung auf Kammermusikbesetzungen und Solokompositionen fand zudem unter dem Einfluss der Zweiten Wiener Schule statt. Als weitere mögliche Gründe für die Begünstigung von Solostücken könnten die Konzentration auf die Elemente der Melodik und Rhythmik sowie der Verfall der Dur-Moll-Tonalität genannt werden. Letzterer ermöglichte eine freie Gestaltung der Melodie und beeinflusste somit die Stilistik solistischer Flötenmusik. Außerdem spielten persönliche Kontakte zwischen Komponisten und Flötisten ebenso eine Rolle für die vermehrte Komposition von Stücken für Flöte solo.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts beschäftigten sich renommierte Komponisten also wieder intensiver mit der Querflöte und deren Klangfarben. Der stabile Flötenmechanismus ermöglichte dabei die unterschiedlichsten Versuche im Umgang mit der Flöte und ihrer Klangfarbe, woraus sich eine Vielfalt individueller Ansätze ergab. Das neu erwachte Interesse zeigte sich dementsprechend deutlich an der Zahl neuer Kompositionen für Flöte solo, besonders in Westeuropa sowie in den Vereinigten Staaten von Amerika.

Mit Claude Debussys *Syrinx* aus dem Jahr 1913 beginnt die Geschichte des Querflötensolostücks im 20. Jahrhundert.⁶⁰ Diese Komposition für Flöte allein wurde am 1. Dezember 1913 von dem Flötisten Louis Fleury unter dem Namen *La Flûte de*

⁵⁹ K. Horwitz: *Neue Musik für Soloinstrumente*, 1926, S.124.

⁶⁰ Schon in Debussys *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* und in seiner *Sonate für Flöte, Bratsche und Harfe* zeichnet sich die besondere Behandlung der Flöte und ihrer Klang(-farben)möglichkeiten ab.

Pan als Bühnenmusik zu „*Psyché*“ von Gabriel Mourey uraufgeführt. Sie erschien erst 1927 im Druck und erhielt dabei den heutigen Titel *Syrinx*. Dieser geht auf die Antike zurück und bezeichnet in der Überlieferung des römischen Dichters Ovid die liebevolle Nymphe Syrinx, die sich auf der Flucht vor Pan, dem Gott der Herden und Hirten, in Schilf verwandelt. Im Mythos baut sich Pan aus dem Schilfrohr eine siebentönige Flöte und spielt darauf.⁶¹

Bei diesem Flötensolo handelt es sich laut Ingeborg Dobrinski nicht um den Sterbegesang Pans.⁶² Aus ihrer Sicht ist der Einsatz des Flötensolos zu Beginn des dritten Aktes sehr wahrscheinlich. Pan, der sich zunächst in einer Grotte aufhält, begleitet den Tanz der Nymphen auf der Syrinx. Aufgrund dieser dramaturgischen Vorgabe spielte der Flötist Fleury die Komposition bei konzertanten Aufführungen hinter einem Paravent. Dobrinski beschreibt darüber hinaus, dass sich Pan auch in einer „depressiven, von Todesahnungen überschatteten Stimmung“ befindet.⁶³ Diese Stimmung spiegelt sich in der melancholischen, klagenden Melodie der Solokomposition wider, in der Debussy die Schönheit und Natürlichkeit des Flötentones in den Mittelpunkt stellt und auf virtuose Passagen verzichtet. Die Melodik entwickelt sich fortspinnungsartig aus dem ersten Takt, der Keimzelle des Stücks. Der Zentralton, um den im weiteren Verlauf die Melodik kreist, ist der Ton b. Weitere Merkmale dieser Komposition sind das Pendeln der Tonalität zwischen Des-Dur und b-Moll sowie chromatische und modale Skalen. Hinsichtlich des formalen Ablaufs handelt es sich um eine ABA`-Liedform mit angehängter Coda. Diese Dreiteiligkeit wird durch Doppelstriche, Fermaten und Atemzeichen unterstrichen. Bezüglich des Stellenwerts dieser Komposition in der Flötenmusikgeschichte schreibt Alejandro Sánchez Escuer in seiner Dissertation: „This is a true landmark that made a significant impact on composers, who started to appreciate and discover many of the colors and expressive resources of the wind instrument. There are no new instrumental techniques in the piece. Its significance lies in the fact that *it is a piece for solo flute* that exploits expressively the natural sound of the instrument. It is

⁶¹ Im Griechischen bedeutet `Syrinx` auch Rohr und Hirtenflöte.

⁶² Vgl. I. Dobrinski, a.a.O., S.169.

Dieser Ansicht seien laut Dobrinski A. Nicolet und J. Gärtner. Sie führt dies auf eine Aussage L. Vallas zurück, die folgendermaßen lautet: „Es stellt den sehr ausdrucksvollen Gesang dar, den Pan vor dem Sterben aushaucht“ (L. Vallas, 1944). Sie kommt nach der Durchsicht des Schauspieltextes allerdings zu dem Schluss, dass Pans Flötenspiel nur innerhalb der ersten Szene des dritten Aktes eingefügt werden kann und nicht in Pans Sterbeszene im dritten Akt, Szene zehn.

⁶³ Ebd. S.170.

undeniable that many composers who have written solo flute compositions have been inspired and motivated by the haunting beauty of *Syrinx*.⁶⁴

Nach Debussys *Syrinx* gab es zunächst keine gleichwertige Komposition für Flöte solo. Im Jahre 1927 erschienen von Paul Hindemith *Acht Stücke für Flöte allein*. Immanuel Lucchesi bezeichnet diese als ein „kleines Meisterwerk, das auf genauer Kenntnis des Instrumentes beruht und zum Repertoire jedes Flötisten gehört.“⁶⁵

Diese Kompositionen bestehen aus sehr kurzen Sätzen, die klar strukturiert sind und die spieltechnischen Grenzen der Flöte nicht überschreiten. Sie stehen dadurch im Gegensatz zu Stücken mit virtuoser Stilistik, die in dieser Zeit noch bevorzugt geschrieben wurden.⁶⁶ Ingeborg Dobrinski fasst in diesem Zusammenhang folgende Komponisten von Solostücken, wie z.B. Paul Hindemith, Walter Kraft, Hans Humpert, Hanning Schröder, Wilhelm Maler, Alfred von Beckerath, Erich Sehlbach, Johannes Driessler und Rudolf von Oertzen zu einer stilistischen Gruppe zusammen. Merkmale dieser Komponistengeneration, deren Angehörige um 1900 geboren wurden, ist „ein klarer, einfacher, oft mit barocken Satzelementen durchzogener Satz. In der Melodik finden sich oft Quartreihungen, Leitöne werden vielfach vermieden. Tonalität wird in der Regel in Form von Zentraltönigkeit gewahrt.“⁶⁷

Weitere interessante Kompositionen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts neben den genannten Werken sind Jaques Iberts *Pièce (1935)*, Eugène Bozzas *Image (1936)*, Edgar Varèses *Density 21,5 for flute alone (1936)* und André Jolivets *Cinq Incantations (1936)*, wobei Varèses Werk neben Debussys *Syrinx* die bedeutendste Komposition der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist. Einige französische Werke für Flöte solo aus jener Zeit zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich überwiegend innerhalb des vorhandenen Rahmens bewegten, d.h. die Grenzen hinsichtlich der Spieltechnik der Flöte, der Klangmöglichkeiten und der Tonalität nicht überschritten. Zu Werken dieser Art zählen u.a. die Kompositionen von Jaques Ibert und Eugène Bozza wie auch von Henri Tomasi, Charles Koechlin oder Marcel Gennaro.

⁶⁴ A. Sánchez Escuer: The interpretation of selected extended techniques in flute solo compositions by mexican composers, 1995, S.3.

⁶⁵ I. Lucchesi im Vorwort zu: Per flauto solo. Zeitgenössische Flötenmusik von Komponisten der Deutschen Demokratischen Republik, 1990.

⁶⁶ Werke für Flöte solo von Sigfrid Karg-Elert, Emil Kronke, Arthur Willner, Hermann Zanke, Ernst Friedrich Wilhelm Bodensohn und Max Fühler stehen laut Dobrinski in der Tradition des virtuosens Stils des 19. Jahrhunderts. I. Dobrinski, a.a.O., S.30.

⁶⁷ Ebd. S.33.

Vergleicht man nun Iberts *Piece* und Bozzas *Image* mit Varèses *Density 21,5* fällt auf, dass bei Varèse Kantabilität und Virtuosität in den Hintergrund treten und der reine Flötenklang, weniger aber die melodische Linie, im Vordergrund steht. Die Bereiche Rhythmik und Dynamik dominieren in dieser Komposition. Varèse (1883-1965) komponierte mit seinem Solostück für die Flöte das erste Werk, das ausdrücklich eine moderne Spieltechnik verlangt - den perkussiven Effekt des Klappenschlagens. Überdies werden die verschiedenen Register der Flöte genutzt, insbesondere die 4. Oktave durch das mehrmalige Erklingen des d⁴.

Bei dieser Komposition handelt es sich um ein Auftragswerk, das zur Einweihung der Platinflöte von Georges Barrère geschrieben wurde. Die im Titel genannte Zahl bezeichnet die Dichte von Platin.

Die *Cinq Incantations* des Varèse-Schülers André Jolivet (1905-1974) stammen ebenfalls aus dem Jahr 1936.⁶⁸ Immanuel Lucchesi beschreibt diese Kompositionen wie folgt: „Indische und fernöstliche Musik und deren rhythmische Phänomene beeindruckten Jolivet tief, er suchte nach `Urgründen der menschlichen Kultur` und schrieb eine Musik, die durch genau festgelegte neuartige Strukturen fasziniert.“⁶⁹ Kennzeichnend für die *Cinq Incantations* ist auch der Einsatz der Flatterzunge und die Beschäftigung mit rhythmischen und dynamischen Möglichkeiten der Flöte als Soloinstrument.

Nicht nur Solokompositionen haben andere Komponisten angeregt, für Flöte solo zu schreiben, sondern auch Kammermusik- oder Orchestermusikwerke. Alejandro Sánchez Escuer ist so z.B. der Ansicht, dass Werke folgender Komponisten zwischen 1920 und 1940 Einfluss auf das kompositorische Schaffen hinsichtlich solistischer Flötenmusik hatten: Willem Pijpers *Sonate für Flöte und Klavier* (1925), Sergej Prokofjews *Sonate Op. 94* (1936) und Paul Hindemiths *Sonate für Flöte und Klavier* (1937). Seiner Meinung nach heben diese Stücke die Rolle der Flöte als Soloinstrument in diesem Jahrhundert hervor und festigen sie. „These works exploit many of the aspects that characterize nineteenth century musical means, but they also present ideas within innovative contexts of harmonic and rhythmic demands and resources. [...] the composers of those works certainly treated the flute as a solo

⁶⁸ Der Titel „Beschwörung“ greift möglicherweise einen geschichtlichen Aspekt der Flöte auf. Flöten sind früher oft in magische Kulte und Riten involviert gewesen. In der Soloflötenmusik finden sich mehrfach Stücke, für deren Titel das Wort „Beschwörung“ und die englische und französische Übersetzung „Incantation“ verwendet wird.

⁶⁹ I. Lucchesi, a.a.O.

instrument, demonstrating many of its capabilities to many composers who were influenced by them and encouraged to write for the flute. Even within the orchestra's role, the flute started to stand out, e.g. in works by Shostakovitch, Prokofieff, Ravel, Debussy, Nielsen and many others. Other composers utilized the flute as a solo instrument, and although they did not utilize extended techniques in their works, they exploited the traditional resources of the flute timbre: among the most relevant composers are G. Fauré, A. Jolivet, Ph. Gaubert, P. Taffanel, H. Dutilleux, A. Roussel and O. Messiaen. Impressionism seemed to identify particularly with the timbral possibilities and natural sound of the flute.⁷⁰

2.7 Die Suche nach neuen Klangmöglichkeiten in den 1950er Jahren

Die Kompositionsstile des 20. Jahrhunderts und Neuerungen nach dem Zweiten Weltkrieg spiegeln sich natürlich auch in den Solokompositionen für Flöte wider. Neben der Ausnutzung der Möglichkeiten der Zwölftontechnik wurden neue Maßstäbe gesetzt. Dazu trugen unter anderem Komponisten wie Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Pierre Boulez, John Cage, Bruno Maderna oder Luigi Nono bei. Serielle und aleatorische Kompositionen sowie der Einzug der Elektroakustik in die Musik waren die Folgen der Entwicklungen in der Musik der Nachkriegsjahre.

Die wohl am frühesten entstandenen aleatorischen Stücke für Flöte solo stammen von dem polnischen Komponisten Bogusław Schaeffer (*1929). Seine *Zwei Stücke für Flöte solo* aus dem Jahre 1953 basieren auf seiner Ausgangsidee von der Abhängigkeit der Einheit des Ganzen von der Lösung des Formproblems. Beim ersten Stück hat der Interpret die Auswahl zwischen 100 kurzen Motiven, die zusammengefügt, kombiniert und wiederholt werden können. Einzige Vorgabe ist die Spieldauer von 3:50 min. Dem Interpreten bleibt ansonsten die Zusammensetzung der einzelnen Bausteine zu einem Ganzen überlassen. Das zweite Stück besteht aus einer Collage des Materials des ersten Stücks. In diesem Fall ist der

⁷⁰ A. Sánchez Escuer, a.a.O., S.4f.

Ablauf der Komposition fixiert. Es besteht jedoch für den Interpreten die Möglichkeit, nur einzelne Fragmente des Stücks zu spielen. Schaeffer verwendet in diesen zwei Stücken in großem Umfang die Spieltechnik der Flatterzunge sowie Mikrointervalle.

Ein weiteres wichtiges Werk, das aleatorisch angelegt ist, ist *Interpolation, Mobile für 1, 2 und 3 Flöten* von Roman Haubenstock-Ramati (1919-1994), das im Jahre 1957 entstand. Haubenstock-Ramatis `Einschübe` bestehen aus kurzen Phrasen und Elementen, die im normalen Liniensystem, allerdings ohne Takteinteilungen notiert sind. Neben diesen tonlichen Vorgaben gibt er auch genaue Anweisungen zur dynamischen Umsetzung und zur Spieltechnik der Flöte (Flatterzunge, Pizzicato). Die Verknüpfung der einzelnen Abschnitte deutet er durch das Ziehen gestrichelter Linien von Fragment zu Fragment an. Daraus ergibt sich eine Vielzahl von Möglichkeiten. Der Interpret bzw. die Interpreten können sich nun einen Weg durch dieses `Mobile` bahnen.⁷¹

Im Jahre 1958 erschien von Franco Evangelisti (1926-1980) die Komposition *Proporzioni, strutture per flauto solo*, in der sich Evangelisti mit aleatorischen Kompositionstechniken beschäftigt. Er überlässt dem Interpreten zahlreiche Freiheiten in der Gestaltung des Verlaufs der Komposition, indem dieser das Tempo und die genaue Reihenfolge der zwölf Strukturblöcke sowie die Auswahl der darin enthaltenen vier möglichen Varianten bestimmen kann. Durch den Einsatz von Klappenschlägen, Flatterzungeneffekten und Flageoletts wird der neuerliche geräuschhafte Klangcharakter der Flöte genutzt.

Im gleichen Jahr entstand auch Luciano Berios *Sequenza I per flauto solo*, das als bedeutendster Meilenstein in der Neuen Musik für Flöte solo nach dem Zweiten Weltkrieg anzusehen ist. Dieses Werk, dessen Uraufführung 1958 bei den Darmstädter Ferienkursen durch Severino Gazzelloni stattfand, zeichnet sich durch serielle und aleatorische Abschnitte sowie Wechsel von virtuosen und lyrischen Passagen aus. Das Besondere an der Gestaltung ist die Verwendung verschiedener Spieltechniken, die Klang erweiternde und perkussive Wirkungen hervorrufen. Dazu zählt neben der Doppel- und Flatterzunge die Erzeugung von Flageolettklängen, Klappengeräuschen und Multiphonics.

⁷¹ Das Werk kann in verschiedenen Besetzungen gespielt werden (1, 2 oder 3 Flöten mit eventuellem Tonbandeinsatz). Eine nähere Analyse dieser Komposition befindet sich in Kapitel 4.5 auf S.287f.

Berios und Evangelistas Werke leiten den Wandel der Klangvorstellungen Ende der 1950er Jahre und die Erforschung der klanglichen und klangfarblichen Möglichkeiten der Flöte ein, indem sie das Instrument geräuschhafter verwenden und die vielfältigen Klangmöglichkeiten des Instruments anders nutzen.

Martin Gümbel beschreibt den Einschnitt in der Flötenliteratur und die Suche nach neuen Klangmöglichkeiten des Instruments sehr treffend. So schreibt er in der Einführung zu seinem Buch „Neue Spieltechniken in der Querflötenmusik nach 1950“: „Was dem Flötenton im Sinne der tradierten Ästhetik als Mangel anhaftete, Obertonarmut, geringe Lautstärke, Intonationsmängel, bescheidene Modulationsfähigkeit, gereichte dem Instrument in dem Augenblick zum Vorteil, in dem das überkommene Klangideal nicht mehr unbestritten herrschte. Nur vordergründig ging es den Komponisten der so genannten Avantgarde der 50er und 60er Jahre um eine bloße Erweiterung des Klangspektrums. Die Abkehr vom Ideal des `schönen Tones`, in dem nicht nur Bachs Sonaten und Mozarts Konzerte, sondern auch die Salonpièces der Jahrhundertwende leben und bewahrt sind, bezeichnet auch die Abkehr von der Musik, die diesen Ton gebildet und als Ideal vorgestellt hatte. An diesem Punkt gewinnen die von den Komponisten der klassisch-romantischen Epoche wenig beachteten Flöteninstrumente neues Interesse: Die Flöte wird zu einem in vorderster Linie stehenden Experimentierinstrument.“⁷²

Infolgedessen suchten und entwickelten Flötisten und Komponisten Möglichkeiten neuer Klangerzeugung. Die modernen Spieltechniken sind Ergebnisse solcher Experimente und Klangversuche. Insbesondere nach den 1960er Jahren kommt es zu einer Häufung von Effekten. Dies hatte Einfluss auf die Entwicklung der zeitgenössischen Flötenmusik und die Attraktivität des Instruments aus Sicht der Komponisten.

⁷² M. Gümbel: Neue Spieltechniken in der Querflötenmusik nach 1950, 1974, S.2.

3 Allgemeine Vorbemerkungen zur Theorie und Praxis von Musik für Flöte solo nach 1950

3.1 Veröffentlichungen zu den modernen Spieltechniken

Als erste wichtige Veröffentlichung zu den modernen Spieltechniken für Holzbläser erschien von Bruno Bartolozzi im Jahre 1967 das Buch „New Sounds for woodwind“, das 1971 in der deutschen Übersetzung „Neue Klänge für Holzblasinstrumente“ veröffentlicht wurde. Ziel dieses Buchs war es, eine neue Spieltechnik für Holzblasinstrumente aufzuzeigen und eine Anleitung zur Realisierung der neuen Klänge zu bieten. Dabei legt Bartolozzi besonderes Augenmerk auf die Ein- und Mehrklänge und deren Kombination. „Daß eine Weiterentwicklung der Technik von Holzblasinstrumenten erreichbar war, wurde erstmals deutlich, als man herausfand, dass bestimmte Spieltechniken zu unerwartet neuen Effekten führten. Seither konnte ein beträchtliches Vokabular an neuen Klängen gewonnen werden, welches das bereits Bestehende zu bereichern und erweitern vermochte.“⁷³ Auf das Buch von Bartolozzi nahm auch Aurèle Nicolet Bezug, als er 1973 den Band „Pro Musica Nova. Studien zum Spielen Neuer Musik für Flöte“ mit 12 Kompositionen und Erläuterungen der Merkmale zur aktuellen Flötentechnik herausgab.

In jenen Jahren sind weitere Bücher und Artikel zu den neuen Spieltechniken entstanden, wie z.B. von John Heiss u.a. der Artikel „The Flute: New Sounds, Perspectives of Notation and Performance“ (1972), von Thomas Howell „The Avant-Garde Flute: A Handbook for Composers and Flutists“ (1974) und von Martin Gumbel „Neue Spieltechniken in der Querflötenmusik nach 1950“ (1974).

Weitere wichtige Veröffentlichungen werden auch in Sánchez Escuers Dissertation erläutert, wie z.B. die Veröffentlichungen von Robert Dick, Pierre-André Valade und Francois Veilhan.⁷⁴ Robert Dick liefert in seinem Buch „The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques“ (1975) eine umfassende Beschreibung und Anleitung der klanglichen Möglichkeiten der Flöte. Er bezieht

⁷³ B. Bartolozzi: Neue Klänge für Holzblasinstrumente, 1971, S.7.

⁷⁴ A. Sánchez Escuer, a.a.O., S.14-17.

neben den Ein- und Mehrklängen und den klangerweiternden Effekten auch die Elektronik mit ein. 1980 erscheint ein weiteres Buch von ihm: „Tone Development Through Extended Techniques“. Dazu schreibt Sánchez Escuer: „Robert Dick has build a bridge between traditional technique and extended techniques. He demonstrates through numerous exercises that a mastery of new sounds can significantly improve a flutist`s traditional flute playing. Here the emphasis is on the study and physical production of new sonorities for the flutist.“⁷⁵

Pierre-André Valade stellt in seinem Buch „Flûte et Creations“ (1990) ebenfalls neue Spieltechniken vor und ergänzt seine Erläuterungen durch 15 Solostücke, die in der Zeit von 1984 bis 1990 komponiert wurden. Eine ähnliche Zusammenstellung von modernen Spieltechniken mit pädagogischer Zielrichtung findet sich bei Francois Veilhans „Sonorite et Techniques Contemporaines a la Flûte Traversiere“ (1992).

Die Spieltechniken für die Flöte wurden ebenso in einer Dissertation von Morya E. Willis thematisiert (1982). In der Arbeit mit dem Titel „Notation and Performance of Avant-garde Literature for the Solo Flute“ befasst sich Willis detailliert mit den Möglichkeiten der Flöte, den zeitgenössischen Spieltechniken und deren Notation. Veröffentlichungen aktuelleren Datums sind Wil Offermans „Für den zeitgenössischen Flötisten“ (1992), Gardner Reads „Compendium of Modern Instrumental Techniques“ (1993) und Hiroshi Koizumis Buch „Technique for Contemporary Flute Music for players and composer“ (1996). Wil Offermans Buch beinhaltet nicht nur Informationen zu den erweiterten Flötentechniken, sondern, ähnlich wie Valades „Flûte et Creations“, auch 12 Etüden als Studienmaterial. Bei den weiteren Veröffentlichungen handelt es sich um Erläuterungen der Techniken, die mit Verweisen auf die vorhandene Literatur arbeiten. Die aktuellsten Veröffentlichungen stammen vom Autorengespann Carine Levine und Christina Mitropoulos-Bott, deren erstes Buch „Die Spieltechnik der Flöte“ 2003 erschien, gefolgt von ihrem zweiten Buch „Die Spieltechnik der Flöte II, Piccolo, Alt- und Bassflöte“ (2004), in dem die Möglichkeiten der Übertragung der im ersten Band vorgestellten modernen Spieltechniken auf die Piccolo-, Alt- und Bassflöte behandelt werden. Die Ausführung der Spieltechniken bei der Kontrabass- und Subkontrabassflöte ist mit der Umsetzung auf der Bassflöte vergleichbar, so dass diese beiden Instrumente nicht

⁷⁵ Ebd. S.15.

einzelnen thematisiert werden. Dem 2004 erschienenen Buch ist eine CD mit Klangbeispielen zur Demonstration der Effekte beigelegt.

Des Weiteren gibt es einen interessanten Ansatz zum Spiel auf den einzelnen Bauteilen der Querflöte von Andreas Mazur. Bei seinem 2003 veröffentlichten Buch „Das Pars-pro-Toto-Spiel. Neue Klänge auf Teilen der Flöte. Eine Anleitung.“ handelt es sich um ein Kompendium, das die unterschiedlichen Spieltechniken erläutert sowie Improvisationsvorschläge und Übungsanleitungen beinhaltet. Dem Buch liegt ebenfalls eine CD mit Klangbeispielen bei.

3.2 Bereiche der modernen Spieltechniken

3.2.1 Die Spieltechnik der Flöte nach Carin Levine und Christina Mitropoulos-Bott

Die genannten Bücher von Carin Levine und Christina Mitropoulos-Bott sowie ihre methodische Vorgehensweise bilden nun die Grundlage für die Vorstellung der Bereiche der modernen Spieltechniken für Flöte.⁷⁶ Diese Bücher richten sich an Studierende, Schüler, Lehrer und Komponisten. Daher sind neben den allgemeinen Beschreibungen der Spieltechniken zahlreiche Übervorschläge enthalten und gängige Notationsformen aufgeführt. Aufgrund der uneinheitlichen Notation in der zeitgenössischen Flötenmusik sollen bzw. können die genannten Notationsformen den Komponisten als Ratschläge zur Vereinheitlichung dienen. Außerdem finden sich zu den jeweiligen Spieltechniken zahlreiche Literaturverweise. Die Bereiche der in beiden Büchern vorgestellten modernen Spieltechniken sind identisch und auf den vier Flötentypen Piccolo, Große Flöte, Altflöte und Bassflöte ausführbar.

An dieser Stelle sollen nun allerdings keine detaillierten Spielanweisungen für die einzelnen Flötentypen wiedergegeben, sondern die angesprochenen, unterschiedlichen Bereiche der modernen Spieltechniken vorgestellt werden.

⁷⁶ C. Levine / C. Mitropoulos-Bott: Die Spieltechnik der Flöte, 2003/2004, Bd. 1+2.

Klangerweiternde Effekte

Der erste Bereich der Spieltechniken beinhaltet die klangerweiternden Effekte. Dazu gehört zum einen das Spielen in der 4. Oktave der Flöte, das in der Neuen Musik immer selbstverständlicher wird, zum anderen auch die Flutterzunge und Flageolets. Die Flutterzunge, die sowohl glottal als auch durch eine rollende Zungenspitze erzeugt werden kann, gehört laut Levine und Mitropoulos-Bott zu den beliebtesten Techniken in der Neuen Musik und avancierte zur `klassischen Neue - Musik - Technik` schlechthin.

Whistle Tones und Jet Whistle zählen ebenfalls zu diesem Bereich. Bei den Whistle Tones handelt es sich um leise schwankende Pfeiftöne im hohen Register, deren Basis die Obertonreihe ist. Der Jet Whistle wird durch einen kraftvollen, lauten Luftstoß erzeugt, so dass der Eindruck eines schnell startenden Düsenjets entsteht. Außerdem tragen der Trompetenansatz, entweder am Mundloch oder am oberen Teil des Flötenkorpus, das gleichzeitige Singen und Spielen sowie durch komplexe Griffkombinationen erzeugte Mehrklänge/Multiphonics zur Erweiterung des Klangspektrums der Flöte bei. Die Autoren führen in beiden Büchern jeweils eine Vielzahl von Mehrklanggriffen auf.

Perkussive Effekte

Als weiterer Bereich sind die perkussiven Effekte zu nennen. Dazu zählt das Pizzicato, das sich in Lippen- und Zungenpizzicato unterscheiden lässt. Ersteres entsteht durch das explosionsartige Auseinanderreißen der fest zusammengepressten Lippen mit Hilfe eines starken Luftstroms, wobei ein realer Ton auf der Flöte gegriffen wird. Dies ist auch beim Zungenpizzicato der Fall. Mit der Unterstützung eines starken Luftstroms wird die an den oberen Gaumenbogen fest angelegte Zungenspitze kräftig nach unten geworfen.

Die Klappengeräusche mit und ohne Ton gehören ebenfalls zu diesem Bereich der perkussiven Effekte sowie der Tongue Ram. Letzterer ist auf drei Arten zu erzeugen. Während die Lippen das Mundloch der Flöte umschließen, wird die Zunge mit einem kräftigen Luftstoß nach vorne geschleudert und an dem oberen Gaumenbogen plötzlich abgebremst ([hut]). Eine andere Möglichkeit wäre, die Zunge in das Mundloch zu schleudern, wo es durch dieses abgebremst wird. Des Weiteren kann

die Zunge auch beim Einatmen durch das abgedeckte Mundloch an den oberen Gaumen angesaugt und dort gestoppt werden.

Vibrato

Das Vibrato mit seiner herkömmlichen Spielweise sowie das durch Lippen- oder Zungenbewegungen erzeugte Vibrato stellt ebenfalls einen wichtigen Bereich der modernen Spieltechniken dar.

Luftgeräusche

Dies gilt auch für Luftgeräusche, die schon lange in außereuropäischen Musikkulturen eingesetzt wurden und sich zunehmend in der westlichen Neuen Musik durchsetzten. Zu diesem Bereich gehören die Kombination von Ton und Luft, äolische Klänge und das sowohl stimmhafte als auch stimmlose Sprechen und Singen in den Flötenkorpus hinein oder über das Mundloch hinweg. Bei den äolischen Klängen wird über das Mundloch hinweg geblasen, so dass die Rohrresonanz der Flöte erklingt. Hierbei entsteht kein normaler Flötenton.

Zirkuläratmung

Der nächste Bereich behandelt die Zirkuläratmung. Mit Hilfe dieser Technik kann der Flötist einen Ton oder längere Passagen spielen, ohne diese durch das Einatmen zu unterbrechen, da sich in den Wangen ein Luftpolster befindet, das einen gleichmäßigen Luftstrom ermöglicht, während durch die Nase eingeatmet wird.⁷⁷

Triller

Die Triller bilden einen weiteren umfassenden Bereich. Im Zuge der Auflösung der Tonalität kam es zur Erweiterung und Differenzierung dieses Verzierungsverfahrens. Levine und Mitropoulos-Bott nennen zu Beginn dieses Kapitels die Triller der 4. Oktave und Klangfarbentriller/Bisbigliando. Die oft als Bisbigliando bezeichneten Klangfarbentriller können die Klangfarbe eines Tones zusätzlich beleben und werden mit Hilfe zusätzlicher Griffe produziert. Außerdem nennen die Autoren das Tremolo, Trillerfiguren sowie Doppel- und Mehrklangtriller.

⁷⁷ Robert Dick hat dazu das Buch „Flöte und Zirkuläratmung“ geschrieben. Eine weitere Veröffentlichung stammt von Stephan Dury „Die Zirkuläratmung auf der Flöte“ (beide bei Zimmermann, Frankfurt erschienen).

Glissando und Mikrotonalität

Als weitere Bereiche der Spieltechniken sind das Glissando, das durch den Ansatz oder Griffänderungen erzeugt werden kann, und die Mikrotonalität zu nennen. Zur Umsetzung der Mikrotonalität müssen die Grifftechnik ausgeweitet und die Versetzungszeichen erweitert werden. Ebenfalls ist eine Ringklappenflöte bei der Ausführung von Vorteil.

Flöte Plus

Als eigener Bereich steht Flöte Plus. Dahinter verbirgt sich die Klangerweiterungsmöglichkeit durch die Kombination von Flöte und auf Tonträgern aufgezeichnetem Klangmaterial sowie der Einsatz von Elektronik zur Verstärkung oder zur Veränderung des Flötenklangs.

3.2.2 Das Pars-pro-Toto-Spiel nach Andreas Mazur

Andreas Mazur hat sich intensiv mit dem Spiel auf den einzelnen Bauteilen der Querflöte beschäftigt und bietet mit seiner Anleitung zum Pars-pro-Toto-Spiel einen guten Zugang zu diesen neuerlichen Spieltechniken. Zur Tonproduktion werden das Kopfstück, die Kopfstück-Fußstück-Kombination, das Fußstück und die Mittelstück-Fußstück-Kombination der großen Flöte herangezogen.

Mazur stellt im Vorwort heraus, dass durch diese Spielarten Klangfarben entstehen, die sich erheblich von denen der vollständigen Flöte unterscheiden. Aus seiner Sicht schlagen die Klänge der Pars-pro-Toto-Spieltechniken „durch ihre faszinierenden Klangfarben eine Brücke zwischen den ethnischen Flötenformen (auch Vorformen unserer modernen Flöte) und der modernen Querflöte selbst.“⁷⁸ Auch die Umsetzung der erweiterten Spieltechniken ist auf den einzelnen Teilen der Flöte möglich und wird von ihm ebenfalls ausführlich behandelt. In seiner Spiel- und Übeanleitung beschreibt Mazur „schrittweise den Weg von einfachen zu komplexen Spiel- und Griffarten, ausgehend von Einzeltönen, über Tonsysteme und Übungen für jedes

⁷⁸ A. Mazur: Das Pars-pro-Toto-Spiel, 2003, S.5.

Bauteil bzw. jede Bauteil-Kombination, bis hin zu Übungen und Duos mit Bauteilen und dem vollständigen Instrument.⁷⁹

Beim Pars-pro-Toto-Spiel gibt es zwei Arten der Tonproduktion. Zum einen ist die Tonerzeugung über die Mundlochplatte zu nennen, wie z.B. auf dem Kopfstück und bei der Kopfstück-Fußstück-Kombination. Zum anderen können Töne über das Anblasen eines Rohrendes in Shakuhachi-Art⁸⁰ produziert werden. Diese Technik wird beim Spiel auf dem Fußstück und bei der Mittelstück-Fußstück-Kombination angewandt. Zur Erzeugung unterschiedlicher Klänge werden der Klappenmechanismus, der Ansatz (z.B. das so genannte Bending, d.h. das Aus- und Eindrehen), bestimmte Hand- und Fingerpositionen (z.B. Finger im Rohr, „Handtüte“, Handteller vor dem Rohr) genutzt. Durch die Anwendung moderner, erweiterter Spieltechniken, gepaart mit den von Mazur als ethnisch bezeichneten Klangfarben erhält das Pars-pro-Toto-Spiel „eine historische Tiefendimension, die die Ausdrucksmöglichkeiten der Flöte in ungewöhnlicher Weise bereichert.“⁸¹

Auch wenn sich einige der Spieltechniken prinzipiell auf andere Flötentypen übertragen lassen, wie z.B. beim Spiel auf dem Piccolo-Kopfstück oder auf der Kopfstück-Fußstück-Kombination der Altflöte, ist aus Mazurs Sicht das Spiel mit Shakuchiansatz aufgrund eines zu kleinen oder zu großen Rohrumfangs der einzelnen Teile von Piccolo, Alt- und Bassflöte nicht möglich.

Einige erweiterte Spieltechniken, die auf die Pars-pro-Toto-Spielweisen übertragen werden können, gehen z.T. über die bei Levine und Mitropoulos-Bott aufgeführten Techniken hinaus. Dazu zählen beispielsweise parallel und gegenläufig geführte Glissandi mittels Stimme und Tonproduktion eines Flötenteils. Stimme und Bauteil im Unisono und mit Orgelpunkt werden von Mazur ebenso thematisiert. Darüber hinaus nennt er Tongue clicks, die durch Zungenschmalzen erzeugt werden, sowie Kissing sounds. Weitere perkussive Klänge sind außerdem der Handschlag auf die Rohröffnung und der Fingerschlag auf das Mundloch.

⁷⁹ Ebd. S.5.

⁸⁰ Shakuhachi ist die japanische Längsflöte aus Bambus. Nähere Informationen sind in Kapitel 4.3 auf S.161 zu finden.

⁸¹ A. Mazur, a.a.O., S.5.

3.3 Einsatz der verschiedenen Flötentypen

Neben der Piccoloflöte und der Großen Flöte in C kommen im 20. Jahrhundert verstärkt die Alt- und die Bassflöte zum Einsatz. Die Altflöte wurde um 1750 erfunden. Die frühere Stimmung in F ist heute weniger gebräuchlich. Meistens wird sie in G gebaut, d.h. sie klingt eine Quarte tiefer als die Große Flöte in C. Im Vergleich zur Letztgenannten ist der Klang der Altflöte in gleicher Lage lauter und voller. Zum Einsatz kam sie z.B. schon bei Nikolai Rimskij-Korsakovs *Sage von der unsichtbaren Stadt Kitesch*, in Maurice Ravels *Daphnis et Chloé* und in Igor Stravinskij's *Le Sacre du Printemps*.⁸²

Die Bassflöte, die eine Oktave tiefer klingt als die Große Flöte und dementsprechend transponiert, weist zur besseren Handhabung ein gebogenes Kopfstück auf, da die Luftsäule im Vergleich zur Großen Flöte in C ja doppelt so lang ist. Sie hat eine dunkle, weiche Klangfarbe und wurde ebenfalls bei Stravinskij, Ravel und Šostakovič besetzt. Weitere Instrumente der Flötenfamilie sind die Kontrabass- und Subkontrabassflöte, von denen in der solistischen Flötenmusik allerdings nur vereinzelt Gebrauch gemacht wird.

Die unterschiedlichen Klangfarben der in der Querflötenfamilie vertretenen Flötentypen wurden und werden in der Neuen Musik vielfältig genutzt. Wie im vorangegangenen Kapitel schon erwähnt wurde, lassen sich die modernen Spieltechniken auf die einzelnen Flötentypen übertragen, so dass sich daraus eine Vielzahl von interessanten Klangmöglichkeiten ergibt. Die Flöten kommen in der neueren Sololiteratur sehr unterschiedlich zum Einsatz. Zum einen gibt es Stücke für eine dieser Flöten, zum anderen wechselt der Flötist bzw. die Flötistin im Laufe der Komposition die Instrumente, da der Einsatz von unterschiedlichen Flötentypen gefordert wird, je nach Satz oder Abschnitt.⁸³

⁸² E. Briner: Reclams Musikinstrumentenführer, 1998, S.183.

⁸³ Eine Auswahl an Werken, in denen dies der Fall ist, wird in Kapitel 4.4 auf S.217/218 genannt.

3.4 Wissenschaftliche Auseinandersetzung

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der solistischen Flötenliteratur der letzten 50 Jahre ist nur in sehr geringem Umfang vorhanden.⁸⁴ Eine sehr interessante Veröffentlichung stammt von Alejandro Sánchez Escuer. In seiner Dissertation mit dem Thema „The interpretation of selected extended techniques in flute solo compositions by mexican composers: an analysis and performance recommodations“ befasst er sich u.a. mit den Tendenzen in der Musik für Flöte solo seit Beginn des 20. Jahrhunderts. Besonders auffällig ist für ihn, dass die charakteristische Klangfarbe des Instruments von Komponisten als wichtiger Bestandteil im Kompositionsprozess genutzt wird. Aus seiner Sicht begann dieser Wandel bei Debussys *Syrinx*, dessen Werk eine Motivation und Inspiration für andere Komponisten darstellte. Die Ausnutzung rhythmischer Kompliziertheit, die „exploitation of rhythmic intricacies“⁸⁵, ist für Sánchez Escuer ebenfalls eine Tendenz in der solistischen Flötenmusik. An anderer Stelle führt er fort: „Besides the tendency to explore timbral resources that favored the utilization of the flute, rhythmic intricacies and unexpected measure changes through disjoint phrases are also commonly found in the music of this century.“⁸⁶

Auch der Wandel im Umgang mit etablierten Gestaltungsmöglichkeiten, wie z.B. Tonalität und Form, sind für ihn in dem Zusammenhang von Bedeutung. Neben der Abkehr von der Tonalität werden Standardformen wie die Sonate oder das Konzert erweitert. Dies begründet er wie folgt: „A wide variety of structures have expanded the utilization of standard forms (such as sonata, concerto, etc.), resulting in the substitution of the notion of established forms for the notion of structure.“⁸⁷ Weitere Merkmale sind aus seiner Sicht die „redefinition of performance practices and consequently, virtuosism“ sowie die Ausnutzung außermusikalischer Möglichkeiten,

⁸⁴ Interessante Literatur zur Flötenmusik des 20. Jahrhunderts: G. Busch-Salmen / A. Krause-Pichler (Hrsg.): Handbuch Querflöte, 1999; I. Dobrinski: Das Solostück für Querflöte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, 1981; C. G. Isaac: The Solo Flute Music of Three Contemporary Flutists / Composers: Robert Aitken, Robert Dick, and Harvey Sollberger, 1991 (stand der Autorin leider nicht zur Verfügung); U. und Ž. Pešek: Flötenmusik aus drei Jahrhunderten, 1993; A. Sánchez Escuer: The interpretation of selected extended techniques in flute solo compositions by mexican composers: an analysis and performance recommendations, 1995; G. Scheck: Die Flöte und ihre Musik, 1975.

⁸⁵ A. Sánchez Escuer, a.a.O., S.1.

⁸⁶ A. Sánchez-Escuer, a.a.O., S.5.

⁸⁷ Ebd. S.1.

wie z.B. „non-pitched sounds, light, and stage effects“.⁸⁸ Des Weiteren finden sich in seinen Äußerungen zu den Tendenzen Schlagworte wie `Geräusch`, `Elektronik` und `erweiterte Techniken`. Die zuletzt genannten Spieltechniken erlauben den Komponisten, die vielfältigen Klang- und Klangfarbenmöglichkeiten der Flöte einzusetzen, und bieten die Herausforderung, die Grenzen der Flöte hinsichtlich Spieltechnik und Klang auszutesten und zu überschreiten. Sánchez Escuer nennt mögliche Gründe für Vorstellungen und Absichten, die dahinter stehen können: „One of the most generalized ideas tends to be the breaking of expectations, the search for contrast, the need to surprise and to dissociate themselves from old aesthetic notions and tendencies, e.g., related to standardized conceptions of form, beauty, balance and proportion.“⁸⁹

Die Suche und das Aufgreifen außereuropäischer Elemente vergangener oder gegenwärtiger Musikkulturen hat aus seiner Sicht die Rolle der Flöte in der zeitgenössischen Musik gestärkt. In Ländern wie China, Japan, Korea oder Indien ist die Flöte ein wichtiger Bestandteil der traditionellen Musik, deren Charakteristika westliche Komponisten, vom Impressionismus bis zur Gegenwart, aufgegriffen haben bzw. aufgreifen. Resultierend daraus sind eine Vielzahl von solistischen und kammermusikalischen Kompositionen entstanden, in denen die Flöte eine führende Rolle spielt. Diese haben die Stellung der Flöte als gut geeignetes Soloinstrument im 20. Jahrhundert gestärkt. Auch die Orientierung an anderen Musiksparten, wie dem Jazz, oder an vergangenen Musikstilen, wie der Musik des Mittelalters oder Renaissance, diente der Bereicherung der musikalischen Möglichkeiten.⁹⁰

Christiane Hellmann benennt im Rahmen ihres Aufsatzes zur aktuellen Situation der Musik für Flöte im „Handbuch Querflöte“ ebenfalls einige Haupttendenzen, die nach 1970 festzustellen sind.⁹¹ Sie bildet vier stilistische Bereiche und ordnet diesen ausgewählte Kompositionen der Solo- und Kammermusikliteratur für Flöte zu. Als ersten Bereich führt sie die Veränderungen der Zeitstrukturen an. Diese bestünden darin, dass die Entwicklung einer Komposition weniger zielgerichtet auf das Ende abläuft, sondern der formale Ablauf häufig von einem zyklischen Zeitverlauf

⁸⁸ Ebd. S.1.

⁸⁹ Ebd. S.6.

⁹⁰ A. Sánchez Escuer, a.a.O., S.12.

⁹¹ Chr. Hellmann: Die aktuelle Situation, 1999, S.288.

abgelöst wird. Der angesprochene Zeitverlauf zeichnet sich durch einen Spannungsbogen aus, der aus `Auftauchen` – `Klingen` – `Versinken/zum Anfang zurückkehren` besteht.

Außerdem stellt sie bei einer Vielzahl von Kompositionen, die ab ca. 1975 entstanden, ebenso wie Alejandro Sánchez Escuer die Verwendung von Elementen aus der traditionellen außereuropäischen Musik fest, wie z.B. der Musik Südamerikas, Osteuropas oder Ostasiens.

Das Phänomen der Reduktion fast aller musikalischen Parameter ist aus ihrer Sicht eine weitere Tendenz in der Musik der letzten Jahrzehnte. Dieser Aspekt der Zurücknahme zeigt sich beispielsweise bei sehr leisen Dynamikanweisungen, bei stark eingegrenztem Tonvorrat eines Stücks oder bei besonders reduziertem, eingeschränktem Einsatz der Klangfarbenmöglichkeiten der Flöte. So nennt sie die Komposition *Atem-Lied* von Toshio Hosokawa als Beispiel, in der allein die Vorgänge der Einatmung und Ausatmung im Mittelpunkt stehen.⁹²

Darüber hinaus ist das Phänomen der Vielfalt („New Complexity“) zu nennen, das sich in der Mannigfaltigkeit der Besetzungs- und musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten äußert. Diese Tendenz zeigt sich stark in der Kammermusik der letzten Jahrzehnte, die sich durch das vielseitige, interessante Zusammenspiel verschiedener Instrumente abseits der üblichen Kammermusikbesetzungen auszeichnet.

Die Dissertation von Ingeborg Dobrinski⁹³ untersucht die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstandene solistische Flötenmusik. Im Rahmen dieser Arbeit beschäftigt sie sich mit länderspezifischem Repertoire sowie mit bestimmten, im Untersuchungszeitraum vertretenen Gattungen und stellt in exemplarischen Analysen einzelne Werke vor. Einige der in ihrer Studie beschriebenen Merkmale der Flötenmusik finden sich auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wieder. So ist z.B. die stilistische Vielfalt im Bereich der Harmonik zu nennen. Diese äußert sich in der Verwendung von Dur-Moll-Tonalität, Atonalität, Zwölftontechnik, Serialität, pentatonischen Tonleitern, Ganztonleitern oder Zentraltönen. Weitere von ihr aufgeführte Merkmale, die auch in der zweiten Jahrhunderthälfte vertreten sind,

⁹² Die Analyse dieses Werks ist in Kapitel 4.3 ab S.181 zu finden.

⁹³ I. Dobrinski, a.a.O.

sind die folkloristischen Einflüsse sowie die vielfach programmatischen Titel. Weitere von ihr genannte Aspekte sind der Bezug zum Hirtenmilieu und zur Mythologie (Pan, Syrinx) sowie die Nachahmung von Vogelrufen. Die Bereiche Natur und Mythologie sind auch in den Kompositionen nach 1950 präsent.

Ansonsten finden sich eher allgemeine Äußerungen einiger Musiker und Autoren, die den Wandel in der zeitgenössischen Flötenmusik und den Einsatz der erweiterten, modernen Spieltechniken betreffen. So schreibt Aurèle Nicolet in dem von ihm herausgegebenen Band „Pro Musica Nova“: „Die Wandlung des musikalischen Denkens seit etwa 1950 hat eine beträchtliche Erweiterung der bisher bekannten Flötentechniken zur Folge. [...] Folglich sind die Merkmale einer aktuellen Flöten-Technik unter den Gesichtspunkten *Irregularität* und *Variabilität* zu sehen.“⁹⁴

Robert Dick, gibt folgendes zu bedenken: „Wir sind mit der Flöte in einer Zeit des Wachstums und des Wechsels, wo wir Beschränkungen, sei es technischer Art oder Beschränkungen in der Vorstellung hinter uns lassen müssen. Die Flöte übernimmt Rollen, wie sie früher nie vorstellbar waren, z.B. die eines polyphonen Instruments, oder die einer agilen Stimme mit einmal trommelartigen Klängen, dann unfassbar und delikat, um im nächsten Moment überraschende Kraft zu zeigen.“⁹⁵ Eine weitere interessante Einschätzung der Entwicklung des Solorepertoires auf der Grundlage der Boehm-Flöte stammt von Mirjam Nastasi. „Hier werden ihr nicht nur neue technische, sondern neue musikalische Leistungen abverlangt [...] – da vermag die Flöte nicht nur Bukolisches und Lyrisches (Debussy, Ibert, Koechlin, Karg-Elert), sondern auch Vehementes und Flehendes (Jolivet), Kraftvolles (Varèse) oder auch Kontemplatives (Klaus Huber) auszudrücken und zu gestalten. Damit scheint der Kreis der Entwicklung der Flöte und ihres Repertoires wieder geschlossen, nämlich die Vereinigung ihrer archetypischen Kraft mit dem Zauber ihrer Wandlungsfähigkeit.“⁹⁶

⁹⁴ A. Nicolet im Vorwort zu: Pro Musica Nova, 1973.

⁹⁵ Dick, Robert: Neuer Klang durch neue Technik, Einführung, 1986.

⁹⁶ M. Nastasi, a.a.O., Nachwort Bd.3.

4 Tendenzen in der Literatur für Flöte solo nach 1950

4.1 Formale Aspekte

4.1.1 Form in der Neuen Musik

Die Art und Weise der Beschreibung und Beschäftigung mit der Form einer Komposition hat sich im Verlauf der Musikgeschichte verändert. Es fällt zunehmend schwer, beziehungsweise ist zum Teil kaum mehr möglich, sich Werken Neuer Musik und deren neuen Formentwicklungen mit althergebrachten Analysekriterien zu nähern, geschweige denn, sie in einem System darzustellen und zu verallgemeinern.

Laut Definition ist die musikalische Form das „Resultat all dessen, was ein Musikwerk ausmacht und in ihm zusammenwirkt, vom kleinen satztechnischen Detail bis zum großen Zusammenhang, in der Abfolge, den Übergängen, der Beziehung und der jeweiligen Funktion der musikalischen Vorgänge und Teile.“⁹⁷ Bei dieser Betrachtungsweise liegt der Schluss nahe, dass es eigentlich keine `formlose` Musik gibt. Eine gewisse Formung und Gestalt hat jede musikalische Äußerung. Gleichwohl verstehen wir darunter meist nicht die Form als natürlich gegeben, sondern als Ergebnis bewusster Ordnung und Gestaltung.

György Ligeti vertritt im Hinblick auf die musikalische Form die Auffassung, dass nicht Töne und Klänge als das „akustische Substrat“⁹⁸ das Material bilden, das, vergleichbar mit der Verarbeitung von Holz oder Stein in der Bildhauerei, im kompositorischen Prozess geformt wird, sondern dass sich die formale Gestaltung in der Musik „vielmehr auf Verhältnisse“ bezieht, „die durch Kontexte von Tönen und Klängen vermittelt werden: was in Musik geformt wird, ist bereits an sich `Form` und nicht Material.“⁹⁹ Auf dieser Grundlage lassen sich auch in der Neuen Musik abseits traditioneller Formkriterien vielfältige Möglichkeiten formaler Gestaltung entdecken.

⁹⁷ C. Kühn: Art. Form. In: MGG, Sachteil, Bd.3, Sp. 607.

⁹⁸ G. Ligeti: Form in der Neuen Musik, 1966, S.27.

⁹⁹ G. Ligeti, a.a.O., S.27.

Aus Günter Altmanns Sicht treten Fragen der Form in der Musik des 20. Jahrhunderts gegenüber der Materialordnung zurück. „Zwar sind formale Gliederung und strukturelle Organisation nicht identisch, aber doch oftmals so miteinander verwoben [...], dass die Form an sich dann nur sekundäre Bedeutung erlangt oder sich ganz in Frage stellt. Das betrifft in der Gegenwart manche serielle, aleatorische oder minimalistische Komposition und eben jede so genannte offene Form“.¹⁰⁰

Die Musik des 20. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch eine Erweiterung und Bereicherung der Ausdrucksformen. Dazu sind die neuen Klang- und Geräuschwirkungen auf der Grundlage moderner Spieltechniken zu zählen, wodurch eine Vielzahl neuer Formungsmittel ermöglicht wurde. Diese Prozesse der Formwandlungen, Weiterentwicklungen und Veränderungen finden sich in der gesamten Musikgeschichte fortwährend.

Als anschauliches Beispiel für den historischen Wandel der musikalischen Form wählt György Ligeti den Vergleich mit einem großen Netz, das im Laufe der Zeit weitergesponnen wird. Dabei wird das Netz von einzelnen Komponisten an bestimmten Stellen weitergeknüpft, so dass neue Knoten und Verwicklungen entstehen. Diese können von anderen Komponisten fortgeführt, aber auch entknotet oder anders verwebt werden. Im Netz kann es aber außerdem Einrisstellen geben - „mit neuen Fäden und nach neuem Muster wird dann weitergeknüpft, scheinbar unabhängig von der vorherigen Netzstruktur. Doch aus ganz großer Entfernung betrachtet, erblickt man fast durchsichtige Fädenknäuel, die die Einrißstellen unmerklich überspinnen: selbst das scheinbar Beziehungs- und Traditionslose hat geheime Verbindung zum Gewesenen.“¹⁰¹

György Ligeti stellt in seinem Aufsatz vier hauptsächliche Unterschiede zwischen der musikalischen Form des 20. Jahrhunderts und der Form der früheren Tradition heraus. Zum einen merkt Ligeti an, dass es keine etablierten Formschemata mehr gibt. Viele Werke sind sehr individuell und haben eine dementsprechende Form. Gleichwohl können diese aus einem geschichtlichen Blickwinkel betrachtet übergeordnete Gemeinsamkeiten aufweisen. Zum anderen erwähnt Ligeti die Unabhängigkeit der „rhythmischen Artikulation“ von „jeder metrisch-pulsierenden

¹⁰⁰ G. Altmann: Musikalische Formenlehre, 2001, S.401.

¹⁰¹ G. Ligeti, a.a.O., S.27.

Grundlage“.¹⁰² Aufgrund dessen ergeben sich neuartige, differenzierte Artikulationsmöglichkeiten. Nach seiner Einschätzung führt dies jedoch „durch Umschlag allzu fortgeschrittener Differenzierung ins Indifferente, zu einer Abschwächung der formbildenden Kraft der Artikulation selbst.“¹⁰³

Die weitgehende Beseitigung einer allgemeingültigen Syntax ist für ihn ebenfalls relevant. Diese ging mit der Abkehr von etablierten Schemata sowie der Auflösung der tonalen Hierarchien und der daraus resultierenden Gleichberechtigung der kompositorischen Elemente einher. Eng damit verbunden ist ebenso die Änderung der Funktion. „Formale Funktion im Sinne der tonalen Tradition gibt es nicht mehr; Formglieder, die durch ihr geschichtlich ausgebildetes Verhalten die Phasen der Form mehr oder weniger eindeutig markieren würden, sind undenkbar in einem formalen Gefüge, das keine etablierten Schemata und keine eindeutigen Verknüpfungstypen mehr kennt.“¹⁰⁴

Der Begriff der Funktion ist aus Ligetis Sicht für heutige Formtypen dennoch von Bedeutung. Lediglich der Charakter der Funktion hat sich dahingehend verändert, dass sie innerhalb des formalen Gefüges nicht mehr festgelegt, sondern „locker und relativ“ ist. „Verschiedene Struktur- und Bewegungstypen, verschiedene mögliche Verteilungsarten des Klanglichen, Klangobjekte, Klangflächen, Klangverwebungen, kontrastierende und vermittelnde Gebilde, Zerhacktes und Verschmelzendes, Aufbauendes und Dekomponierendes und ähnliches mehr dienen als funktionstragende Elemente der Form; bloß das eindeutig Markierende, die Richtung Anzeigende ist nicht vorhanden.“¹⁰⁵

¹⁰² Ebd. S.28.

¹⁰³ Ebd. S.28.

¹⁰⁴ Ebd. S.29.

¹⁰⁵ Ebd. S.29.

4.1.2 Aufgreifen traditioneller Formen und Gattungen in der solistischen Flötenliteratur nach 1950

In der Sololiteratur für Flöte sind nach dem Zweiten Weltkrieg viele Werke mit traditionellen Form- und Gattungsbezeichnungen zu finden. Die traditionelle Bezeichnung `Sonate` ist in der Literatur häufig vertreten. Des Weiteren werden die Begriffe `Suite` (auch `Partita`), `Capriccio` und `Invention` mehrfach verwendet. Inwieweit das Aufgreifen traditioneller Bezeichnungen mit der entsprechenden kompositorischen Umsetzung solcher Formen einhergeht, soll im Folgenden gezeigt werden.

Auswahl an Sonaten und Sonatinen

- 1951 Apostel, Hans Erich: *Sonatine*
- 1951 David, Thomas Christian: *Sonate*
- 1952 Dijk, Jan van: *Sonatine* für Altflöte
- 1952 Schneider, Willy: *Sonate Nr.2*
- 1953 Mortensen, Finn: *Sonata*
- 1953 Raphaël, Günther: *Sonate I*
- 1953 Strang, Gerald: *Sonate*
- 1954 Bennett, Richard Rodney: *Sonatina*
- 1954 Bracquemond, Marthe: *Sonatine*
- 1954 Pentland, Barbara: *Sonate*
- 1958 Hedwall, Lennart: *Sonatine* für Altflöte
- 1958 La Montaine, John: *Sonata*
- 1959 Hartley, Walter: *Sonatina*
- 1959 Kröll, Georg: *Sonate*, Altflöte solo
- 1961 Brown, Reyner: *Sonatina*
- 1961 Dijk, Jan van: *Sonata*
- 1961 Kaiser, Hermann Josef: *Sonate*
- 1962 Stockmeier, Wolfgang: *Sonate*
- 1964 Voiculescu, Dan: *Piccola Sonata*

- 1966 Glaser, Werner Wolf: *Sonate*
- 1967 Marckhl, Erich: *Sonate*
- 1971 Knapik, Eugeniusz: *Sonate*
- 1971 Schroeder, Hermann: *Sonate*
- 1972 Westergaard, Svend: *Sonate* op.30
- 1974 Friedel, Kurt Joachim: *Sonatine*
- 1975 Kleemann, Matthias: *Flötensonate*
- 1976*¹⁰⁶ Van Slyck, Nicholas: *Sonata*
- 1977 Shut, Vladislav: *Sonata breve*
- 1978 Gubajdulina, Sofija: *Sonatine*
- 1978 Olah, Tiberiu: *Sonate*
- 1979* Szokolay, Sándor: *Sonata*
- 1979 Zafred, Mario: *Sonata a Solo*, Flöte oder Bassflöte
- 1981 Schedl, Gerhard: *Sonate*
- 1982 Denisov, Edison: *Sonate*
- 1982 Nørholm, Ib: *Immens, Sonata*
- 1983 Glaser, Werner Wolf: *Sonatina*
- 1984 Rózsa, Miklós: *Sonata*
- 1986 Buchholz, Thomas: *Sonate*
- 1987* Ebenhöf, Horst: *Sonatine*
- 1992 Heinrich, Raphael: *Sonate*
- 1992 Vasks, Peteris: *Sonate of Flight* für Flöte und Altflöte
- 1992 Alexandra, Liana: *Sonata*
- 1994* Davis, Alan: *Sonata*
- 1995 Denhof, Robert: *Sonate*
- 1995/96 Holliger, Heinz: *Sonate (in)soli(air)e*
- 1997* Becker, Holmer: *Sonata*
- 1997 Schilling, Hans Ludwig: *Sonatina „Positano“*
- 1998 Sheriff, Noam: *Sonata a tre* für Flöte, Piccoloflöte und Altflöte (1 Spieler)
- 1999 Genzmer, Harald: 2. *Sonate*
- 2003* Genzmer, Harald: 3. *Sonate*

¹⁰⁶ Von den mit einem * gekennzeichneten Stücken lag der Autorin nur das Veröffentlichungsjahr, aber nicht das genaue Entstehungsjahr vor.

Die Gattung der Sonate nimmt in der Flötenliteratur einen festen Platz ein. Dies ist auch im Repertoire des 20. Jahrhunderts der Fall. Nachdem die Form der Sonate im 19. Jahrhundert im kompositorischen Schaffen in den Hintergrund trat, spiegelt die Art ihrer Verwendung und ihre heterogene Erscheinung in der Instrumentalmusik des 20. Jahrhunderts mit Blick auf die Geschichte dieser Gattung keine kontinuierliche Entwicklung wider. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden, begründet im Neoklassizismus, viele Sonaten mit traditionellem Satzbild. Mit der fortschreitenden Auflösung der Tonalität und dem Aufkommen von Arnold Schönbergs Zwölftontechnik sowie im Zuge der Entwicklung serieller und aleatorischer Kompositionstechniken nach dem Zweiten Weltkrieg lösten sich die Komponisten mehr und mehr von der überlieferten Form der Sonate.

In ihrer Dissertation beschäftigte sich Ingeborg Dobrinski u.a. mit den in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstandenen Sonaten, deren Hochblüte sie vor allem in den 1940er und frühen 1950er Jahren sieht.¹⁰⁷ Anhand der oben aufgeführten Werkaufzählung zeigt sich, dass diese Tendenz besonders für die 1950er Jahre zutrifft, sich aber auch in den folgenden Jahrzehnten fortsetzt. Schon Dobrinski stellte bei der Analyse der Sonaten der ersten Jahrhunderthälfte fest, dass der Titel „Sonate“ nicht mit der Umsetzung der klassischen Sonatenform einhergehen muss.¹⁰⁸ Verschiedene Beispiele für die unterschiedlichen Herangehensweisen der Komponisten an die Gattung der klassischen Sonate und deren formale Gestaltung nach 1950 werden in den folgenden acht Kurzanalysen aufgezeigt.

Finn Mortensen *Sonate* (1953)

Finn Mortensens *Sonate* für Flöte solo aus dem Jahre 1953 weist deutliche Merkmale des Kompositionsprinzips der Sonate auf. Mortensen (1922-1983) absolvierte sein Studium der Fächer Klavier und Musiktheorie am Osloer Konservatorium. Hinzu kamen ein Studienaufenthalt bei Niels Viggo Bentzon (1956), die Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik im Jahre 1965 und das Studium elektronischer Musik bei Karlheinz Stockhausen in Köln. Ab 1970 unterrichtete er

¹⁰⁷ Vgl. I. Dobrinski, a.a.O., S.60.

¹⁰⁸ Sie kommt bei der Auseinandersetzung mit derart bezeichneten Kompositionen für Flöte solo zu folgender Unterscheidung dreier Sonatentypen: 1. Stücke, bei denen das Kompositionsprinzip der Sonate aufgegriffen wird, 2. Werke, in denen nur einige Kompositionselemente der Sonate zu finden sind, 3. Werke mit einem anderen Kompositionsprinzip. I. Dobrinski, a.a.O., S.61.

selbst am Konservatorium in Oslo das Fach Komposition. Im Jahre 1973 wurde Mortensen erster Professor für dieses Fach an der neu errichteten norwegischen Musikhochschule. Darüber hinaus war er als Vorsitzender des Vereins für neue Musik (1961-1964, 1966/67) und als Präsident des norwegischen Komponistenverbands (1972-1974) tätig.

Für Flöte solo schrieb er 1953 die *Sonate* op.6 und 1957 *Fem studier* op.11. Finn Mortensen folgt mit seiner Flötensonate, in der laut Harald Herresthal der Einfluss Hindemiths zu spüren ist, dem Vorbild der klassischen Sonate.¹⁰⁹ Seine Orientierung an der Sonatenform äußert sich zum einen im großformalen Aufbau und zum anderen in der Gestaltung des Kopfsatzes. Dort greift er die Sonatensatzform auf, wobei die drei Abschnitte Exposition, Durchführung und Reprise deutlich zu erkennen sind.

Als Einleitung und Abschluss des Satzes dient ein langsamer Adagio-Abschnitt. Eröffnet wird dieser durch ein charakteristisches Anfangsmotiv, das sowohl in den Adagio-Abschnitten als auch im weiteren Verlauf des Satzes auftritt, u.a. vor Beginn der Durchführung.

Introduzione Adagio $\text{♩} = 66$

Notenbeispiel 1: F. Mortensen *Sonate*, 1. Satz, Norsk Musikforlag, T.1-9

¹⁰⁹ H. Herresthal: Art. Mortensen, Finn. In: MGG, Personenteil Bd.12, Sp.506.

In der Exposition stellt Mortensen zwei thematische Partien einander gegenüber. Auf die mit Staccato-Artikulation auszuführenden Sechzehntelpassagen des ersten thematischen Gedankens folgt der zweite Themenkomplex, der mit der Intervallstruktur des Anfangsmotivs beginnt.

T.1 g^{^^} as^{^^^} g^{^^^} as^{^^} ges^{^^^}

T.46 d^{^^} es^{^^^} d^{^^^} es^{^^} des^{^^^}

Im Anschluss an die Schlussgruppe der Exposition erklingt, wie bereits erwähnt, das Anfangsmotiv, allerdings wie im Falle der Version des zweiten Themas eine Quarte tiefer als das Original des Beginns. Die kurze Durchführung verarbeitet sowohl dieses Motiv als auch die Sechzehntelpassagen des ersten Themas, bevor in der Reprise dieses in Originalgestalt wiederkehrt. Das zweite Thema schließt sich, wie in der klassischen Sonatenform üblich, mit veränderter Tonart an. Den Abschluss des Satzes bildet das Anfangsmotiv, zuerst im Adagio, in den letzten beiden Takten im Allegro stehend.

Den langsamen zweiten Satz der Sonate gestaltet Mortensen als Thema mit acht Variationen. Die Variationsfolge ist neben Menuett, Scherzo oder Rondo eine realisierbare Form des zweiten Satzes in der klassischen Sonate. Das Thema baut sich langsam und in großen Bögen auf. Nach dem Erreichen des Höhepunkts auf dem Ton c^{^^^} im ff senkt sich die Melodielinie wieder. In den folgenden Variationen wird dieser Verlauf der Melodie anfangs aufgegriffen. Nach und nach entfernen sich die Variationen jedoch davon. Der im Thema zu findende Spannungsbogen lässt sich auch in der Gestaltung der Variationenfolge feststellen. Nach Erreichen des Höhepunkts in Variation 7, senkt sich der besagte Spannungsbogen in Variation 8 wieder.¹¹⁰

Der dritte Satz entspricht mit seiner Rondoform ebenfalls dem Aufbau der klassischen Sonate. Dies belegen die mehrmalige Wiederholung des zu Beginn erklingenden Themas sowie die unterschiedlich gestalteten Zwischenpartien.

¹¹⁰ Vgl. I. Dobrinski, a.a. O., S.64.

Wolfgang Stockmeier *Sonate op. 79* (1962)

Wolfgang Stockmeier, 1931 in Essen geboren, studierte Komposition (bei Rudolf Petzold), Kirchen- und Schulmusik an der Kölner Musikhochschule sowie Musikwissenschaft, Germanistik, Philosophie und Altphilologie an der Universität Köln. Stockmeier schildert seine Ausbildung bei Rudolf Petzold, in der eine Art Hindemith-Stil gelehrt wurde, als recht konservativ. Im Jahre 1957 folgte die Promotion bei W. Kahl. Er setzte sich ab 1961 außerdem autodidaktisch mit der Zwölftonmusik auseinander. Von 1957 bis 1960 war er im höheren Schuldienst in Essen tätig, zuletzt auch als Fachleiter am Staatlichen Studienseminar. Als Professor für Orgelspiel, Improvisation und Tonsatz arbeitete er von 1960 bis 1994 an der Musikhochschule in Köln. Neben Konzerten im In- und Ausland und seiner Arbeit als Komponist war er lehrend und leitend an verschiedenen Institutionen tätig, u.a. an der Universität Köln, an den Landeskirchenmusikschulen in Düsseldorf und Herford, an der Musikhochschule Köln und seit 1974 als Leiter des dortigen Instituts für Evangelische Kirchenmusik (seit 1990 auch Prorektor).

Sein Œuvre umfasst über 300 Werke, zu denen u.a. vier Oratorien, drei Symphonien, eine Oper, zehn Orgel- und drei Klaviersonaten zählen sowie zahlreiche Kammermusikwerke und Motetten. Joachim Dorf Müller beschreibt Stockmeiers Weg abseits der Avantgarde wie folgt: „Er definierte als seine Maxime die Zugehörigkeit zu jenen Komponisten, die der Tradition gegenüber eine starke Verpflichtung spüren und in diesem Bewußtsein auf der Suche nach neuen Möglichkeiten und Ausdrucksformen aus dem Traditionsschatten heraustreten.“¹¹¹

Aufgrund der Beschäftigung mit der Flöte im Rahmen der Komposition eines Chorzyklusses mit beigefügter Flötenstimme reizte es ihn, ein anspruchsvolles Solostück für die Flöte zu schreiben. „Es entstand die zwölftönige Flötensonate, die im rhythmischen Bereich gewisse eigene Wege geht, aus der Überlegung heraus, dass es vor allem im rhythmischen Parameter möglich ist, der Tradition zu entkommen bzw. sie sinnvoll fortzusetzen.“¹¹²

In den drei Sätzen *Praeludium*, *Capriccio* und *Pastorale* arbeitet Stockmeier sehr frei mit der Zwölftontechnik. Zu Beginn des ersten und dritten Satzes stellt er zwar

¹¹¹ J. Dorf Müller: Art. Stockmeier, Wolfgang. In: MGG, Personenteil Bd.15, Sp.1517.

¹¹² W. Stockmeier in einem Brief an die Autorin.

jeweils eine Zwölftonreihe vor, in der einzelne Töne auch mehrfach vertreten sind, verarbeitet diese aber nicht im strengen Sinne der Dodekaphonie weiter.

Allegro moderato

The musical score is written for a single melodic line in C major, 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The dynamics range from *fff* (fortississimo) to *p* (piano). The score includes several triplet markings and slurs. A 'cresc.' (crescendo) marking is present in the third staff. The piece concludes with a final triplet and a fermata.

Notenbeispiel 2: W. Stockmeier *Sonate, Praeludium*, Möselers, T.1-14

Bestimmte Intervallkonstellationen und Motive der Reihen werden von ihm aufgegriffen, wie z.B. große Sekundschritte (es - des, fis - gis, f - g, d - e) oder die Intervallfolge große Sekunde – Quarte – große Sekunde – Quinte in T.3, die in T. 12 und 15 wiederkehrt. Die in T.4 aufsteigende Linie h – cis – gis – ais – h – d – f (2+ 5 2- 3- 3-) mit vorangegangenem Quartsprung (e-h) wird auch im weiteren Verlauf des ersten Satzes als gesamte Folge bzw. auch auf die Folge 2- 3- 3- reduziert eingesetzt, wobei die Intervallrichtung z.T. verändert wird (z.B. T.14/15, 24). Ähnliche Verfahren der Zwölftontechnik wendet Stockmeier ebenso in den beiden darauf folgenden Sätzen an, wobei die Intervallfolge 2- 3- 3- einige Male verarbeitet wird. Der zweite und dritte Satz weisen formal einen ähnlichen Ablauf auf. Im Anschluss an einen Teil A erklingt ein frei zu spielender Teil B, bevor Teil A variiert wiederkehrt. Die Variation äußert sich im *Capriccio* beispielsweise in der Transposition bestimmter Abschnitte nach oben oder nach unten. Im Falle der

Pastorale wird durch die Veränderung der Intervallrichtung das bereits noch oben transponierte Anfangsmotiv umgekehrt. Im *Capriccio* finden sich mehrere Zwölftonfolgen im Mittelteil B. Auffallend ist vor allem das Anfangsmotiv des B-Teils. Es weist die Intervallfolge 2+ 4 2+ 3- auf, die teilweise und in umgekehrter Fassung schon in T.3 und 4 des ersten Satzes auftrat und auch zu Beginn des zweiten Satzes in T.2/3 von Stockmeier verwendet wird.

In den drei Sätzen, die sich mit ihren Bezeichnungen und der Tempofolge schnell-schneller-langsam von der traditionellen Satzfolge unterscheiden, ist hinsichtlich der von Stockmeier angesprochenen rhythmischen Gestaltung Folgendes anzumerken: Die für die gesamte Komposition charakteristischen Sekundschriffe, die überwiegend durch Quart- und Quintsprünge miteinander verbunden werden, weisen z.T. einen musikalischen Ablauf abseits von Taktschwerpunkten und Schwerpunkten rhythmischer Gliederung auf. Damit versucht sich Stockmeier möglicherweise, wie in der oben erwähnten Aussage deutlich wird, von der Tradition zu lösen bzw. diese in seinem Sinne weiterzuführen. Ansonsten weist allein die Vorstellung und Verarbeitung von thematischem Material und dessen Wiederkehr im zweiten und dritten Satz ansatzweise auf die Gestaltung einer Sonate hin.

Sofija Gubajdulina *Sonatine* (1978)

Sofija Gubajdulina (*1931) absolvierte ihre musikalische Ausbildung in den Fächern Klavier und Komposition bei Albert Leman von 1946 bis 1954 an der Musikakademie im sowjetischen Kazan. Im Anschluss daran studierte sie bei Nikolaj Pejko (1949-1959) und Vissarion Šebalin (1959-1963) am Konservatorium in Moskau. Seit Anfang der 1960er Jahre beschäftigte sie sich, soweit dies in der Sowjetunion möglich war, mit Werken westlicher Musik sowie mit der Zwölftontechnik, seriellen Konzeptionen und elektronischer Musik, beispielsweise im Rahmen des Warschauer Herbstes oder durch den Kontakt zu Komponisten oder Musikern aus anderen Ländern. Aufgrund der sowjetischen Kritik an der westlichen Kompositionsweise waren für Gubajdulina Konsequenzen in Form von verhinderten Aufführungen und verspätetem Druck ihrer Werke deutlich spürbar. Durch die Komposition von Filmmusiken bestritt sie ihren Lebensunterhalt.

In ihrem Heimatland kam das Interesse an ihren Werken erst nach der Perestrojka auf. Sofija Gubajdulina, A. Volkonskj, Edison Denisov und Alfred Šnitke wurden auch als Nachfolger der vier älteren Komponisten Šostakovič, Prokofev, Mjaskovskij und Chačaturjan als die „zweiten Vier“ bezeichnet. „Im Unterschied zu entsprechenden Tendenzen im Westen wurde diese russische Avantgarde nicht nur von rein künstlerischen Faktoren bestimmt. Sie entwickelte sich unter den Bedingungen eines totalitären Staates hinter dem `Eisernen Vorhang` und zielte daher auf einen Prozeß der geistigen Befreiung. Unter diesen Umständen schufen die `zweiten Vier` eine neue Epoche in der russischen Musik.“¹¹³

Sofija Gubajdulina ordnet ihr kompositorisches Schaffen zwischen Tradition und Avantgarde wie folgt ein: „Als Ideal betrachte ich ein solches Verhältnis zur Tradition und zu neuen Kompositionsmitteln, bei dem der Künstler alle Mittel – sowohl neue als auch traditionelle – beherrscht, aber so, als schenke er weder den einen noch den anderen Beachtung. Es gibt Komponisten, die ihre Werke sehr bewußt bauen, ich zähle mich dagegen zu denen, die ihre Werke eher `züchten`. Und darum bildet die gesamte von mir aufgenommene Welt gleichsam die Wurzeln eines Baumes und das daraus gewachsene Werk seine Zweige und Blätter. Man kann sie zwar als neu bezeichnen, aber es sind eben dennoch Blätter, und unter diesem Gesichtspunkt sind sie immer traditionell, alt.“¹¹⁴

In ihrem Œuvre finden sich zahlreiche Kammermusikwerke, von denen besonders *In Croce* für Violoncello und Orgel (1979) und *Sieben Worte* für Violoncello, Bajan und Streicher (1982) hervorzuheben sind. In geringerem Umfang schrieb sie auch Orchesterwerke, zu denen u.a. die mit Preisen ausgezeichneten Sinfonien *Stufen* (1972) und *Stimmen – Verstummen* (1986) gehören. Des Weiteren ist auch Gubajdulinas Vokalmusik zu erwähnen. Neben einer Vielzahl von Chorwerken komponierte sie ebenso einige Liederzyklen. Für Flöte solo schrieb sie nur die *Sonatine* aus dem Jahre 1978. Ansonsten finden sich vereinzelte Kammermusikwerke, u.a. *Allegro rustico* (1963) und *Klänge des Waldes* für Flöte und Klavier (1978).

In ihrer Komposition mit dem Titel *Sonatine* sind formspezifische Bezüge kaum erkennbar. Motivisch-thematische Arbeit im Sinne der Sonate liegt nicht vor. Die

¹¹³ V. Cenova: Art. Denisov, Edison. In: MGG, Personenteil Bd.5, Sp.814/815.

¹¹⁴ S. Gubajdulina zit. nach Gr. Schmitz-Stevens: Musik als Botschaft, 2000, S.77.

Komponistin arbeitet vielmehr mit Aspekten wie Tonhöhe und Tonraumerschließung, Artikulation und rhythmischer Gestaltung. Der in diesen Bereichen festzustellende Prozess wird durch die Form dieses Stücks deutlich. Die unterschiedlich artikuliert und rhythmisierte Klangfläche des repetierten Tons d` zu Beginn der Komposition wird nach und nach durch hinzukommende neue Töne erweitert. Die stetige Zunahme des Tonmaterials führt im weiteren Fortgang zu einer Verlagerung des musikalischen Geschehens in höhere Lagen (bis zum h`´´´) und zu einer Entfernung vom Ausgangston d`. Nach dem Erreichen des h`´´´ mit anschließendem chromatischem Abgang erklingen dreimal der Mehrklang cis`´- e`´´´ und das zwei Oktaven tiefere e`, z.T. mit Flatterzunge ausgeführt, mit darauf folgendem Sekundschrift abwärts. Ist das tiefe des` erreicht, baut sich der Tonraum erneut auf. Dies geschieht auf interessante Art und Weise. Auf verschiedenen Ebenen ist eine aufwärts strebende chromatische Linie festzustellen. Die oberhalb des Notensystems angegebenen Pausenzeichen pointieren die Bedeutung der einzelnen Töne.

Notenbeispiel 3: S. Gubajdulina *Sonatine*, Sikorski, Z. 11-13

Ebene 1: dis`´, e`´, f`´, fis`´, g`´, g`´, gis`´, gis`´, a`´, a`´, b`´ h`´

Ebene 2: ges`, g`, gis`, a`, b`, b`, h`, cis`´, c`´

Ebene 3: des`, d`, dis`, e`

Mit dem Erreichen des Tons h^{\flat} erweitert sich das Material auf ähnliche Weise wie zu Beginn. In einer anschließenden schnellen Passage erklingt sogar das c^{\flat} . Der Triller auf a^{\flat} mit chromatischem Aufgang (Z.19) leitet wiederum zum Mehrklang cis^{\flat} - e^{\flat} über, der an dieser Stelle jedoch nur zweimal erklingt. Anschließend folgen mit Flatterzungeneffekt ausgeführte Töne, durch Pausen voneinander getrennt, die ebenfalls drei verschiedene Ebenen überwiegend chromatischer Linien darstellen, kombiniert mit ansteigender Lautstärke. Vom f^{\flat} aus setzt dieser Prozess in Z.26 rückläufig in Form von drei abwärts verlaufenden chromatischen Linien ein. Nach den zwei vorangegangenen Artikulationen (Z.11-13: Staccato-Achtel, Z.21-26: Flatterzungeneffekt) gestaltet Gubajdulina diesen Prozess mit gebundenen, vergleichsweise langen Notenwerten und ohne hinzugefügte Pausen.

Notenbeispiel 4: S. Gubajdulina *Sonatine*, Sikorski, Z. 26-30

Im Dreitonraum c^{\flat} - des^{\flat} - d^{\flat} angekommen, wird der Ton c^{\flat} wie der Ton d^{\flat} zu Beginn der Sonatine repetiert und durch des^{\flat} und d^{\flat} erweitert. Anfang und Schluss des Stücks wirken dadurch wie ein Rahmen, wie Ausgangs- und Endpunkt einer Erschließung des dazwischen liegenden Tonraums.

Edison Denisov *Sonate* (1982)

Edison Denisov (1929-1996) studierte im Anschluss an ein Mathematikstudium auf Empfehlung Šostakovičs von 1951 bis 1956 Komposition am Moskauer Konservatorium bei Nikolaj Pejko und Vissarion Šebalin. Seit 1959 begann er dort das Fach Instrumentation zu unterrichten, ab 1990 ebenso das Fach Komposition. Im Jahre 1992 erhielt er auch eine Professur für dieses Fach und wurde darüber hinaus Präsident der neu gegründeten Moskauer „Vereinigung für zeitgenössische Musik“. Von Pierre Boulez eingeladen, arbeitete er 1990/1991 im elektronischen Studio des IRCAM in Paris. Mit der Kantate *Die Sonne der Inkas* (1964), die 1965 in Darmstadt von Bruno Maderna aufgeführt wurde, gelang ihm sein internationaler Durchbruch. In Russland selbst fand seine Arbeit erst spät offizielle Anerkennung.

Edison Denisov gilt als wichtigster Vertreter der russischen Avantgarde und zählt wie bereits oben erwähnt mit A. Volkonskij, Sofija Gubajdulina und Alfred Šnitke zu den führenden Komponisten dieser Generation.¹¹⁵ Sein Œuvre umfasst sämtliche Gattungen, wobei die Kammermusik einen großen Bereich einnimmt. Für Flöte solo schrieb Denisov das *Solo* (1971), die *Sonate* (1982) und *Zwei Stücke* (1983). Ansonsten ist die Flöte in Konzerten und Kammermusikensembles reich vertreten.

In der *Sonate* für Flöte solo lassen sich die Merkmale seines Stils deutlich ausmachen. Die 1982 komponierte und 1985 veröffentlichte Komposition besteht aus drei unbezeichneten Sätzen. Denisov greift zwar die dreisätzig Form der Gattung auf, kehrt damit aber nicht zu einem traditionellen Formschema zurück. Vielmehr arbeitet er mit einer differenzierten Gestaltung eines einheitlichen Materials.

Bei der Untersuchung des Tonmaterials und aufgrund der Höreindrücke fallen die von Denisov eingesetzten Halbtonfiguren auf. Diese sind bezeichnend für seinen Stil. Seit den späten 1970er Jahren stellt die Formel E – D – S, eine Ableitung von seinem Namen (**E**dison **D**eni**S**ov), einen wichtigen Bestandteil seines Komponierens dar.¹¹⁶ Die Tonfolge e – d – es oder vergleichbare Halbtonfiguren prägen die Melodik seiner Werke, u.a. auch die der zu untersuchenden Sonate. Alle drei Sätze dieses Werks bestehen aus einer Vielzahl von Halbtonfiguren, deren Verkettung und Verarbeitung. Vor allem im ersten und dritten Satz der Sonate finden sich Übereinstimmungen in

¹¹⁵Näheres zu den `zweiten Vier` ist auf S.60 zu finden.

¹¹⁶ Vgl. V. Cenova: Art. Denisov, Edison. In: MGG, Personenteil Bd.5, Sp.816.

der melodischen und rhythmischen Gestaltung. Bestimmte Tongruppen und Figuren motivischer Qualität kehren vielfach wieder. Trotz fortwährender Entwicklung der Melodielinie entsteht dadurch der Eindruck einer einheitlichen, in sich geschlossenen Melodik. Schon zu Beginn des ersten Satzes finden sich die erwähnten Halbtonfiguren, die die gesamte Sonate durchziehen. Die Zwölftonreihe in T. 1 und 2 beinhaltet die der Formel e – d – es entsprechende Folge von großer und kleiner Sekunde (h – a – b). Im weiteren Verlauf arbeitet er sehr frei mit dem Zwölftonmaterial.

Tranquillo

Flûte

p *poco espr.* *pp*

Notenbeispiel 5: E. Denisov *Sonate*, 1. Satz, Leduc, T.1-6

Weitere Figuren mit motivischem Charakter sind die Tonfolgen bestehend aus kleiner und großer Sekunde, aus verminderter Terz und kleiner Sekunde (Beispiel: T.28 b – gis – a) oder aus zweimaliger kleiner Sekunde und großer Sekunde (Beispiel: T.14/15 d – cis – d – c). Die letztgenannte Figur tritt in unterschiedlicher Gestaltung in allen drei Sätzen der Sonate auf. Die große Sekunde wird dabei mitunter erweitert. Im Falle des Mittelsatzes ist sie Teil der durchlaufenden Sechzehntel. Unterschiedlich lange Phrasen, basierend auf den charakteristischen Figuren und chromatischen Verläufen, bilden den musikalischen Fluss, der durch eingefügte Pausen zwischenzeitlich ins Stocken gerät.

Die chromatischen Vernetzungen und charakteristischen Halbtonfolgen im gesamten Werk führen, kombiniert mit an- und abschwellender Dynamik, zu einer expressiven, ausdrucksstarken Klangwirkung der Sonate.

Peteris Vasks *Sonate* (1992)

Der lettische Komponist Peteris Vasks, 1946 geboren, absolvierte von 1964 bis 1969 ein Kontrabassstudium bei Vytautas Sereika am Konservatorium im litauischen Vilnius. Neben seinem Mitwirken in unterschiedlichen Orchestern in Litauen und Lettland studierte er von 1973 bis 1978 bei Valentin Utkins Komposition am Konservatorium in Riga. Dieses Fach unterrichtete Vasks dann ab 1989 an der Emils Darzins Musikschule in Riga. Sein Œuvre umfasst sowohl Werke der Instrumental- als auch der Vokalmusik. Für Flöte solo schrieb er das Stück *Landschaft mit Vögeln* (1980) und die *Sonate* aus dem Jahre 1992. Letztere ist ein Auftragswerk für das Helsinki Festival und wurde dort am 21.8.1992 uraufgeführt.

Bei Peteris Vasks' *Sonate* für Flöte solo sind nur sehr wenige Überschneidungspunkte mit der klassischen Sonate zu finden. Dazu zählt lediglich die dreisätzig Form sowie die Verarbeitung von thematischem Material. Die Besonderheit dieser Komposition ist, dass die drei Sätze im Verhältnis A B A zueinander stehen. Parallelen zwischen dem ersten und dritten Satz zeigen sich in dem Titel „Nacht“, in der Vortragsbezeichnung „Misterioso“, bei der Besetzung der Altquerflöte und in der Wahl der zeitgenössischen Spieltechniken. Dazu zählt insbesondere das simultane Singen und Spielen¹¹⁷, das den ersten Satz eröffnet und beschließt und auch im dritten Satz Verwendung findet. Der Einsatz der Stimme, d.h. das Singen, überbrückt den Wechsel der Instrumente, da der Mittelsatz auf der Großen Flöte gespielt werden soll. Die Übergänge zwischen den Sätzen sind *attaca* auszuführen.

Übereinstimmungen zwischen dem ersten und dritten Satz finden sich darüber hinaus in der dynamischen Gestaltung und in der Klangcharakteristik (Einsatz der Stimme, Flatterzunge, Vorschläge, *Accelerandi*). Ein weiteres Merkmal der Rahmensätze ist die Gestaltung mit größtenteils identischem, motivisch-thematischem Material. Ein im ersten und dritten Satz jeweils dreimal erklingendes Thema bzw. dessen Anfangsmotiv ist besonders hervorzuheben. Es bildet das thematische Zentrum der Sonate, denn auch im zweiten Satz hat Vasks dessen Tonmaterial verarbeitet.

¹¹⁷ In Kapitel 4.4 wird ab S.238 das simultane Singen und Spielen detailliert erläutert.

Notensbeispiel 6: P. Vasks *Sonate*, 1.Satz, Schott, Z.3

Notensbeispiel 7: P. Vasks *Sonate*, 2. Satz, Schott, Z.1-3

Der zweite Satz der Sonate steht den Rahmensätzen kontrastierend gegenüber. Mit der Bezeichnung „Flug“ und der Spielanweisung „Agitato“ zeichnet sich dieser Satz durch eine wesentlich lautere Dynamik und eine durchgehende, virtuos geführte Flötenlinie aus. Accelerandofiguren, Flatterzungeneneinsatz, Triller und Vorschläge besitzen verzierenden Charakter und fördern Assoziationen mit Naturhaftem, wie dem Flug der Vögel durch die Lüfte.¹¹⁸ Wie schon angesprochen, nutzt Vasks hier zur melodischen Gestaltung das im ersten Satz vorgestellte Material. Das Anfangsmotiv (b – as – b – e) wird von ihm im Vergleich zur Grundgestalt im ersten Satz mehrfach in rhythmisch veränderter Form aufgegriffen (Z.1) und im Verlauf des Satzes hinsichtlich des Tonmaterials, der Lage, des Rhythmus` und der

¹¹⁸ Mit dieser Thematik beschäftigt sich Peteris Vasks sehr intensiv. Vogelstimmen dienten ihm bereits in dem Stück *Landschaft mit Vögeln* als Inspirationsquelle. Die Analyse dieser Komposition für Flöte solo ist in Kapitel 4.2 auf S.120 zu finden.

Intervallstruktur variiert. Aufgrund der übereinstimmenden thematischen Grundlage und ähnlicher Gestaltungsmittel mit Verzierungscharakter wirkt die Sonate in sich geschlossen und bildet eine Einheit.

Heinz Holliger *Sonate (in)solit(air)e* (1995/96)

Heinz Holliger, 1939 in Langenthal/Schweiz geboren, studierte am Berner Konservatorium Oboe bei Émile Cassagnaud, Klavier bei Sava Savoff und Komposition bei Sándor Veress. Seine musikalische Ausbildung führte er am Conservatoire National Supérieur in Paris bei Pierre Pierlot (Oboe) und bei Yvonne Lefébure (Klavier) fort. Er nahm zudem an Kompositionskursen von Pierre Boulez an der Musikakademie in Basel teil (1961-63). Holliger gehört mit seinem großen Repertoire, das vom Barock bis zur Avantgarde reicht, zu den führenden Vertretern seines Instruments. Seit 1966 ist er als Professor für Oboe an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg i.Br. tätig. Durch seine eigene Solistentätigkeit mag er wohl auch wichtige Anregungen für sein kompositorisches Schaffen erhalten haben. Wichtige Werke Holligers sind neben einigen Kammermusikwerken u.a. die Oper *Schneewittchen* (1998) und der *Scardanelli-Zyklus* für unterschiedliche Besetzungen (1975-85, 1991). Teil dieses Zyklusses, den er Friedrich Hölderlin widmete¹¹⁹, ist auch die Komposition *(t)air(e)* für Flöte solo (1980/83).

Weitere Solokompositionen sind das *Lied* für Flöte, Alt- oder Bassflöte (ad lib. elektronisch verstärkt) (1971), das Stück *Schlafgewölk* für Altflöte solo (ad lib. mit jap. Tempelglocken oder Vibraphon) (1984) und die *Sonate (in)solit(air)e*, dite “Le Piémontois Jurassien” ou “de Tramelan-dessus à Hameau-sessus” Petit Air pour flute solitaire (1995/96).

Heinz Holliger widmete seine *Sonate (in)solit(air)e* Aurèle Nicolet. Anlässlich dessen 70. Geburtstags wurde sie am 28.1.1996 in Oberwil/Schweiz uraufgeführt. Das Werk ist durch zahlreiche Wortspielereien gekennzeichnet, die sich vor allem im Titel und in den einzelnen Satzbezeichnungen äußern. Holliger fügt der Bezeichnung `Sonate` die Formulierung `(in)solit(air)e` hinzu, die die Bedeutungen `Luft` (air),

¹¹⁹ Friedrich Hölderlin signierte manche seiner Gedichte mit dem Synonym „Scardanelli“.

`allein` (solitaire) und `außergewöhnlich` (insolite) beinhaltet.¹²⁰ Die Komposition trägt zwar den Titel `Sonate`, entspricht der Satzfolge nach jedoch einer Suite. Auf dem Deckblatt der Partitur ist auch von einer “Suite d’airs” die Rede.¹²¹ Holliger komponierte eine Folge von zwölf Sätzen, wobei er sowohl auf die Standardsätze der barocken Suite als auch auf andere Tanzformen und Sätze ohne Tanzcharakter zurückgriff.¹²² Mehrfach verändert er die originalen Satzbezeichnungen auf spielerische Art und Weise und versieht sie mit Anspielungen auf Nicolets Leben, wie z.B. auf seine Vorliebe für das Rauchen. Die Titel und Untertitel der Sätze lauten:

- I *Clôture ouverte* (avec Fugue sans fougue)
- II *Allemande* (al)lémanique
- III *Courante*
- IV *La bande de Sara*
- V *Bourrée* bourrée de solitude (d’après “Le marteau du centimètre”)
- VI *Badines! – Ries!*
- VII *La Polonaise*
- VIII *Menu et Gigot*
- IX *La muse et la musette d’Oberwil*
- X *Nicotin et Nicotine* Danse gauloise en forme de pas de bleu(e)
- XI *L’irréel au réel*
- XII *Passacaille*

Auffallend in der musikalischen Gestaltung einzelner Sätze ist die Bezugnahme auf bekannte Werke, wie z.B. auf die *Partita* für Flöte solo und die *h-moll Suite* von Johann Sebastian Bach. So zitiert Holliger beispielsweise in dem Satz *La bande de Sara* fast tongetreu den Beginn der *Sarabande* der *Partita*, indem der Flötist simultan zu dem aus Mehrklängen bestehenden Flötenspiel die besagte Melodie singt.

¹²⁰ Eine vergleichbare Art der Betitelung weist Heinz Holligers Komposition *(t)air(e)* für Flöte solo aus dem Jahre 1980/83 auf.

¹²¹ H. Holliger in: Partitur zu *Sonate (in)solit(air)e*, 1995/96.

¹²² Als Anhang fügt er der Partitur der Sonate außerdem *Petit air pour flûte solitaire* (2000) hinzu.

Sarabande

The image shows the first three staves of a musical score for a Sarabande. The first staff starts with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes. The second staff begins at measure 7 and continues the melodic line. The third staff begins at measure 12 and features a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Notenbeispiel 8: J.S.Bach *Partita, Sarabande*, Henle, T.1-16

This example shows a vocal and instrumental arrangement of the Sarabande. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (Stimme *) and a piano accompaniment. The vocal line features long, sustained notes with a slur, while the piano accompaniment plays a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues this arrangement, with the vocal line moving through various intervals and the piano accompaniment maintaining its rhythmic accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Notenbeispiel 9: H. Holliger *Sonate (in)solit(air)e, La bande de Sara*, Schott, T.1-7

Neben dieser Technik des gleichzeitigen Singens und Spielens verwendet Holliger eine Vielzahl weiterer moderner Spieltechniken. In der folgenden *Bourrée* greift er die Rhythmik der *Bourrée Angloise* aus Bachs *Partita* auf. Der Ordinarioklang der

Flöte wird erst am Ende dieses Satzes durch die Spieltechniken “slap”¹²³ und Tongue Ram erweitert. Den Abschluss bildet ein Mehrklang, der aus einem mit Flatterzunge versehenen Flötenton und einem dazu gesungenen Ton mit Glissando zum tiefstmöglichen Ton besteht. Ein Zitat aus der *h-moll Suite* folgt, wie sollte es anders sein, in dem Satz *Badines! – Ries!*. In Gestalt von Whistle Tones erklingen Phrasen dieses bekannten Satzes der Suite bedächtig und nicht so schnell wie im Original.

**Beaucoup moins vite que...!
(très prudemment)**

*) Ins Anblasloch pfeifen. Instrument etwas von den Lippen entfernt. Resonanz der angegebenen Griffe.
Whistle into embouchure, keep the instrument slightly away from the lips. Resonance of the given fingerings.
Siffler dans embouchure un peu éloignée des lèvres. Resonance des doigtés indiqués.

Notenbeispiel 10: H.Holliger *Sonate (in)solit(air)e, Badines! – Ries!* Schott, T.1-8

Die Thematik der Ein- und Ausatmung spielt in der Komposition Holligers ebenfalls eine große Rolle.¹²⁴ Das Ausloten physiologischer und spieltechnischer Grenzen ist ein Merkmal seines Stils. In Anspielung auf das Rauchen setzt er im Satz *Nicotin et Nicotine. Danse gauloise en forme de pas de bleu(e)* in Verbindung mit der Technik

¹²³ Diesen Effekt beschreibt Holliger wie folgt: „staccato (Zungenspitze) an der Oberlippe, ohne zu blasen“. H. Holliger in: Spielanweisungen zu *Sonate (in)solit(air)e*, 1995/96.

¹²⁴ Der Aspekt der Atmung wird auch in der Komposition *(t)air(e)* zu einem besonderen Teil der musikalischen Gestaltung. Die Analyse dieses Werks ist in Kapitel 4.4 ab S.233 zu lesen.

des Trompetenansatzes vermehrt Atemprozesse ein. Er differenziert dabei zwischen der Verwendung des Trompetenansatzes beim Ausatmen, beim Einatmen und mit unterschiedlich starker Lippenspannung.

Der Satz *L'irréel au réel* besteht allein aus leisen, kontinuierlichen whistle-Glissandi, die dadurch entstehen, dass bei geschlossenem Ansatz während der Ein- und Ausatmung in die Flöte gepfiffen wird. Der Wechsel von Ein- und Ausatmung ist frei ausführbar. Diese an der Grenze der Hörbarkeit verlaufenden Flötenklänge sollen ohne jede Unterbrechung, d.h. mit Zirkuläratmung, gespielt werden. Das Wortspiel mit dem Namen Aurèle im Titel bekommt aufgrund dieser „unwirklichen“ Klänge eine wortwörtliche Bedeutung.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass diese zwölfteilige Satzfolge mit der Form der Sonate nichts gemein hat und mehr als Klangstück in Suitenform einzuordnen ist. Heinz Holliger versteht es auf humoristische und einfallsreiche Weise, Traditionelles, wie Zitate und Formen, und zeitgenössische Klangmöglichkeiten zusammenzuführen.

Harald Genzmer 3. Sonate (2003*)

Der 1909 geborene Harald Genzmer studierte von 1928 bis 1934 an der Berliner Musikhochschule Komposition bei Paul Hindemith, der sein Schaffen stark beeinflusste, sowie Instrumentenkunde bei Curt Sachs, Musikwissenschaft bei Georg Schünemann, Klavier bei Rudolf Schmidt und Klarinette bei Alfred Richter. Von 1934 bis 1937 war Genzmer Studienleiter am Opernhaus Breslau. In den darauf folgenden Jahren (1938-1945) war er als Lehrer an der Jugend- und Volksmusikschule in Berlin-Neukölln tätig. Nach dem Krieg übernahm er Professuren an den Musikhochschulen in Freiburg (1946-1956) und München (1957-1974). Viele seiner Werke haben einen pädagogischen Anspruch und folgen seinen kompositorischen Idealen, wie der Verständlichkeit und der Praktikabilität. Genzmers Werkverzeichnis beinhaltet vornehmlich Orchester-, Chor- und Kammermusikwerke. Für Flöte schrieb er neben einigen Kammermusikwerken folgende Solokompositionen: *Neuzeitliche Etüden* (1956, 1964), eine *Sonate* für Flöte solo (1973), das Stück *Pan* für Flöte oder Altquerflöte solo (1992), die 2. und 3. *Sonate* für Flöte solo (1999, 2003).

Harald Genzmer greift in der 2003 veröffentlichten *Sonate* für Flöte solo Elemente der traditionellen Form der Sonate auf und gestaltet sie mit Hilfe einer einfallsreichen Motiv- und Themenentwicklung und –verarbeitung abseits von zeitgenössischen Klangexperimenten. Die Anzahl der vier Sätze entspricht der Form der klassischen Sonate. Zwei längere Rahmensätze (Vivace, Finale: Allegro molto) stehen zwei üblicherweise etwas weniger umfangreichen Mittelsätzen in langsamerem Tempo gegenüber. Der Kopfsatz der Sonate weist Entsprechungen zur Sonatensatzform auf. Diese äußern sich in einem zentralen Formabschnitt A, in einem motivisch davon abgeleiteten Teil B, in einem Teil C, der bekannte Figuren verarbeitet, und in einer fast notengetreuen Wiederholung der Teile A und B (A', B') mit codaähnlichem Schluss (A''). Zentrale Bedeutung für den ersten Formabschnitt hat der Ton g, der auch in den weiteren drei Sätzen eine wichtige Rolle spielt. Im Kopfsatz ist er als Bestandteil einer Figur bestehend aus einer Quinte und zwei großen Sekunden mehrfach vorzufinden. Diese Quint-Sekund-Folge (c – g – f – g) bzw. der das Stück eröffnende Quintsprung c'' – g'' besitzen motivischen Charakter und treten im gesamten Satz, vornehmlich in den Teilen A, C, A' und A'', rhythmisch variabel, in veränderter Reihenfolge und verschiedener tonlicher Ausführung auf. Insbesondere der Krebs der Quint-Sekund-Folge dominiert in Teil C. Hinzu kommen Variationen dieses Motivs, beispielsweise in T.52 oder T.81/82.

The musical notation shows the first movement of Harald Genzmer's Sonata for Flute solo, measures 1-16. The score is in 3/4 time and features a 'Vivace' tempo. It includes dynamic markings (f, p), a 'rit.' (ritardando) section, and various rhythmic patterns including triplets and slurs. The notation shows a sequence of notes and rests across three staves, with measure numbers 7 and 12 indicated.

Notenbeispiel 11: H. Genzmer 3. *Sonate*, 1. Satz, Ries & Erler, T.1-16

Die Motiv- und Formgestaltung des zweiten und dritten Satzes zeichnet sich ebenfalls durch wiederkehrende Figuren sowie durch Fortspinnung, Erweiterung und Abwandlung des motivischen Materials aus. Im zweiten Satz bilden die Töne g und b zusammen mit dem vereinzelt hinzukommenden h bzw. ces den Ausgangs- und Schlusspunkt des musikalischen Geschehens, bei dem die Figur langsam erweitert und fortgesponnen wird, Neues hinzukommt, dann aber bereits Bekanntes aufgegriffen wird. Anklänge an die Liedform sind nicht auszumachen.

Im vierten Satz der Sonate sind Merkmale eines Rondos festzustellen. Gemäß dem Vorgehen im 18. Jahrhundert setzt auch Genzmer das Rondo als beschwingtes Finale der mehrsätzigen Form der Sonate ein. Ein Kriterium der Rondoform ist mit der Repetition des zentralen Themas A das Schema A B A C A. Die Gestalt des wiederkehrenden Refrains ist durch spielerische Sechzehntelläufe mit z.T. hemio-lischer Rhythmisierung gekennzeichnet. Die Zwischenpartien B und C entwickeln neue Ideen und heben sich somit von A ab, wobei Teil B, ähnlich einer Bogenform, mit dem Sechzehntelrepetitionsmotiv einen Teil des motivischen Materials von A aufgreift, so dass kein schroffer Kontrast zwischen A und B entsteht. C hebt sich dagegen deutlicher von der Gestaltung des zentralen Themas A ab.

Partita und Suite

Eine weitere, besonders in den 1950er Jahren auftretende Gattung ist die der Partita oder Suite. Unter dem Begriff der Suite sind seit dem 17. Jahrhundert bestimmte Erscheinungsformen zyklischer Instrumentalmusik zu verstehen. Dabei handelt es sich oft um eine Folge national geprägter Tänze, tanzartiger Sätze oder auch um Stücke ohne Tanzcharakter. Vergleichbar mit der Suite wird der Begriff der Partita seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ebenfalls als Bezeichnung für eine mehrsätzliche Folge unterschiedlicher Tänze verwendet und findet daher auch in diesem Kapitel Beachtung. In der solistischen Flötenmusik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird vor allem die Suite vielfach aufgegriffen.¹²⁵

¹²⁵ Ingeborg Dobrinski beschäftigte sich mit den Suiten für Flöte solo in der ersten Jahrhunderthälfte. Sie stellt fest, dass seit den 1920er Jahren die Komposition solch zyklisch angelegter Werke wieder in Erscheinung trat. Die meisten Werke ihres Untersuchungszeitraums stammen allerdings aus den 1930er und 1950er Jahren. I. Dobrinski, a.a.O., S.87ff.

Bei dem Überblick über die innerhalb des Untersuchungszeitraums entstandenen Suiten und Partiten zeigen sich deutliche Unterschiede, in welchem Umfang die traditionelle Form der Suite in den Solokompositionen berücksichtigt wird. Die Suiten unterscheiden sich hinsichtlich der Anzahl der Sätze und deren Bezeichnung. So finden sich sowohl traditionelle Tanzsätze wie Allemande, Sarabande u.ä. als auch unbezeichnete oder nur mit Tempoangaben versehene Sätze sowie programmatische Satzbezeichnungen. Die folgenden fünf Analysen sollen Einblicke in den Umgang der Komponisten mit der Form der Suite seit 1950 bieten.

Auswahl an Partiten und Suiten

- 1950 Pisk, Paul: *Suite*
- 1950 Schneider, Willy: *Højstrup (Suite) Impressions from Denmark*
- 1951 Borris, Siegfried: *Partita*
- 1952 Luening, Otto: *Second Suite*
- 1952 Moroi, Makoto: *Partita*
- 1954 Oertzen, Rudolf von: *Suite sérieuse*
- 1954 Rychlik, Jan: *Vier Partiten*
- 1955 Burkhard, Willy: *Suite*
- 1957 Wellesz, Egon: *Suite*
- 1958/59 Shishido, Mutsuo: *Suite Estampes*
- 1961 Luening, Otto: *Third Suite*
- 1961 Staeps, Hans-Ulrich: *Virtuose Suite*
- 1962 Françaix, Jean: *Suite*
- 1963 Luening, Otto: *Fourth Suite*
- 1966 Bodensohn, Ernst F.W.: *Suite 2*
- 1968 Bodensohn, Ernst, F.W.: *Suite 3*
- 1969 Luening, Otto: *Fifth Suite*
- 1970 Scott, Stuart: *An Egyptian Suite*
- 1974 Hahn, Gunnar: *Suite en style folklorique*
- 1977* Barth, Hans Joachim: *Erste und Zweite Suite*
- 1979* Loudová, Ivana: *Suite*

- 1980* Bestor, Charles: *A wind in the willows: Suite*
- 1980* Friedel, Kurt-Joachim: *Kleine Suite*
- 1981* Girnatis, Walter (1894-1981): *Suite en quatre poèmes*
- 1982* Roy, Klaus George: *Flute Suite*
- 1991 Skolnik, Walter: *Suite in G*
- 1992 Sink, Kuldar: *Suite No.1*
- 1995* Põldmäe, Alo: *Kleine Suite op.41*
- 2002 Wagner, Wolfram: *Variationssuite*
- 2005 Blank, Allan: *Snapshots (A Suite of Five for Solo Flute)*

Makoto Moroi *Partita* für Flöte solo (1952)

Der 1930 geborene Makoto Moroi absolvierte an dem Nationalen Konservatorium seiner Geburtsstadt Tokio das Kompositionsstudium bei T. Ikenouchi. Außerdem studierte er die Theorie der gregorianischen Musik bei Paul Anouilh, die Musik der Renaissance und des Barock bei Eta Harich-Schneider und Komposition bei seinem Vater Saburo Moroi. Im Mai 1955 reiste er nach Europa und arbeitete u.a. im Kölner Studio für Elektronische Musik. Darüber hinaus nahm er am Weltmusikfest der IGNM in Baden-Baden teil. Dort wurde sein Klavierwerk *Alpha und Beta* von Niels Viggo Bentzon aufgeführt. Für seine Werke erhielt er zahlreiche Preise. Neben seiner Tätigkeit als Komponist war Moroi Lehrer für gregorianische Musiktheorie am „Königin Elisabeth Musikinstitut“ in Hiroshima und für Komposition am „Toho Music College“ in Tokio. Zudem wirkte er u.a. an der Entstehung des „Instituts für Musik des 20. Jahrhunderts“ mit. Dieses veranstaltete 1957 das erste Sommermusikfest für zeitgenössische Musik in Karuisawa.

Die 1952 komponierte *Partita* für Flöte solo, die er seinem Flötenlehrer Tamotsu Ohata widmete, wurde 1953 anlässlich des 27. Musikfestes der IGNM in Oslo von Alf Andersen uraufgeführt. Mit diesem Werk machte Moroi die europäische Musikwelt auf sich aufmerksam. In dieser Komposition verbindet er traditionelle Tanztypen und Formen der vorklassischen Partita mit Techniken der Dodekaphonie. Die Partita besteht insgesamt aus acht Sätzen, die überwiegend der Satzfolge einer barocken Tanzsuite entsprechen. Die von Moroi gewählte Abfolge bestehend aus den Sätzen *Introduction, Largo, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte I, Gavotte II*

und *Gigue* weist Merkmale der Suite des 17. Jahrhunderts auf, wie z.B. die Voranstellung einer Introduction und die Verwendung der vier Stammsätze Allemande, Courante, Sarabande und Gigue. Erweitert werden konnte die Suite des 17. Jahrhunderts außerdem durch eine freie Tanzform, wie z.B. durch die zwischen Sarabande und Gigue eingeschobene Gavotte. Dies ist auch in der Partita von Moroi der Fall. Der auf die *Introduction* folgende, mit *Largo* bezeichnete Satz geht nicht auf die Gesamtform der barocken Suite zurück. In jener Zeit wird der Begriff als Vortragsbezeichnung gebraucht. Erst seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird er auch als Satzbezeichnung genutzt.

Moroi verbindet in seiner Partita Merkmale der barocken Tanzsuite mit der freien Verarbeitung von Zwölftonmaterial. Dieses wird in Gestalt von sechs Grundreihen in der *Introduction* vorgestellt. Stellt man diese Grundreihen einander gegenüber, zeigen sich mehrfach Parallelen in der Abfolge bestimmter Töne, wie z.B. die Tongruppe g - ges - as - b, die sowohl in der ersten als auch in der sechsten Grundreihe vorkommt, dort allerdings in Krebsgestalt.

The image shows a musical score for the Introduction of Moroi's Partita, consisting of four staves of music. The score is written in treble clef and includes various dynamics and articulations. The first staff is marked 'Adagio' and 'Andante', with dynamics ranging from *p* to *f*. The second staff continues the piece with dynamics like *mf* and *dim.*. The third staff is marked 'con animato' and 'poco rit.', with dynamics like *mf* and *f*. The fourth staff is marked 'a tempo' and 'loco', with dynamics like *pp* and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Notenbeispiel 12: M. Moroi *Partita, Introduction*, Heinrichshofen

Im weiteren Verlauf des Zyklusses verarbeitet Moroi das Material der sechs Grundreihen auf sehr unterschiedliche Art und Weise. Reihe 1 eröffnet beispielsweise das *Largo*, tritt aber anschließend nicht mehr in Originalgestalt auf. In der *Allemande*, die hinsichtlich des geraden Takts, des schnellen Tempos und der Zweiteiligkeit durchaus der barocken Allemande entspricht, lässt Moroi die zweite Grundreihe in T.4-6 mit Hilfe von Akzenten und erhöhter Lautstärke aus den durchlaufenden Sechzehntelfolgen hervorstechen. Ähnliches gilt für die Takte 10 bis 13 und 18 bis 21. Wie eine eigene Melodielinie treten die Töne der Reihe in veränderter Abfolge hervor.

In der *Courante* weist Moroi der Zwölftonreihe ein eigenes Thema zu, das er innerhalb des Satzes wiederholt aufgreift und variiert. Der barocken Courante entsprechend steht dieser Satz im Dreiertakt, beginnt auftaktig und weist ebenso wie die Allemande die zweiteilige Form auf, wobei beide Teile jeweils wiederholt werden. Aus dem anfänglichen Thema der Zwölftonreihe entwickelt Moroi ein motivisch-thematisches Geflecht, indem das Material wiederholt, rhythmisch verändert, transponiert und sequenziert wird.

Auch in der *Sarabande* verwendet er Techniken der Dodekaphonie, wie z.B. den Krebs der Originalgestalt der Grundreihe 4 (Original: T.3/4, 5/6, Krebs: T.11/12, 13/14). Die Reihe wird meist zweitaktig verarbeitet. Der häufige Einsatz von Tremoli und die charakteristische rhythmische Gestaltung dieses Satzes aufgrund vorschlagsähnlicher Klänge deuten auf einen Einbezug der japanischen Musiktradition¹²⁶ hin, die Moroi mit Merkmalen der barocken Sarabande (Dreiertakt, feierliche, gemessene Vortragsweise) und der Zwölftontechnik zusammenführt.

Die Verwendung einer Zwölftonreihe in Originalgestalt innerhalb *Gavotte I* und *II* ist im Vergleich zu den zwei vorangegangenen Sätzen wesentlich reduziert. Auffallend ist der Kontrast beider Gavotten hinsichtlich der rhythmischen Ausführung. Während *Gavotte I* zu Beginn die Grundreihe 5 einmalig vorstellt, beginnt die *Gavotte II* mit dem Material der sechsten Grundreihe. Auch im Notenbild treten diese Töne besonders hervor. Durch den Orgelpunkt b wird hier, ähnlich wie in der *Allemande*, der Eindruck von Zweistimmigkeit hervorgerufen. Der zweite Teil dieser *Gavotte* spiegelt die vorangegangenen Takte des ersten Teils wider.

¹²⁶ Detaillierte Erläuterungen der japanischen Musiktradition sind in Kapitel 4.3 ab S.158 zu finden.

Notebeispiel 13: M. Moroi *Partita*, *Gavotte II*, Heinrichshofen, T.1-9

Den Krebs des Tonmaterials setzt Moroi auch in der *Gigue* ein. Der lebhaftere, im Zweiertakt stehende Satz besteht wie die vorherigen Sätze aus zwei jeweils zu wiederholenden Teilen. Im ersten Teil (T.1-20) erklingen die sechs Grundreihen der gesamten *Partita* und deren Krebs.

Allegro vivace

Notenbeispiel 14: M. Moroi *Partita*, *Gigue*, Heinrichshofen, T.1-20

Der zweite Teil weist den rhythmisch gleichen, hinsichtlich der Intervallrichtung aber umgekehrten Verlauf auf. Auch hierbei handelt es sich um die Aneinanderreihung von Zwölftonfolgen, allerdings ohne Rückgriff auf die originalen Reihen. Lediglich das Material der sechsten Reihe scheint aufgegriffen zu werden.

Jean Françaix Suite (1962)

Jean Françaix (1912-1997), der aus einer musikalischen Familie stammt, schloss 1930 schon im Alter von 18 Jahren sein Klavierstudium bei Isidor Philipp am Conservatoire in Paris mit einem 1. Preis ab. Sein Œuvre beinhaltet fast sämtliche Gattungen von der Oper über Ballette, Instrumentalkonzerte bis hin zu Filmmusik und Chorwerken. Zwei Meilensteine seines Schaffens sind die 6 Konzertwalzer *Eloge de la danse* für Klavier (1954) und *Octuor*, ein Oktett für Klarinette, Horn, Fagott, Streichquartett und Kontrabass (1972). Seine aus dem Jahre 1962 stammende *Suite* für Flöte solo besteht aus sechs Sätzen, die größtenteils in der Tradition der Suitenform des 16. Jahrhunderts stehen. Dies gilt für die Mittelsätze *Pavane*, *Saltarelle* und *Allemande*. Françaix eröffnet die Suite mit einer *Caprice*.

Allegro (♩ = 138) rall. poco a poco e dim.

f e poco capriccioso

a tempo giusto

mf

p

(p) *f sub.*

Notenbeispiel 15: J. Françaix *Suite, Caprice*, Schott, T.1-12

Dieser schnelle Satz zeichnet sich durch die dominierenden, mehrfach wiederkehrenden triolischen Rhythmusmuster und dessen Variationen aus. Außerdem setzt er verschiedene Möglichkeiten der Artikulation und Akzentuierung auf eine Weise ein, die die Lebendigkeit des Satzes unterstützt. Die *Pavane* als zweiter Satz entspricht mit ihrer überwiegend von Vierteltönen bestimmten Melodie dem Gestus eines Schreittanzes, da der gleichmäßige Puls somit betont wird. Hinzukommen allerdings zahlreiche Verzierungen der vielfach chromatisch verlaufenden Flötenstimme. Chromatische Linien zeigen sich auch in der darauf folgenden *Saltarelle*, jedoch weniger offensichtlich.

Der Gagliarde ähnelnd, bildet der Saltarello in der traditionellen Suitenform den Nachtanz der Pavane und wird hier von Françaix dementsprechend berücksichtigt. Dieser im raschen 12/8-Takt stehende Satz weist die bereits angesprochenen chromatischen Verläufe auf, die wie eine eigenständige Melodielinie innerhalb des musikalischen Ablaufs auf verschiedenen Zählzeiten und Taktschwerpunkten zu finden sind (z.B. T.5/6, 7/8). Vergleichbar mit der *Caprice* arbeitet Françaix auch hier mit einem einheitlichen, rhythmisch geprägten Material, bei dem Motive und Phrasen variiert und wiederholt werden.

Die *Allemande* stellt als vierter Satz einen klanglichen Kontrast zum vorangegangenen Satz dar. Im moderaten 4/4-Takt verwendet er wiederkehrende bzw. sich ähnelnde melodische Phrasen, die auf einer Altflöte vorgetragen werden sollen. Das folgende *Menuet* wird wieder auf der Großen Flöte gespielt und entspricht mit der Abfolge Menuet – *espressivo* zu spielender Mittelteil – Menuet der traditionellen Form eines so benannten Satzes. In den Rahmenteilern soll der Eindruck von Zweistimmigkeit erzeugt werden, was sich auch in der Notation niederschlägt. Der abschließende *Marsch*, der von der barocken Suitenform abweicht, ist gleichwohl seiner traditionellen dreiteiligen Form entsprechend aufgebaut. Auf den rhythmisch scharf akzentuierten Marschteil folgt ein Trio, allerdings nicht so gesanglich und bewusst kontrastierend wie es gemeinhin üblich ist. Im Anschluss an das Trio wird der Beginn wiederholt, bevor die Coda den Satz beschließt. Dieser letzte Satz lässt Françaixs Vorliebe für beschwingte und heitere Themen erkennen.

Otto Luening *Suite Nr.3* (1961)

Otto Luening (1900-1996), ein amerikanischer Komponist, Dirigent, Lehrer und Flötist, begann als Sohn musikalischer Eltern schon im Alter von sechs Jahren zu komponieren. Als die Familie 1912 nach München umzog, setzte er 1915 bis 1917 seine Studien bei Anton Beer-Walbrunn an der Staatlichen Hochschule für Musik fort und hatte 1916 sein Debüt als Flötist. Im Jahre 1917 ging er nach Zürich und studierte am dortigen Konservatorium und an der Universität (1919/20). Hinzukam privater Unterricht bei Philipp Jarnach und Ferruccio Busoni, die ihn in seinem Musikdenken und hinsichtlich seiner Lehrmethoden nachhaltig beeinflusst haben.

Während seines Aufenthalts in Zürich war er zudem als Flötist des Tonhallen Orchesters und an der Städtischen Oper tätig. Nachdem er 1920 nach Chicago zurückkehrte, absolvierte er bei Wilhelm Middelschulte ein weiteres Studium und übernahm die Stelle als Dirigent an der neu gegründeten „American Grand Opera Company“. Zahlreiche Lehr- und Dirigententätigkeiten folgten in den anschließenden Jahrzehnten. Neben einigen Kammermusikstücken schrieb er für Flöte solo insgesamt fünf Suiten (1947, 1959, 1961, 1963, 1969).

Die in den 1960er Jahren entstandenen Suiten unterscheiden sich hinsichtlich der Satzanzahl und der Bezeichnung. Während die fünfte Suite mit der Überschrift „Wedding Music“ und dementsprechenden Bezeichnungen für die vier Sätze versehen ist („Preamble“, „March“, „Ceremony“, „Reception and Conversations“), weisen die Suiten Nr.3 und 4 sieben unbezeichnete Sätze auf. Die Gestaltung der dritten Suite soll an dieser Stelle genauer untersucht werden.

Auf den ersten Blick hat diese Suite, abgesehen von der Folge mehrerer Sätze, nicht viel mit der traditionellen Form der Suite gemein. Im Gegensatz zur ersten Suite, in der Luening, wie Dobrinski schon festgestellt hat, in allen drei Sätzen mit Zwölftonreihen arbeitet,¹²⁷ findet sich in der dritten Suite lediglich im fünften Satz eine Zwölftonreihe. Die einzelnen Sätze dieser Suite zeichnen sich vielmehr durch sehr verschiedene formale und musikalische Gestaltungsmuster aus.

Im ersten Satz der Suite greift Luening auf bestimmte Fragmente, auf Tonmaterial oder auch Intervallstrukturen des in den Takten 1-3 und 6/7 vorgestellten motivischen Materials zurück. Dies gilt insbesondere für die aus akzentuierten Achtelnoten bestehenden Takte 1 bis 3.

¹²⁷ I. Dobrinski, a.a.O., S.103.

Notenbeispiel 16: O. Luening *Suite Nr.3*, 1. Satz, Schirmer, T.1-10

Mehrfach findet sich der Quartsprung h - e aus T.1 (T.5, 8, 14, 20). Rückgriffe auf das Tonmaterial des Anfangs sind außerdem in den T. 8-10 (siehe T.1) und T.11/12 (siehe T.3) festzustellen. Die Verwendung von Intervallstrukturen des motivischen Materials prägt darüber hinaus die T.13/14, 18/19 (siehe T.6/7), T.12, 15, 18 (siehe T.3 d cis e) und T.17 (siehe T.1) ab. Diese motivische Vernetzung führt Luening auch im langsamen zweiten Satz der Suite fort. Drei thematisch verwandte Abschnitte bilden den formalen Ablauf. Der rhythmisch identische Themenkopf (2 gebundene Viertel + 2 gebundene Achtel) erklingt dreimal, wobei der Ausgangston jeweils um eine Quarte nach unten transponiert wird. Trotz mehrfacher Taktartwechsel weisen Thema A und A` den gleichen Umfang auf. Thema A`` wird sodann noch um zwei Takte erweitert. Die für das Thema charakteristischen Sekundschritte durchziehen den gesamten zweiten Satz.

Der schnelle dritte Satz, der in einem durchgehenden $\frac{3}{4}$ -Takt notiert ist, zeichnet sich durch eine schlichte Rhythmik aus, die überwiegend aus mit Trillern versehenen Vierteltonfolgen besteht. Die zweimalig ansteigende Melodielinie ist gleichzeitig mit der Zunahme der Dynamik verbunden. Die dynamisch abgeschwächten Takte beginnen jeweils chromatisch. Als Abschluss des ersten Teils des Satzes dient das Tonmaterial der T.1 und 2, in diesem Falle als Achtelnoten ohne Triller auf unbetonten Zählzeiten. Im zweiten Teil des Satzes wird der vorangegangene Teil wiederholt.

Der anschließende vierte Satz basiert ebenfalls auf einem rhythmischen Muster, das aus längeren Phrasen mit gebundenen Achtelfolgen besteht. Diese bewegen sich in der ersten Oktave (cis`- c``). Der schnelle fünfte Satz der Suite wird durch die schon angesprochene Zwölftonreihe eröffnet (T.1-3), in der die Töne g, c und e jedoch verdoppelt werden. Das den ersten drei Takten zugrunde liegende Taktschema (7/8, 6/8, 4/8) wird den gesamten Satz über beibehalten. In den T.4-6 schließt sich eine Tonfolge an, die auf keiner Zwölftonreihe beruht, aber aufgrund der überwiegenden Sekundschriffe und der Staccato-Artikulation aber gleichwohl der Originalgestalt der Reihe ähnelt.

Notenbeispiel 17: O. Luening *Suite* Nr.3, 5. Satz, Schirmer, T.1-12

In T.7-9 setzt prompt der Krebs der Reihe ein, dessen Schlußton g`` den Beginn der Tonfolge von T.4/5 bildet, die daraufhin folgt. Im weiteren Verlauf des Satzes gestaltet Luening das musikalische Geschehen sehr frei. Nur vereinzelt sind Fragmente der Reihe, Sekundschriffolgen und Tonmaterial der T.4-6 auszumachen. Mit wiederkehrenden Figuren und Tongruppierungen arbeitet er auch im langsamen sechsten Satz, der einen stetigen Wechsel zwischen 2/4- und 4/4-Takt aufweist. Der abschließende siebte Satz ist wiederum durch eine sehr schlichte Rhythmisierung gekennzeichnet. Dieser schnellste Satz der Suite besteht nur aus Achtelnoten mit hinzugefügtem akzentuiertem Vorschlag, der sowohl von oben als auch von unten den Hauptton erreicht und z.T. sehr große Intervallsprünge beinhaltet. Bestimmte

Haupttonfolgen, aber auch Vorschlag-Hauptton-Kombinationen kehren mehrfach wieder. Formal ist dieser Satz allerdings absolut frei gestaltet.

Bei der abschließenden Betrachtung der Suite ist festzuhalten, dass Luening abseits der barocken Tanzform der Suite die Sätze musikalisch und formal individuell umsetzt und nur schwer Bezüge zu tanzartigen Sätzen festzustellen sind.

Kuldar Sink *Suite No. 1* (1992)

Kuldar Sink (1942-1995), Komponist und Flötist aus Estland, studierte Musiktheorie, Querflöte und Komposition bei Veljo Tormis an der Tallinn Music School. Nach dem dortigen Abschluss setzte er sein Kompositionsstudium am Konservatorium in Leningrad fort. In seinen frühen Werken zeichnet sich der Einfluss Debussys und Messiaens ab. Nach einer kurzen neoklassizistischen Phase, in der u.a. das *Concertino* für Flöte (1960) entstand, begann er Mitte der 1960er Jahre serielle und aleatorische Elemente in seine Musik einzufügen. Neue Inspiration erhielt er seit Ende der 1970er Jahre außerdem durch Musiktraditionen Zentralasiens. Sinks Hauptwerk *Sünni ja surma laudud* (Das Lied von Geburt und Tod) (1985-87), in dem er fünf Gedichte von Federico Garcia Lorca verarbeitet, basiert auf arabischen Maqāms. Zu seinem Werkverzeichnis gehören ebenso einfache Choräle, in denen er auf gregorianische Gesänge und estnische Volkslieder zurückgreift.¹²⁸

Seine *Suite* für Flöte solo setzt sich aus vier unbezeichneten Sätzen zusammen, von denen nur der vierte Satz mit einer Tempoangabe („Vivace“) versehen wurde. Der Tanzcharakter einer Suite ist lediglich im dritten Satz festzustellen. Der Form und der Gestaltung des Menuetts entsprechend findet sich im durchgehenden $\frac{3}{4}$ -Takt ein A-Teil, der nach anschließendem kontrastierendem Trio wiederholt wird. Im Trio wechselt Sink in Bezug auf den rhythmischen Verlauf zwischen einer zwei- und dreiteiligen Struktur des Taktes, wodurch sich der Taktschwerpunkt jeweils verschiebt. Diese rhythmischen Verschiebungen sind auch in den anderen drei Sätzen vorhanden. Dazu tragen vor allem die häufigen, z.T. pro Takt auftretenden Taktartwechsel bei, wie es schon im ersten Satz der Fall ist.

¹²⁸ Vgl. M. Vaitmaa: Art. Sink, Kuldar. In: The New Grove, Bd.23, 2001, S.443.

Der Kopfsatz zeichnet sich durch ein motivisch-thematisches Geflecht aus, das das Material der ersten acht Takte aufgreift. Einzelne Abschnitte werden im Verlauf des Satzes in Originalgestalt wiederholt, aber auch variiert wiedergegeben und weiterverarbeitet. Lediglich die T.31-42 heben sich kontrastierend vom thematischen Geschehen ab und bilden den Abschluss dieses Satzes. Im sehr kurzen zweiten Satz finden sich ebenfalls wiederkehrende Motive bzw. deren Variation, wie z.B. die eröffnende Tonfolge.

Der vierte Satz basiert in seiner Gestaltung auf der Motivik des Anfangs. Die daraus abgeleiteten Elemente, wie z.B. der den Satz eröffnende 1/32-Lauf, die abwärtsverlaufende 1/16-Figur sowie die übergebundenen 1/16 mit synkopischer Wirkung, stellen das Material des gesamten Satzes.

Wolfram Wagner *Variationssuite* (2002)

Wolfram Wagner, 1962 in Wien geboren, begann 1977 sein Studium an der Wiener Musikhochschule. Dort studierte er in den folgenden Jahren die Fächer Querflöte (Louis Rivière), Tonsatz und Komposition (Erich Urbanner), Instrumentalmusik- und Musikerziehung. Im Anschluss an sein Kompositionsdiplom im Jahre 1987 setzte er seine Studien als Gasthörer für zwei Jahre bei Francis Burt fort. Darüber hinaus besuchte Wagner die Darmstädter Ferienkurse. Das österreichische Unterrichtsministerium gab Wagner mit Hilfe eines Auslandsstipendiums die Möglichkeit, von 1990 bis 1992 bei Robert Saxton an der Londoner Guildhall School of Music zu studieren. In den Jahren 1991/92 war Wagner außerdem Gasthörer bei Hans Zender an der Musikhochschule in Frankfurt/Main.

Der seit 1992 in Wien lebende Wagner ist als Flötist, Musiklehrer und Komponist tätig. Des Weiteren war er 1989 Mitbegründer des „Verein[s] zur Präsentation neuer österreichischer Musik“ in Wien (heute: „Music on line“). Im Jahre 1991 erhielt er einen Lehrauftrag für Tonsatz und Instrumentation an der musikpädagogischen Abteilung der Wiener Musikhochschule. Als „Young Composer in residence“ hielt er sich 1992 auch an der Londoner Academy of St. Martin-in-the-Fields auf.

Nennenswerte Werke seines kompositorischen Schaffens sind u.a. das *Konzert für Saxophonquartett* (1988), die *Sonate* für Violoncello solo (1989), das Oratorium *Hiob* (1989), die szenische Symphonie *In der Ewigkeit des Augenblicks* (1991/92)

und das Ballett *Unvollendete ... 2.Teil* (1996/97). Neben einigen Kammermusikwerken mit Beteiligung der Flöte schrieb er *Drei Capricen* (1989) und eine *Variationssuite* (2002) für Flöte solo. In seinem Œuvre finden sich mehrfach von Formmustern der Klassik angeregte Werktitel. Im Falle der *Variationssuite*, die am 21.1.2003 durch Gerhard Peyrer im russischen Kulturinstitut in Wien uraufgeführt wurde, verbindet Wagner das Element des Tanzes mit der Form der Suite. „Die Verbindung des körperlichen Elementes des Tanzes mit dem geistigen Element der musikalischen Form ist seit jeher die Intention der Suite.“¹²⁹

Diese Suite beginnt mit dem *Präludium*, das Anklänge an die Allemande der Partita von J.S. Bach aufweist sowie die motivische und harmonische Grundlage für die darauf folgenden Tanzsätze bildet. Die sich dem *Präludium* anschließenden fünf Variationen in Form moderner Tanzsätze (*Walzer, Tango, Calypso, Langsamer Walzer, Blues / Rock´n Roll*) nutzen die Klangmöglichkeiten der Flöte auf vielfältige Art und Weise aus. Wagner vergleicht den langsamen Walzer, den er als melodisches Kernstück bezeichnet, hinsichtlich dieser Funktion mit der Sarabande der barocken Suite. Die lebhaften, virtuosen Sätze umrahmen diesen Satz.¹³⁰

Invention und Capriccio

In der solistischen Flötenmusik nach 1950 greifen Komponisten bei einsätzigen Werken ebenfalls auf traditionelle Bezeichnungen zurück. Dazu gehören beispielsweise die Invention und das Capriccio, die sich durch eine freie formale Gestaltung auszeichnen.¹³¹ Das Capriccio weist verschiedenste Erscheinungsformen von Vokal- und auch Instrumentalwerken auf und ist nicht auf eine bestimmte strukturelle Gestaltung oder Kompositionstechnik festgelegt. Unter einem Capriccio ist vielmehr ein Werk zu verstehen, das auf einer Idee oder einem besonderen musikalischen oder kompositorischen Einfall basiert. Diese Vielfalt hinsichtlich der

¹²⁹ W. Wagner in einer E-Mail an die Autorin.

¹³⁰ Da diese Variationssuite bis zur Abgabe der vorliegenden Studie noch nicht veröffentlicht war, musste auf eine detaillierte Analyse verzichtet werden.

¹³¹ Weitere traditionelle Bezeichnungen, die ebenfalls in der Sololiteratur für Flöte nach 1950 verwendet werden, sind z.B. Präludium/Prelude, Divertimento, Rondeau, Serenade oder Nocturne. Aufgrund der geringeren Anzahl von Werken mit diesen Bezeichnungen wird auf eine genaue Analyse dieser Kompositionen verzichtet.

Form und der inhaltlichen Konzeption zeigt sich auch in den Capriccios des 20. Jahrhunderts.

Auch bei der Invention handelt es sich um ein Stück, das durch eine freie Form gekennzeichnet ist. Vom lateinischen Wort `invenire` (= finden) abgeleitet, bedeutet Invention im weiteren Sinne Einfall oder Erfindung. Aus dem jeweiligen Einfall, einer musikalischen Idee, kann eine Struktur entwickelt werden. Eine spezifische formale Gliederung liegt bei der Invention nicht vor. „Teils Fugen und Kanons, teils schon auf die Sonatenform hindeutend, sonst aber den Liedformen nahe stehend, bewegen sich die Inventionen in überlieferten Formen und sind in dieser Hinsicht mit den Tanzformen vergleichbar. Nicht die Form ist für sie charakteristisch; stattdessen gibt der einen vor allem der Rhythmus das Gepräge, der anderen die kontrapunktische Setzweise.“¹³²

Auswahl an einsätzigen Werken mit den Bezeichnungen Invention und Capriccio

- 1955 Perle, Georg: *Two Inventions*
- 1957 Becker, Günther: *Drei Inventionen*
- 1964 Goldmann, Friedrich: *Invention*
- 1965 Hartzell, Eugene: *Monologue 4. Capriccio*
- 1974 Blaha, Ivo: *Two Inventions*
- 1975 Petric, Ivo: *Capriccio Wannenhorn*
- 1977 Firsova, Elena: *Zwei Inventionen*
- 1982 Klusák, Jan: *Invenzionetta*
- 1984 Jungk, Klaus: *Il flauto capriccioso*
- 1989 Grün, Andreas: *Capriccio über mi-chae-la*
- 1989 Lonquich, Heinz-Martin: *Invention*
- 1989 Wagner, Wolfram: *Drei Capricen*
- 1991 Bruckmann, Ferdinand: *Capriccio*
- 1998 Beat, Janet: *Two Caprices*
- 2002 Dorff, Daniel: *Nocturne Caprice*
- 2003 Thoma, Xaver Paul: *Melodie und Capriccio*

¹³² G. Altmann, a.a.O., S.133.

Günther Becker *Drei Inventionen* (1957)

Günther Becker (1924-2007) studierte das Fach Komposition bei Wolfgang Fortner in Heidelberg. Von 1956 bis 1968 war er als Musiklehrer und musikalischer Mitarbeiter und Berater am Goethe-Institut in Athen tätig. Darüber hinaus war er Gründer und Leiter der live-elektronischen Gruppe „Mega-Hertz“ sowie Dozent der Darmstädter Ferienkurse und Präsident der deutschen Sektion der IGMN. Als Dozent für Komposition und Live-Elektronik lehrte er von 1974 bis 1989 an der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf.

Sein Werkverzeichnis umfasst sämtliche Gattungen. Zu nennen sind beispielsweise die Orchesterwerke *stabil-instabil* (1965) und *Attitude* (1972/73) sowie *Nacht- und Traumgesänge* für gemischten Chor und Orchester (1964) und das *Konzert für elektronisch modulierte Oboe und Orchester* (1973).

Seine *Drei Inventionen* für Flöte solo entstanden 1957. Allen drei Kompositionen liegt eine dreiteilige Gestaltung zugrunde. Unter dem Titel der Invention, einer Werkbezeichnung, die nicht an eine bestimmte Form oder Kompositionsweise gebunden ist, verarbeitet Becker in jeder Invention, bei einheitlicher innerer Anlage, auf unterschiedliche Art das von ihm ausgewählte Tonmaterial. Im Falle der ersten und zweiten Invention nutzt er die Zwölftontechnik z.T. recht frei. In der dritten Invention beruht die musikalische Entwicklung auf einem kurzen Thema mit charakteristischem Anfangsmotiv. Beim Vergleich der formalen Struktur der drei Inventionen zeigen sich folgende Parallelen in Beckers Vorgehensweise: Auf die Vorstellung des Materials, sei es eine Zwölftonreihe oder ein Thema, folgt die Verarbeitung des Tonmaterials. Im Anschluss daran erklingt ein frei gestalteter Mittelteil, bevor der Anfangsteil im Original oder als leicht veränderte Version wiederkehrt.

Die langsame erste Invention beginnt mit einer erweiterten Zwölftonreihe, die im weiteren Verlauf zweimal rhythmisch verändert wiederholt wird. Danach greift Becker den Rhythmus des ersten Taktes auf. Ebenfalls mit dem Ton g beginnend, an dieser Stelle allerdings eine Oktave höher, wird die Stimme mit im Hinblick auf die Grundgestalt identischer Halbtonschrittfolge, aber umgekehrter Intervallrichtung weitergesponnen. T. 1 wird zwischenzeitlich variiert aufgegriffen.

ADAGIO ♩ = 66

Notenbeispiel 18: G. Becker *Drei Inventionen*, Invention I, Zimmermann, T.1-7

Die Gestaltung löst sich jedoch zunehmend vom Reihendenken des Beginns. In T.30 setzt Becker dann erneut, vergleichbar mit T.14, die rhythmisch mit dem Original übereinstimmende, aber hinsichtlich der Intervallrichtung umgekehrte Figur ein. An dieser Stelle ist a` der Ausgangston. Im Anschluss daran setzt die Grundgestalt der Zwölftonreihe ein, wobei die ersten drei Töne eine Oktave höher notiert sind. Die dem T.5 entsprechende Variation des ersten Teils der Reihe beendet diese Komposition.

In der zweiten Invention arbeitet der Komponist mit mehreren Reihen. Zwei Reihen sind dabei von besonderer Bedeutung, da sie zu Beginn nach erstmaligem Erscheinen rhythmisch verändert wiederholt und auch am Ende des Stücks reprisenähnlich wieder aufgegriffen werden. Neben der Variation der Grundgestalt durch Transposition, Umkehrung und rhythmische Umgestaltung findet sich in dieser mit der Spielanweisung „Allegro“ versehenen zweiten Invention ein Largo-Abschnitt, der sehr frei vorzutragen ist. Diese Passage, die größtenteils von der Reihenstruktur des Beginns losgelöst ist, weist ebenfalls ein ähnliches Merkmal der ersten Invention auf. Die eröffnenden Takte des Largo-Abschnitts (T.30/31) werden am Ende dieses Mittelteils noten- und rhythmusgetreu als Krebs wiedergegeben. Daran schließt sich die Variation der ersten Reihe, deren Originalgestalt und eine leicht veränderte Version der zweiten Reihe an.

Auch die dritte Invention weist einen vergleichbaren Formverlauf auf. Nach der Vorstellung des motivisch-thematischen Materials und dessen Varianten ist ebenso eine Tonfolge und deren Spiegelung vorzufinden. Dieser frei vorzutragende Abschnitt ist wesentlich kürzer als in den vorangegangenen Kompositionen, in denen zwischen dem Beginn und der Wiederaufnahme des Mittelteilanfangs das musikalische Geschehen erweitert wurde. Die Wiederkehr des Themenkomplexes vom Anfang der Invention fällt im Vergleich zu den beiden anderen Stücken weniger eindeutig aus, da Becker Varianten des Originalverlaufs einsetzt. Kompositionstechniken, wie der Krebs einer gesamten Tonfolge oder die Umkehrung der Intervallrichtung sowie die Variantenbildung durch Veränderungen hinsichtlich Tonhöhe, Rhythmus und Dynamik u.ä., sorgen für eine vernetzte Struktur der Inventionen.

Elena Firsova *Zwei Inventionen* (1977)

Elena Firsova, 1950 in Leningrad geboren, begann im Kindesalter mit dem Klavierunterricht. Bereits mit 11 Jahren gab es die ersten Kompositionsversuche. Von 1970 bis 1975 absolvierte sie ein Kompositionsstudium am Moskauer Konservatorium bei Alexander Pirumov. Durch Dmitrij Smirnov, ihren Kommilitonen und späteren Ehemann, lernte sie das Schaffen von Philipp Herschkowitz kennen, einem Schüler Bergs und Weberns. Dieser hatte seit den 1960er Jahren großen Anteil an dem Aufbruch der Avantgarde in der damaligen Sowjetunion. Besonders Edison Denisov, selbst Schüler von Herschkowitz, und Sofija Gubajdulina beeinflussten Firsovas Arbeit als Komponistin.

Ein ähnliches Schicksal wie Edison Denisov und Sofija Gubajdulina ereilte auch Elena Firsova, die aufgrund der erfolgreichen Aufführung ihrer Petrarca-Sonette op.17 beim Festival *Begegnungen mit der Sowjetunion* des WDR im März 1979 Opfer kulturpolitischer Repressionen in ihrer Heimat wurde. Gemeinsam mit weiteren achtzehn dort vertretenen Komponisten, wie z.B Viktor Suslin, Vjačeslav Artëmev, Sofija Gubajdulina und Edison Denisov, wurden ihre Kompositionen vom Sekretär des sowjetischen Komponistenverbandes T. Chrennikov auf dem im November 1979 stattfindenden Komponistenplenum aufgrund deren Sowjetunwürdigkeit mit Aufführungsverboten oder Problemen bei der Drucklegung und dem

Versand der Noten belegt.¹³³ 1991 siedelte Firsova mit ihrem Mann und ihren Kindern nach England über. Stipendien ermöglichten ihr in der folgenden Zeit Aufenthalte an der Universität von Cambridge und an der Dartington Hall in Devon. Im Anschluss daran war sie zudem composer-in-residence an der Keele University. Seit 2001 hat Firsova einen Lehrauftrag am Royal Conservatory Manchester. Die Flöte setzt sie in einigen Kammermusikwerken ein. Für Flöte solo schrieb sie *Zwei Inventionen* (1977), *Starry Flute* op.56 (1992) und *Questions and Answers* op.70a (1995).

„A great number of her works (and especially of her instrumental works) are cast in a single movement.“¹³⁴ Dies ist auch in den *Zwei Inventionen* für Flöte solo der Fall. Ausgehend von einer zu Beginn der ersten Invention vorgestellten Figur, im Sinne der Invention vielleicht als Einfall zu bezeichnen, entwickelt Firsova daraus eine dichte motivische Struktur für diese Komposition geringen Umfangs. Die Intervallkonstellation dieser Ausgangsfigur bildet dafür die Grundlage (4 3- 2- 4 2-).

Notenbeispiel 19: E. Firsova *Zwei Inventionen*, 1. Invention, Sikorski, Z.1/2

Insbesondere die darin enthaltenen Quart- und Sekundbewegungen kennzeichnen die musikalische Gestaltung der ersten Invention. Die Figur wird von Firsova auf unterschiedliche Art und Weise verarbeitet. Zum einen verändert sich die rhythmische Gestalt und zum anderen kommt es zusätzlich zur Umkehrung der

¹³³ Vgl. D. Gojowy: Art. Firsova, Elena. In: MGG, Personenteil Bd.6, Sp.1235/1236.

¹³⁴ G. McBurney: Art. Firsova, Elena. In: Contemporary Composers, 1992, S.297.

Intervallrichtung. Beides ist bereits in der zweiten Hälfte der ersten Zeile festzustellen. Dort fällt darüber hinaus die kleine Sekunde am Phrasenende weg. Die Aufspaltung bzw. Verkürzung der Phrase ist mehrfach in der Invention zu finden. Dabei wird die Grundgestalt des Originals, d.h. dessen Intervallkonstellation, in ihre einzelnen Bestandteile zerlegt.

Z. 1/2/9: 4 3- 2- 4 2-

Z. 1: 4 3- 2- 4

Z. 1/2/3: 2- 4 2-

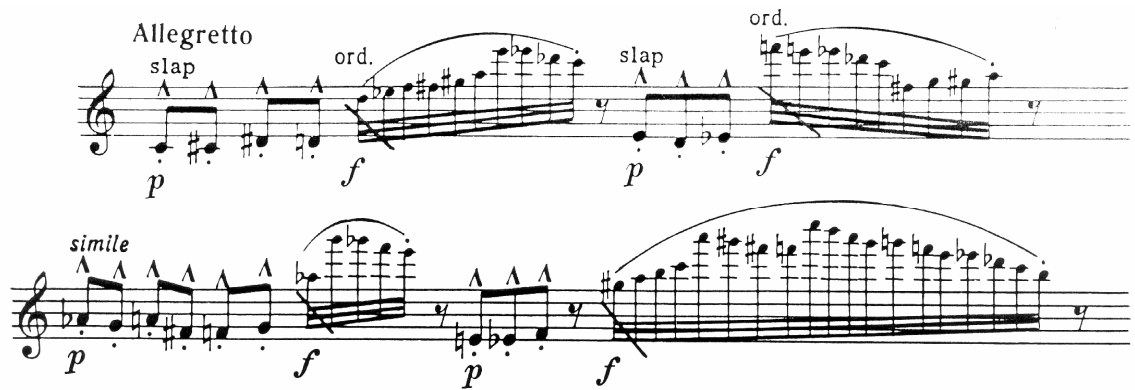
Außerdem verwendet Firsova eine leicht veränderte Version der Originalkonstellation: 2- 3- 2- 4 (2-).

Firsovas Instrumentalwerken wird eine dreiteilige Konzeption zugesprochen: „where the three sections are markedly similar in character, perhaps with a suggestion of `development` in the second section and `recapitulation` (sometimes in retrograde) in the third.”¹³⁵ Übertragen auf die erste Invention spräche das Aufgreifen des Anfangsgedankens ab Z.8 (a tempo) dafür. Nach anfänglicher Einführung der Grundgestalt in Z.1 arbeitet Firsova im weiteren Verlauf unter Zuhilfenahme von Techniken, wie dem Spiel eines Mehrklangs, Flatterzungeneffekt und Flageolettönen mit dem Material. Auch am Schluss dieser Invention kommen Flatterzungeneffekt und Flageolettklänge zum Einsatz.

Auffallend ist dort vor allem im Hinblick auf die zweite Invention die Intervallfolge 2- 2+ 2-, die wie eine Ableitung von der Konstellation 2- 4 2- wirkt. Die zweite Invention wird durch diese Halbton-Ganzton-Figur eröffnet, die als „slap” ausgeführt wird. Halbton-Ganzton-Kombinationen im Stile Edison Denisovs prägen diese Invention.¹³⁶ In Gestalt kurzer Motive mit slap-Spieltechnik, aber auch in den kontrastierenden, ordinario gespielten Accelerandopassagen werden diese Figuren von Firsova eingesetzt.

¹³⁵ G. McBurney, a.a.O., S.297.

¹³⁶ Elena Firsova verwendet sogar in Z.1 Denisovs Formel e – d – es (**E**dison **D**eni**S**ov).



Notenbeispiel 20: E. Firsova *Zwei Inventionen*, 2. Invention, Sikorski, Z. 1/2

Der Wechsel von slap-Motiven und Accelerandoläufen kennzeichnet vor allem das erste Drittel dieser Komposition. Im weiteren Verlauf kommen Tremoli hinzu und lösen die Accelerandopassagen kurzzeitig ab. Die slap-Motive des Anfangs erklingen, *ordinario* gespielt, leicht variiert, d.h. hinsichtlich der Lage, des Tonmaterials, der Artikulation und Reihenfolge der Töne verändert (Z.7/8). Durch die Wiederaufnahme des Anfangs in Z.12 entsteht der Eindruck eines dreiteiligen Aufbaus dieses Stücks, wobei die im Mittelteil eingesetzten Tremoli auch im Schlussteil aufgegriffen werden.

Wolfram Wagner *Drei Capricen* (1989)¹³⁷

Bei Wolfram Wagners¹³⁸ *Drei Capricen* für Flöte solo handelt es sich um virtuose Studien, deren technische Schwierigkeiten, vergleichbar mit den Etudes-Caprices der Romantik, musikalisch gestaltet werden, „jede davon mit einer eigenen formalen Zielsetzung, dabei auf Ausnutzung der klanglichen und spieltechnischen Möglichkeiten des Instruments bedacht.“¹³⁹ Die erste Caprice zeichnet sich durch eine Vielzahl virtuoser Partien aus. Die Umspielungen des Tons d⁴ zu Beginn sowie Triolen-/Sextolenpassagen und Flageolettfolgen kehren im Verlauf des

¹³⁷ Die Uraufführung fand im Juni 1994 durch Heidrun Lanzendörfer in Wien statt.

¹³⁸ Biographische Angaben zu Wolfram Wagner befinden sich auf S.85.

¹³⁹ W. Wagner in einer E-Mail an die Autorin.

Stückes wieder, z.T. unverändert (Z.1: Z.10/11, Z.1/2: Z.5, Z.3: Z.21) oder variiert (Z.8/9: Z.14/15, 23/24).

The image shows a musical score for Wagner's 'Drei Capricen, Caprice I'. It consists of three staves of music in G major. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and features a trill (*tr*) on the first note, followed by a series of sixteenth notes with slurs and accents. The second staff contains several triplet markings (*3*) and continues the melodic line. The third staff includes a trill (*tr*) and dynamic markings such as *sfz*, *p*, *pp*, and *sfz*. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp.

Notenbeispiel 21: W. Wagner *Drei Capricen*, Caprice I, Doblinger, Z.1-3

Zwischen den durch ihre Virtuosität gekennzeichneten Passagen baut Wagner Abschnitte mit eigener, sich davon abhebender Klangcharakteristik ein. In den Zeilen 12 bis 14 handelt es sich beispielsweise um scharf akzentuierte Sechzehntel, die im Wechsel mit leisen und längeren Tönen chromatisch ansteigen (c[˘] - cis[˘] - d[˘]). Im Anschluss an die darauf folgende Flageolettfolge erscheint diese Entwicklung rückläufig (des[˘] - c[˘]). Der im weiteren Verlauf *espressivo* zu spielende Abschnitt greift den chromatischen Aspekt z.T. wieder auf, insbesondere vor der Wiederkehr der virtuoson Anfangspartie der Caprice.

Chromatische Verläufe setzt Wagner sodann auch in der zweiten Caprice ein. Zusammen mit der Verarbeitung des zu Beginn vorgestellten Motivs haben sie großen Anteil an der Gestaltung der Komposition. Motiv und chromatische Viertelfolgen abwärts wechseln sich ab, wobei der Ausgangspunkt der Chromatik im Verlauf der ersten drei Zeilen ebenfalls um je einen Halbtonschritt ansteigt (c, cis, d). Verschiedene Varianten des Quint-Sekund-Motivs in den Z.4-6 sowie daraus abgeleitete Halbtonfiguren (d – es – d – es, g – fis, f – e) schließen sich an.

Moderato (♩ = ca 85)

mp pp mp pp

p mp f

p mp mf pp sub. p

riten.

Notenbeispiel 22: W. Wagner *Drei Capricen*, Caprice II, Doblinger, Z. 1-3

Chromatische Tonfolgen, überwiegend als Flageolett gespielt, sowie Repetitionen des Tons d² leiten den Schluss der Caprice ein, der sich durch die dynamische Steigerung und das mehrfache Erklingen des b² vom bisherigen musikalischen Geschehen deutlich abhebt. Nach dem Innehalten während einer Pause beschließt ein immer leiser werdendes, mit Flatterzunge erzeugtes cis² die Caprice.

Die dritte Caprice Wagners fällt durch ihre formale Gestaltung als Kanon besonders auf. Aufgrund nacheinander einsetzender Stimmen mit übereinstimmendem Material wird die Wirkung eines zweistimmigen Kanons hervorgerufen. Dies macht Wagner auch in der Partitur anhand der Notenhalsrichtung kenntlich. Im Mittelteil des Stücks fügt er eine „einstimmige“ Stretta ein.¹⁴⁰ Unter diesem Begriff wird üblicherweise der im Tempo beschleunigte Schlussabschnitt eines Aktfinales in der Oper des 18./19. Jahrhunderts verstanden. Passend zum Charakter dieses virtuosen Schlusssatzes seiner drei Capricen steigert sich das musikalische Geschehen nach einem anfangs zurückgenommenen und sich zunehmend aufbauenden Forte-Abschnitt und erneuter kanonischer Gestaltung zum Ende hin.

¹⁴⁰ Angabe der Bezeichnung „Stretta“ in der Partitur der zweiten Caprice, Z.8 und 12.

Ferdinand Bruckmann *Capriccio* (1991)

Ferdinand Bruckmann wurde 1930 in Mülheim-Ruhr geboren. Sein Musikstudium absolvierte er von 1950 bis 1957 an der Musikhochschule in Köln, u.a. in den Fächern Klavier, Klarinette und Komposition (bei Frank Martin). Als Professor für Klavier war er von 1964 bis 1968 an der Musikhochschule Osaka/Japan tätig und wurde 1968 an die dortige Kunsthochschule berufen. Nachdem er nach Deutschland zurückgekehrt war, übernahm Bruckmann einen Lehrauftrag an der Universität und Gesamthochschule Essen. Seit 1978 arbeitete er an der Universität Duisburg. Darüber hinaus unterrichtete er an der Musikschule der Stadt Krefeld, deren stellvertretender Direktor er 1972 wurde. Neben zahlreichen Lehr- und Konzerttätigkeiten als Pianist, komponierte er einige Lieder, Klavier-, Kammermusik- und Orchesterwerke, darunter beispielsweise vier Klavierkonzerte.

Ferdinand Bruckmanns *Capriccio* für Flöte solo basiert auf der Grundgestalt einer Zwölftonreihe, die durch Sekundbeziehungen geprägt ist. Diese bestehen zwischen aufeinander folgenden Tönen, aber auch zwischen den beiden ersten und den beiden letzten Tönen der Reihe (b - h, a - gis). Das zu Beginn vorgestellte Zwölftonmaterial wird anschließend in acht Variationen verarbeitet, bevor eine Coda die Komposition beschließt.



Notenbeispiel 23: F. Bruckmann *Capriccio*, Edition Dohr, T.1-7

In den Variationen wird die Grundgestalt der Reihe aufgegriffen und hinsichtlich der rhythmischen Gestaltung, der Lage, der Artikulation und der dynamischen Ausführung verändert. Die Coda löst sich stark von der Grundgestalt der Reihe und steht auch aufgrund des 2/4-Taktes in Kontrast zum voran gegangenen musikalischen Verlauf, obschon in den Variationen 4 und 6 eine hemiolische Prägung des 3/4-Taktes festzustellen ist. In freiem Umgang mit dem Tonmaterial der Reihe setzt Bruckmann Merkmale der rhythmischen Gestaltung der Variationen und die bereits erwähnten

Sekundschritte ein und führt mit deren Hilfe das Geschehen zu einem abschließenden Höhepunkt. Diese Komposition schrieb Bruckmann nach eigener Aussage für die Praxis. Das Capriccio entstand aus der Zusammenarbeit mit der Flötistin Akiko Asai und ist als effektvolles Virtuosenstück oder auch als Zugabe gedacht.¹⁴¹

4.1.3 Vokal geprägte Formen

In der solistischen Flötenliteratur nach 1950 gibt es eine Vielzahl von Kompositionen, die anhand ihrer Titel eine Verbindung zur menschlichen Stimme herstellen. Die hinsichtlich des Klangs und der Ausdrucksmöglichkeit bestehende Ähnlichkeit von Flötenklang und Stimme hat dies möglicherweise unterstützt. Vokal geprägte Formen wie Monodie, Monolog, Soliloquio u.ä. finden sich im gesamten Untersuchungszeitraum. Schon Ingeborg Dobrinski stellte für die Werke der 1940er und 1950er Jahre die Tendenz fest, dass die Flöte mit der menschlichen Stimme in Beziehung gesetzt wird. Im Rahmen ihrer Beschäftigung mit solistischen Werken der ersten Jahrhunderthälfte kommt sie zu den Ergebnissen, dass z.T. versucht werde, die menschliche Stimme nachzuahmen (rezitativisch frei, rufartige Floskeln, kantable Linien) und Ausdruckselemente der vokalen Gattungen auf der Flöte umzusetzen. Es seien aber auch Stücke entstanden, die trotz der Titel frei von der Nachahmung der menschlichen Stimme und Sprechweise seien.¹⁴²

Auswahl an Werken mit vokal geprägten Titeln

- 1951 Mengelberg, Karel: *Soliloquio*
- 1955 Paubon, Pierre: *Les Chants de la Villeneuve*
- 1955 Pépin, Clermont: *Quatre Monodies*
- 1956 Fukushima, Kazuo: *Requiem*
- 1957 Benker, Heinz: *Bavardage*
- 1957 Kunc, Bozidar: *Soliloquy*

¹⁴¹ Brief Ferdinand Bruckmanns an die Autorin.

¹⁴² Vgl. I. Dobrinski, a.a.O., S.136.

- 1957 Lancen, Serge: *Monologues*
- 1958 Martin, Victor: *Deux Incantations*
- 1960 Perle, George: *Monody I* op.43
- 1965 Hartzell, Eugene: *Monologue 4. Capriccio*
- 1967 Brons, Carel: *Monoloog II*
- 1967 Jeney, Zoltán: *Soliloquium No.1*
- 1971 Erdmann, Dietrich: *Monodie*
- 1971 Szathmary, Zsigmond: *Monolog* für Flöte mit Live-Elektronik
- 1973 Domhardt, Gerd: *Monolog*
- 1977 Artyomov, Vyacheslav: *Recitative III*
- 1977 Meyer, Ernst Hermann: *Monolog*
- 1979 Blume, Joachim: *Monolog*
- 1979* Leitermeyer, Fritz: *Monolog* op.71
- 1985 Hesse, Lutz-Werner: *Monolog*
- 1988 Denhoff, Michael: *monolog III* für Bassflöte und Tape
- 1988 Franke, Bernd: *Gesang (I)*. Musik für Flöte und Bassflöte solo
- 1990 Michael, Frank: *Una Cavatina* per Flauto Subbasso solo in Sol
- 1991 Auerbach, Lera: *Monologue*
- 1992 Eichenwald, Sylvia: *Recitativo*
- 1993 Baksa, Robert: *Monologue*
- 1993 Liebermann, Lowell: *Soliloquy* op.44
- 1993* Meier, Burkhard: *Zwei Monologe*
- 1995 Baksa, Robert: *Soliloquy (Krishna`s Song)*
- 2001 Hirsch, Michael: *Monolog* für Piccolo solo

Beim Blick auf die Auswahl an Stücken mit vokal geprägten Titeln nach 1950 zeigen sich zwei Tendenzen. Zum einen finden sich Werkbezeichnungen, die Bezug zur menschlichen Stimme und zu vokalen Formen und Gattungen sowie deren Elemente aufweisen. Dazu gehören beispielsweise Kompositionen wie „Bavardage“, „Incantations“, „Rezitativ“ oder „Una Cavatina“ sowie Werke mit der Verbindung zur vokal ausgeführten Klage- und Trauermusik, wie „Elegie“, „Lamento“ oder „Requiem“. Zum anderen gibt es eine große Anzahl von Werken, in denen der solistische Charakter betont wird, die aber deswegen nicht unbedingt die

menschliche Stimme oder vokale Formen nachahmen. Dies trifft mehrfach auf Stücke mit den Bezeichnungen „Monolog“, „Soliloquio“ oder „Monodie“ zu. Doch auch dort lassen sich im Einzelfall Merkmale menschlicher Sprech- oder Singweisen feststellen. Welche Merkmale für die nach 1950 entstandenen Kompositionen mit vokal geprägtem Titel auszumachen sind, sollen die folgenden vier Analysen beispielhaft zeigen.

Heinz Benker *Bavardage* (1957)

Heinz Benker (1921-2000) erhielt früh Unterricht in den Fächern Flöte, Geige, Violoncello, Kontrabass, Klavier und Orgel. Im Anschluss an sein Abitur im Jahre 1940 war er zunächst im Arbeitsdienst und von 1941 bis 1943 im Kriegsdienst. Während seiner bis August 1945 andauernden Kriegsgefangenschaft in Afrika und Amerika gründete und leitete er einen Männerchor und ein Gefangenen-Symphonieorchester. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland begann er an der Kirchenmusikschule Regensburg und an der Hochschule für Musik in München Schulmusik, Klavier und Komposition bei Wolfgang Jacobi zu studieren. Von 1952 bis 1964 war er dann als Schulmusiker in Regensburg tätig. Ab 1964 war Benker außerdem Seminarleiter in München und Vorsitzender des Verbandes Bayerischer Schulmusikerzieher. Abgesehen von seiner Arbeit als Autor musikpädagogischer Texte und Fernsehreihen, komponierte Benker Stücke unterschiedlicher Gattungen. Dazu gehören sowohl Bühnen-, Kammermusik- und Orchesterwerke sowie Oratorien und weitere Vokalwerke.

Für Flöte solo schrieb er das Stück *Bavardage*. Der Titel dieser Solokomposition bedeutet so viel wie `Schwätzchen`, `Geschwätz` oder `Klatsch`. Mit Hilfe einer Vielzahl musikalischer Möglichkeiten imitiert Benker das aufgeregte Klatschen und Schwatzen. Der schwatzhafte Charakter der Musik entsteht im Rahmen eines „Quasi-Rubato“-Spiels durch die Repetition von mit Vorschlägen versehenen Staccato-Achteln und durch die vielseitige Artikulation. Hinzu kommen außerdem Triller, Praller und der effektvolle Flatterzungeinsatz. Darüber hinaus wirkt das Stück so, als habe Benker den Gesprächsfluss auf die musikalische Phrasenbildung übertragen.

„Die Gewichtigkeit der einzelnen musikalischen Phrasen, die wie gesprochene Sätze wirken, wird durch stark wechselnde Dynamik modifiziert.“¹⁴³ Die Komposition weist zudem zahlreiche schnelle, skalenähnliche Läufe auf, die die Aufregung des Schwatzens verdeutlichen können.

♩ = 88 - 96 Quasi „Rubato“

Notenbeispiel 24: H. Benker *Bavardage*, Breitkopf & Härtel, T.1-19

Benker arbeitet mit verschiedenen motivisch-thematischen Mustern, die er im Verlauf des Stücks mehrfach aufgreift, wie z.B. die Phrase von T.1-3. Nach der Eröffnung des Werks im Forte erklingt sie nachfolgend variiert im Piano. Auch in T.31/32 und T.47-50 verwendet er das Material der Anfangsphase. Ähnliches gilt für die Achtelrepetitionen mit Vorschlag (T.7/8) und die anschließenden Prallerfiguren (T.9-11), wobei Letztere ein weiteres Mal auftreten, während die wiederholten Achtelstaccato häufiger von Benker eingesetzt werden. Aufgrund der Vorschläge wird die schwatzhafte Wirkung verstärkt. Kombiniert mit schnellen Passagen, Forte-Piano-Kontrasten und Flatterzungeneffekt liegt die Assoziation mit aufgeregtem Sprechen und Tuscheln nahe.

¹⁴³ I. Dobrinski, a.a.O., S.131.

Dietrich Erdmann *Monodie* (1971)

Dietrich Erdmann, 1917 in Bonn geboren, erhielt schon im Kindesalter Klavier- und Violoncellunterricht, u.a. bei so namhaften Lehrern wie Paul Hindemith und Harald Genzmer. Sein Studium absolvierte er von 1934 bis 1938 an der Berliner Musikhochschule bei Niedermayr (Violoncello), Kurt Thomas (Chorleitung, Tonsatz), Paul Höffer (Komposition) und Walther Gmeindl (Orchesterleitung). Im Jahre 1938 schloss er dieses mit der künstlerischen Reifeprüfung in Chorleitung sowie der Privatmusiklehrerprüfung in Komposition ab. Bereits während der Studienzeit engagierte sich Erdmann als Mitbegründer des „Arbeitskreises für Neue Musik“ (1935). Nach seiner Wehrdienstzeit begann er 1947 an der Pädagogischen Hochschule Berlin (West) zu unterrichten. Dort übernahm er 1949 auch die Leitung und den Aufbau des Musikseminars. Erdmann wurde in den folgenden Jahren außerordentlicher (1954) und ordentlicher Professor (1968). Im Jahre 1972 wurde er zudem Prorektor. Außerdem war er Gründer des „Studio Neue Musik“ (1963) und vom „Arbeitskreis für Kammermusik“ (1972).

Hauptwerke seines Schaffens sind u.a. das *Konzert für Klavier und Orchester* (1949/50), *Spektrum* für Orchester (1975), *Musica Multicolore* für Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Schlagzeug und Streicher (1981/82), das *Konzert für Saxophon und Orchester* (1989) und *Réminiscences* für Orchester (1996). Merkmale seiner Vokalwerke sind laut Nico Schüler eine „lyrisch-sangliche Melodiebildung“¹⁴⁴, die Erdmann auch auf seine Instrumentalwerke, vor allem auf die Instrumentalkonzerte überträgt.

Dietrich Erdmanns *Monodie* für Flöte solo (1971) weist ansatzweise Merkmale solch einer vokal geprägten Gestaltung auf. Mit dem Titel dieser aus drei Sätzen bestehenden Komposition greift er zum einen den gesanglichen Aspekt auf. Den solistischen Gesang überträgt Erdmann mit Hilfe kantabler Linien, rufartiger Motive und rezitatorisch wirkender Melodieführung auf das Spiel der Flöte. Dabei greift er nur vereinzelt auf die Technik der Flatterzunge (2. Satz) und des Pizzikatos (3. Satz) zurück. Eine freie formale Gestaltung, eine differenzierte Dynamik und Artikulation sowie der angesprochene Verzicht auf moderne Spieltechniken kennzeichnen die Komposition. Die rezitatorische Wirkung des Werks entsteht aufgrund häufig auftretender Repetitionen eines Tons. Dieses Vorgehen ist in allen drei Sätzen zu

¹⁴⁴ N. Schüler: Art. Erdmann, Dietrich. In: MGG, Personenteil Bd.6, Sp.414.

finden, wobei diese Tendenz zu Beginn des dritten Satzes besonders ausgebildet ist. Das Rezitieren auf einem Ton geht mit Verzierungen durch Vorschläge und überwiegend geringen Tonbewegungen einher.

The image shows a musical score for an 'Adagio' piece in 3/4 time, with a tempo marking of ♩ = 58. The score is written on two staves. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with a trill on the first measure, followed by a triplet of eighth notes. The second staff continues the melody, marked with piano-piano (*pp*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics, and includes another triplet of eighth notes. The notation includes various accidentals (sharps and naturals) and slurs over the melodic phrases.

Notenbeispiel 25: D. Erdmann *Monodie*, 3.Satz, Breitkopf & Härtel, T.1-8

Die Repetition eines Tons bzw. die wiederholte Rückkehr zu einem Ton zeigt sich auch im ersten Satz. Sowohl in der langsamen Einleitung als auch im weiteren Verlauf der Komposition werden bestimmte Töne mehrfach in kürzester Zeit gespielt, so dass sie wie zentrale Töne wirken und auch dort der rezitatorische Eindruck entsteht. Häufig werden die Tonrepetitionen mit den schon erwähnten Vorschlägen im Sekundabstand kombiniert.

Frank Michael *Una Cavatina* (1990)

Frank Michael, 1943 in Leipzig geboren, studierte bei Willy Schmidt Flöte und bei Richard Rudolf Klein und Kurt Hessenberg Komposition. Außerdem absolvierte er ein Schulmusikstudium an der Staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt. Von 1984 bis 1994 war er als Dozent im Fach Tonsatz an der Musikhochschule in Frankfurt tätig, später auch an der Musikhochschule Mannheim/Heidelberg in den Fächern Formenlehre, Analyse und Neue Musik. Frank Michael initiierte darüber hinaus einige Neue-Musik-Reihen, wie z.B. das „Marburger Studio“ oder die Freiburger Reihe „Musik im 20. Jahrhundert“. Seit 1971 lebt er als Komponist,

Konzertflötist und Musikpädagoge in Kirchzarten bei Freiburg i.Br. Sein Œuvre umfasst ca. 140 Kompositionen. Von ihm liegt auch eine Flötenschule mit dem Titel „FLÖTE – mein Hobby“ vor.¹⁴⁵ Für Flöte solo komponierte er u.a. die Stücke *Amun-Ra Erotogramm II* (1970), *Oktopus Erotogramm V* (für Flöte und Tonband) (1970), *Invocations* (1971), *Shakuhachi* (1974) und *Una Cavatina* für Subbassflöte in G (1990). Der Bezug zur menschlichen Stimme in Gestalt eines Rückgriffs auf die vokale Form der Cavatine zeigt sich in Frank Michaels Komposition *Una Cavatina*.¹⁴⁶ Sie ist Teil einer Werkgruppe (op.65), bestehend aus *Due Canzoni* für Flöte, Alt-, Bass- und Subbassflöte, *Tre Capricci* für Piccolo, Flöte und Bassflöte (oder Flöte) und *Una Cavatina*. Sie müssen jedoch nicht als Zyklus aufgeführt werden.

Unter dem Begriff der Cavatina ist ein lyrisches Sologesangsstück in den Opern und Oratorien des 18. und 19. Jahrhunderts zu verstehen. Dieses hebt sich laut Michael „von der Arie durch einfachere, fast liedhafte Behandlung“ ab.¹⁴⁷ Der Komponist gliedert sein Stück in fünf Teile, die ineinander übergehen. Die Merkmale einer Cavatine sind aus seiner Sicht vor allem im ersten und in den beiden letzten Abschnitten der Komposition ausgeprägt. Die langsame liedhafte Einleitung eröffnet das Stück mit dem Kernmotiv, einer aus den Tönen b^{``}, a^{``} und d^{``} bestehenden Sextole. Im Rahmen der Einleitung wird dieses Motiv ganz und teilweise wiederholt (T.2/3), oktaviert wiedergegeben (T.5), mikrointervallisch ausgeziert (T.6) und weiterverarbeitet (T.8, 10).

Ein „wilder, dramatischer Abschnitt“¹⁴⁸ schließt sich der Einleitung an. Auch dort arbeitet Michael mit motivischem Material, das ebenfalls zu Beginn dieses Abschnitts vorgestellt wird (c – es – d – e). Diese Terz-Sekund-Figur gestaltet neben zahlreichen, mit neuen Spieltechniken erzeugten Klängen (simultanes Singen und Spielen, Obertonakkorde, Klappenschlagen, Flatterzunge) diesen Abschnitt, der mit sehr leisen, mehrstimmigen Flageolettklängen endet, die „flüsternd“ zu spielen sind. Im weiteren Verlauf der Komposition folgt ein dritter Teil, der einem „Scherzo mit kapriziösen `Pizzikato`-Klängen“¹⁴⁹ entspricht. Das motivische Material des ersten

¹⁴⁵ F. Michael (1978): *FLÖTE –mein Hobby*, Zimmermann Frankfurt.

¹⁴⁶ Mit entsprechenden Änderungen ist das Stück auch auf einer Bassflöte, Altflöte oder Großen Flöte zu spielen.

¹⁴⁷ F. Michael in: Anmerkungen zu *Una Cavatina*, 1990.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Ebd.

und zweiten Teils aufgreifend (es` - e`, b` - a` - d`) verwendet Michael ausschließlich Nichtordinario-Klänge, d.h. Töne mit Zungenpizzikatoausführung, Tongue Ram, Flatterzunge und geräuschhaftem Charakter. Michael gibt im Vorwort an, einige Zitate aus Cavatinen von Mozarts *Die Hochzeit des Figaro* und aus der Cavatina von Beethovens Streichquartett op.130 verarbeitet zu haben. Diese Zitate fügen sich laut Michael nahtlos in das Tonmaterial der Komposition ein, wie es auch zu Beginn des Intermezzos festzustellen ist. Das in T.54 beginnende Intermezzo wird durch ein Zitat aus dem 2. Akt (1. Szene) von Mozarts *Die Hochzeit des Figaro* eröffnet. Der Themenkopf von Mozarts Cavatine wird von Michael aufgegriffen und weiterverarbeitet. Die Tonfolgen b – a – f und es – d – e stellen einen erneuten Bezug zu den in den ersten beiden Teilen eingesetzten Motiven her. Die Verbindung beider Motive erzielt der Komponist mit Hilfe der Flageolettklänge, wobei der Sekundschrift b`` - a`` auf den Ausgangstönen es` - d` beruht. Diese Kombination findet sich auch im fünften Teil des Stückes wieder, einem „heiter-melancholischen Allegretto“.¹⁵⁰

Merkmale von Beethovens Streichquartett zeigen sich unter Umständen bei den Varianten des Kernmotivs in der Einleitung. In Beethovens Cavatina ist das Kernmotiv nicht in der Originalgestalt zu finden. Lediglich die Folge von sechs gebundenen Achteln sowie eine Figur, bestehend aus großer Sekunde und kleiner Terz bzw. kleiner Terz und großer Sekunde, die bei Michael in den Varianten des Kernmotivs vorliegt, können ein Hinweis auf mögliche Verbindungen beider Werke sein.

Lera Auerbach *Monolog* (1991)

Die in der Ural-Stadt Tscheljabinsk am Rande Sibiriens geborene Pianistin, Schriftstellerin und Komponistin Lera Auerbach erhielt sehr früh Klavierunterricht und hatte ihren ersten öffentlichen Auftritt bereits im Alter von sechs Jahren. Mit acht Jahren trat sie erstmals als Solistin mit Orchester auf. Vier Jahre später komponierte sie ihre erste Oper. Diese wurde in vielen Städten der ehemaligen Sowjetunion aufgeführt. Als Preisträgerin mehrerer Wettbewerbe wurde sie 1991 zu einer Konzertreise in die USA eingeladen und entschied sich, dort zu bleiben. An der

¹⁵⁰ Ebd.

Juilliard School in New York absolvierte sie daher ihr Klavier- und Kompositionsstudium ab. Nach dem anschließenden Studium an der Hochschule für Musik in Hannover legte sie 2002 ihr Konzertexamen ab. Ihre Kompositionen wurden von einer Vielzahl bekannter Künstler, Orchester, Ballett-Kompanien und Festivals in Auftrag gegeben und aufgeführt. Neben ihrer Arbeit als Komponistin, erfolgreichen Auftritten als Pianistin und zahlreichen CD-Einspielungen macht Auerbach auch aufgrund schriftstellerischer Tätigkeiten von sich reden. In den Jahren 2000 und 2004 war sie außerdem auf Einladung der Brahms-Gesellschaft composer-in-residence in Baden-Baden sowie 2001 beim Lockenhaus Festival in Österreich. Des Weiteren erhielt sie 2005 im Rahmen des Schleswig-Holstein Musik Festivals den „Hindemith-Preis“ und den „Förderpreis Deutschlandfunk“.

Moderato. Rubato.

Notenbeispiel 26: L. Auerbach *Monolog*, Sikorski, Z.1-4

Für Flöte solo komponierte Lera Auerbach das Stück *Monolog* aus dem Jahre 1991. Bezüge zur menschlichen Sing- und Sprechstimme lassen sich lediglich an den kantablen Melodielinien, die z.T. mit langen Phrasierungsbögen versehen sind, feststellen. Aufgrund des Rubato-Spiels, der überwiegend gemäßigten Dynamik und Angaben wie „Painfully“ und „tragically“ erhält die Komposition eine ganz eigene

Klangcharakteristik. Der recht reduzierte Einsatz moderner Spieltechniken unterstützt dies. Abgesehen von dem mehrfach vorgeschriebenen simultanen Singen und Spielen setzt Auerbach nur vereinzelt Glissandi und ein Tremolo ein. An den durch Klammern gekennzeichneten Stellen notiert sie zwei Stimmen, von denen die obere auf der Flöte gespielt und die untere dazu gesungen werden soll. Die beiden Stimmen verlaufen einerseits tongetreu im Oktavabstand, andererseits hält eine Stimme einen Ton, während die andere Stimme darüber oder darunter spielt bzw. singt.

Die freie Melodie- und Formgestaltung, die sich auch in dem Fehlen von Taktbezeichnungen äußert, zeichnet sich durch einige interne motivische Bezüge aus. Auf- und absteigende kleine Sekunden, die vor allem im Rahmen des Materials von Z.5-7 vertreten sind, verstärken die „schmerzhaft“ Wirkung des Stücks. In den Zeilen 15, 16 und 18 wird dieses Material erneut verarbeitet. Weitere motivische Verbindungen bestehen zwischen Z.12/13 und Z.20, die das identische Tonmaterial aufweisen. Auch dort finden sich zwei fallende kleine Sekunden, die wie die weiteren Halbtonfiguren der Komposition als Seufzer-Motive die Klangeigenschaften des Stücks prägen.

4.1.4 Offene Formen

In der Sololiteratur für die Flöte finden seit 1950 verstärkt Bezeichnungen wie `Solo`, `Piece`, `Stück`, `Skizze` oder `Studie` Verwendung, die dem Komponisten formale Freiheiten bieten und sich dementsprechend durch offene, freie Formen auszeichnen. Mit Hilfe verschiedener Kompositionstechniken schaffen Komponisten individuelle Werke mit einzigartiger Konzeption. Vor allem in den 1970er und 1980er Jahren sind diese neutralen Bezeichnungen vermehrt vorzufinden.¹⁵¹

¹⁵¹ Aufgrund der Vielzahl von Stücken mit programmatischen Titeln werden diese im Rahmen des Formkapitels nicht gesondert untersucht.

Auswahl an Werken mit offener Titelgebung

- 1950 Sehlbach, Oswald Erich: *Musik*
- 1951 Eitler, Esteban: *Piece*
- 1952 Voss, Friedrich: *Musik*
- 1953 Schaeffer, Bogusław: *Zwei Stücke*
- 1954 Oleg, Alexander: *Sept pièces*
- 1956 Hartig, Heinz: *Flötensolo*
- 1958 Cage, John: *Solo for Flute ...*
- 1959 Kelemen, Milko: *Studie*
- 1971 Donatoni, Franco: *Studio*
- 1971 Döhl, Friedhelm: *Textur I*
- 1972 Denisov, Edison: *Solo*
- 1972 Lechner, Konrad: *Drei Stücke*
- 1973 Leyendecker, Ulrich: *Soli I*
- 1973 Zechlin, Ruth: *pour la flute*
- 1974 Jungk, Klaus: *Esquisses experimentales* für Altflöte, Flöte und Piccolo
- 1976/79 Voigtländer, Lothar: *Studie in drei Teilen*
- 1979/80 Rentzsch, Friedhelm: *Zwei Stücke*
- 1980 Döhl, Friedhelm: *Fünf Stücke*
- 1980 Keller, Hermann: *Szene*
- 1980 Olive, Vivienne: *Text I*
- 1982 Bredemeyer, Reiner: *Solo 7*
- 1982 Salbert, Dieter: *Flötenmusik in drei Sätzen*
- 1983 Denisov, Edison: *Zwei Stücke*
- 1983 Herchet, Jörg: *Komposition 2*
- 1983 Schenker, Friedrich: *Solo II per un flautista (picc, fl, gr. fl)*
- 1983 Ullmann, Jakob: *Komposition I-III*
- 1985 Emig, Ralf: *Solo* für Bassflöte (oder Altflöte)
- 1985/86 Willi, Herbert: *Piece*
- 1986 Feldmann, Walter: *5 Szenen*
- 1991 Gadenstätter, Clemens: *Musik*
- 1992/93 Ullmann, Jakob: *Solo I*

Bogusław Schaeffer *Zwei Stücke* (1953)

Die früh entstandenen aleatorischen Stücke für Flöte solo stammen von dem polnischen Komponisten Bogusław Schaeffer. Dieser 1929 in Lwów geborene Komponist studierte von 1949 bis 1953 an der Universität in Krakau bei Zdzisław Jachimecki Musikwissenschaft sowie Komposition an der dortigen Staatlichen Hochschule für Musik bei Artur Malawski. Zudem promovierte er im Fach Musikwissenschaft an der Universität Warschau. Im Anschluss an seine Studien war er vielseitig tätig. So arbeitete er von 1952 bis 1957 in der Musikabteilung des Polnischen Rundfunks in Krakau und von 1953 bis 1958 als Musikkritiker. Außerdem übernahm er von 1954 bis 1958 eine Assistenz am musikwissenschaftlichen Seminar der Jagiellonen-Universität. Seit 1963 war er Dozent für das Fach Komposition an der Krakauer Akademie für Musik. Am Salzburger Mozarteum erhielt er ab 1981 zunächst eine Gastprofessur und ab 1986 eine Professur für Komposition. Neben seinen lehrenden Tätigkeiten spielte das eigene kompositorische Schaffen eine bedeutende Rolle in seinem Leben. Sein Œuvre umfasst verschiedenste Gattungen. Aufgrund seiner Zusammenarbeit mit dem Studio des Polnischen Rundfunks (Beginn 1965) entstanden auch einige elektroakustische Werke. Für Flöte solo komponierte er u.a. *Zwei Stücke* (1953), *Negatywy* (1960), *13 Etüden* (1988) und *Tavio* für Piccoloflöte solo (1992).

Schaeffers Ausgangsidee für die Komposition der *Zwei Stücke* für Flöte solo war laut Einführungstext, die „Einheit des Ganzen abhängig zu machen von der Lösung des Formproblems.“¹⁵² Diese überlässt Schaeffer dem Interpreten, der aus einer Materialsammlung von 100 kurzen Motiven auswählen kann, die jeweils miteinander kombinierbar sind. Bei der beliebigen Zusammenfügung ausgewählter Elemente zu einem Ganzen ist auch die Wiederholung einzelner Motive möglich. Einzige Vorgabe des Komponisten ist die Spieldauer von 3:50 min. Ansonsten steht es dem Interpreten frei, wie er „aus den gegebenen Bausteinen Form, Spannung, Aktion etc. erzeugt.“¹⁵³ Die dem Interpreten zugestandenen Freiheiten binden ihn in die Mitgestaltung der Komposition ein. Dieses Vorgehen und die damit zusammenhängende Verwendung so genannten „offenen Materials“ sind ein Merkmal seines Schaffens und weisen auf die in den 1950er Jahren einsetzende Aleatorik hin.

¹⁵² B. Schaeffer in: Vorwort zu *Zwei Stücke*, 1953.

¹⁵³ Ebd.

Der Ablauf des zweiten Stücks ist hingegen in weiten Teilen determiniert. Die Komposition besteht aus einer Collage des Materials des ersten Stücks. Schaeffer gibt dem Interpreten dabei allerdings die Möglichkeit, das eigentlich ca. 19 Minuten dauernde Stück auch nur fragmentarisch zu spielen. Die Mindestspieldauer beträgt jedoch 4 Minuten. Das übereinstimmende Material beider Stücke zeichnet sich durch rhythmisch prägnante und z.T. sehr kurze, mehrfach nur aus einem Ton bestehende Motive aus.

Für die Gestaltung setzt Schaeffer variantenreiche Artikulation, Flatterzunge und Glissandi ein. Angesichts der Freiheiten, die er dem Interpreten in beiden Stücken bietet, trifft dieser aus dem Vorrat einzusetzender Motive bzw. aus dem Zusammenhang einer Collage eine Auswahl. Das klangliche Resultat entsteht im Rahmen des vom Komponisten vorgegebenen Materials. Schaeffers Interesse bezieht sich, so lässt sich aus dieser Konzeption schließen, weniger auf das abgeschlossene Werk, als auf den Kompositionsprozess und den Anteil des Interpreten daran, d.h. was dieser daraus macht.

Milko Kelemen *Studie* (1959)

Milko Kelemen, 1924 in Slatina (Kroatien) geboren, erhielt vor dem Zweiten Weltkrieg den ersten Klavierunterricht bei Melita Lorković sowie Unterricht in Kontrapunkt und Harmonik bei Kamilo Kolb. Von 1945 bis 1951 absolvierte er an der Musikakademie in Zagreb das Kompositionsstudium bei Stjepan Šulek. Dort war er von 1953 bis 1967 dann auch als Dozent tätig. Weitere Studien führten ihn außerdem 1954/1955 zu Olivier Messiaen und Tony Aubin nach Paris sowie im Rahmen der Sommerkurse der Accademia Chigiana zu Vito Frazzi nach Siena. Darüber hinaus studierte Kelemen 1958/59 bei Wolfgang Fortner an der Staatlichen Musikakademie in Freiburg i.Br.. Der seit 1966 in Deutschland lebende Kelemen arbeitete von 1966 bis 1968 im Elektronischen Studio Siemens in München. Von 1968 bis 1970 war er in Berlin als DAAD-Stipendiat und composer-in-residence tätig. In den anschließenden zwei Jahren unterrichtete Kelemen dann als Dozent für Komposition am Robert-Schumann-Konservatorium in Düsseldorf, bevor er 1973 an die Musikhochschule in Stuttgart wechselte, an der er bis zu seiner Emeritierung im Jahre 1990 das Fach Komposition lehrte.

Milko Kelemen erhielt zahlreiche Auszeichnungen für seine Kompositionen. Als Begründer und Präsident der Musikbiennale Zagreb (Gründung 1961) rief er ein Festival für zeitgenössische Musik ins Leben, dass für die osteuropäische Avantgarde von großer Bedeutung war. Zu seinen Hauptwerken zählen die *Sonate* für Klavier (1954), *Konzertante Improvisationen* für Streicher (1955), *Drammatico*, Konzert für Violoncello und Orchester (1983), *Phantasmen*, Konzert für Viola und Orchester (1985), *Archetypen* für Orchester (1986), das *Requiem* für Sprecher, 6 Violoncelli, große Trommel (1993), das Oratorium *Salut au Monde* (1999), *Delicate Clusters* für Orchester und *Interplay* für Englischhorn (2000). Neben Kammermusikwerken mit Flötenbeteiligung komponierte Kelemen die *Studie* aus dem Jahre 1959 sowie das Stück *Fabliau 1* für Piccolo, Flute Tierce, Flöte und Altflöte (1972).

Seine *Studie* für Flöte solo entstand 1959, als er bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt an Karlheinz Stockhausens Kompositionskursen teilnahm. Kelemen verwendet eine neue Methode der Notation, losgelöst von Taktschemata und althergebrachten Notenwerten. Er notiert lediglich Töne mit ausgefülltem Kopf ohne Hals und Achtelnoten. Hinzukommen jedoch sechs verschiedene Zeichen, die die jeweiligen Zeitwerte angeben. Diese Zeitwertzeichen werden in den Verlauf des Stücks integriert, indem sie über einem Ton als Angabe für dessen Dauer und zwischen einem Ton als Pausendauer stehen. Darüber hinaus befindet sich über dieser Folge von Tönen und Zeitwertangaben eine weitere Ebene, die mit Hilfe der gleichen Zeichen und dazugehöriger Klammern den zeitlichen Ablauf des größeren Zusammenhangs bestimmen. Das Tempo der Ausführung richtet sich nach der Atmung, wobei die Atemlänge des Interpreten als Einheit für die Tempobestimmung anzusehen ist. Kenntlich gemacht werden diese Einheiten durch die unterhalb des Notensystems angebrachten Klammern.

Grundlage der kompositorischen Konzeption ist eine Zwölftonreihe, die Kelemen zu Beginn der Studie vorstellt.

c^{ˆˆ} – es^{ˆˆ} – des^{ˆˆ} – d^{ˆˆ} – g^{ˆˆ} – e^{ˆˆ} – f^ˆ – a^{ˆˆ} – b^ˆ – h^ˆ – gis^{ˆˆ} – fis^ˆ

Die Reihe besteht aus 4 Dreitongruppen, wobei die Töne 1 bis 6 den ersten Reihenabschnitt und die Töne 7 bis 12 den zweiten Reihenabschnitt bilden.

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains a sequence of notes with dynamic markings: *pp*, *mp*, *p*, *pp*, *p*, *mp*, *p*, *mf* > *mp*, and *p*. The second staff continues the sequence with dynamic markings: *mf* > *mp*, *p*, *mf* <, *mp*, *p*, *f*, *mp*, and *mf* <. There are various phrasing slurs and accents throughout the piece.

Notenbeispiel 27: M. Kelemen *Studie*, Impero Verlag, Z.1/2

Der dem ersten Abschnitt zugewiesene Zeitwert beträgt 21. Dies gilt ebenso für Abschnitt 2, der im Gegensatz zu dem Vorangegangenen nicht auf einer Atemlänge, sondern auf einer halben Atemlänge und somit dementsprechend schneller zu spielen ist. Das Tempo richtet sich, wie bereits erwähnt, nach den in einer Atemlänge angegebenen Zeitwerten. Die einzelnen Dreitongruppen weisen Parallelen in der internen Struktur auf. So stehen die erste und vierte Dreitongruppe im Verhältnis einer kleinen Terz und einer großen Sekunde zueinander. Ordnet man die zweite und dritte Gruppe, so ergibt sich dort ebenfalls eine Folge von kleiner Terz und großer Sekunde (Gruppe 2) bzw. großer Terz und kleiner Sekunde (Gruppe 3).

Bei den Übergängen zwischen den Dreitongruppen fällt folgende Symmetrie auf:

- Ton 3-4: $des'' - d''$ kleine Sekunde
- Ton 6-7: $e'' - f''$ große Septime
- Ton 9-10: $b'' - h''$ kleine Sekunde

Das Komplementärintervall der kleinen Sekunde, die große Septime, bildet den Übergang zwischen dem ersten und zweiten Teil der Reihe, während die „internen“ Übergänge aus kleinen Sekunden bestehen. Weitere Parallelen zwischen den Dreitongruppen finden sich in der Wahl der Zeitwerte. Die Töne 1-3 sowie die Töne 7-9 erhalten vom Komponisten die gleichen Werte. Für die Tongruppen 2 und 4 (Töne 4-6, 10-12) verwendet Kelemen ebenfalls dieselben Zeitwerte, allerdings mit

variiertes Reihenfolge. Für die gesamte Reihe gilt, dass sich die Dynamik von Ton zu Ton verändert. Dies behält Kelemen allerdings im weiteren Verlauf nicht bei. Den einzelnen Tönen der Reihe ist auch kein Lautstärkegrad oder eine bestimmte Rhythmik zugeordnet.

Kelemens Umgang mit dem Tonmaterial der Original-Reihe sieht wie folgt aus: Neben dem Einsatz des Materials in verschiedenen Oktavlagen und den daraus resultierenden veränderten Intervallen ist der Wechsel der Versetzungszeichen bei gleich bleibendem Tonwert zu nennen. Letzteres trifft auf die Töne 11 und 12 der Reihe zu (gis = as, fis = ges). Hinsichtlich der Reihenfolge der Töne verfährt der Komponist zum Teil sehr frei. Die Abfolge der Dreitongruppen entspricht zunächst der Reihenfolge in der Originalreihe. Innerhalb der Dreitongruppe verändert sich jedoch die Anordnung. Die Reihenfolge der Töne 1 bis 6 bleibt im Vergleich zu den Tönen 7 bis 12 länger erhalten. Erst ab Zeile 5 findet eine Aufspaltung der Sechstonfolge in Dreitongruppen, ab Zeile 9 auch in weitere Einzeltöne statt. Die Struktur der dritten und vierten Dreitongruppe wird schon früh, d.h. nach dem erstmaligen Erklängen der Originalreihe, getrennt. Es kommt im weiteren Verlauf mehrfach zu verschiedenen Anordnungen der Töne 7 bis 12, anfänglich noch als Sechstonfolge im Anschluss an Dreitongruppe 1 und 2 (z.B. in Zeile 3 und 4), zunehmend aber als Dreitongruppe bzw. in die Einzeltöne aufgeteilt. Der Zusammenhang einer Folge von 12 unterschiedlichen Tönen wird von Kelemen ab Zeile 5 aufgebrochen. Tonwiederholungen aufgrund der Verwendung gleichen Tonmaterials ist festzustellen. Von Zeile 7 bis 10 baut sich die Struktur der Originalreihe wieder auf. Ausgeführt mit Flatterzunge und Crescendo sind die 4 Dreitongruppen zu spielen und leiten zum e^{****}, dem höchsten Ton dieser Komposition, im ff über. Im Folgenden erklingen überwiegend Fragmente der Originalreihe, vornehmlich der zweiten, dritten und vierten Dreitongruppe.

Diese auf der Zwölftontechnik beruhende Komposition weist mit dem Bezug zur Atmung als tempobestimmendem Parameter eine zu der Zeit neue Methode der Notation und Herangehensweise auf. Als Spieltechnik des 20. Jahrhunderts kommt lediglich die Flatterzunge zum Einsatz. Der Eindruck einer Studie wird hier durch die Verwendung von Zeitwerten und durch die Gestaltung des Zwölftonmaterials auf der Grundlage von Atemlängen geprägt.

Franco Donatoni *Studio* (1971)

Franco Donatoni (1927-2000) zählt zu den wichtigsten Vertretern der italienischen Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Im Anschluss an seine Ausbildung zum Buchhalter studierte Donatoni von 1946 bis 1951 Komposition bei Ettore Desideri am Mailänder Konservatorium sowie bei Lino Liviabella in Bologna. Seine Studien setzte er bis 1953 bei Ildebrando Pizzetti an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom fort. Anteil an seiner Entwicklung als Komponist hatten auch Goffredo Petrassi und Bruno Maderna. Nach seinem Studium war er als Dozent für Harmonielehre und Kontrapunkt an unterschiedlichen Konservatorien in Bologna und Mailand tätig. Im Jahre 1967 wurde Donatoni Professor für Komposition am Konservatorium in Turin. Zwei Jahre später kehrte er nach Mailand zurück und übernahm am dortigen Konservatorium die Professur für Komposition. In der Nachfolge Petrassis leitete er seit 1978 die Meisterklasse für Komposition an der Accademia di Santa Cecilia in Rom. Des Weiteren war er sowohl in Italien als auch im Ausland vielseitig lehrend tätig.

Sein Werkverzeichnis beinhaltet neben Kompositionen für Orchester, wie z.B. *Eco* für Kammerorchester (1985/86) und *Prom* für Orchester (1999), auch Werke für das Musiktheater (*Atem* 1984, *Alfred*, *Alfred* 1995) und insbesondere für Kammermusikbesetzungen. Für die Flöte, die mehrfach in seinen Kammermusikwerken besetzt ist, schrieb er die *Studie* (1971), *Midi* (1989) und *Luci* (1995) sowie die Komposition *Nidi* für Piccolo solo (1979).

Franco Donatonis *Studio per flauto* soll nun genauer untersucht werden. Aurèle Nicolet sieht in diesem Stück eine „Etüde für die Flexibilität des metrischen Verlaufs.“ Im Vorwort zu seinen Studien zum Spielen zeitgenössischer Musik schreibt er: „Jede Zeile ist etwa 4 sec. lang. [...] Die metrischen Anhaltspunkte (= die eingezeichneten Unterteilungen) und die rhythmischen Betonungen fallen nicht zusammen; dadurch entsteht der für dieses Stück charakteristische *schwebende* Rhythmus. Besonders wichtig sind die Virtuosität und Eleganz der verschiedenen Formen des staccato und die Deutlichkeit der acht verschiedenen Werte unterscheidenden, nuancierten Dynamik.“¹⁵⁴

¹⁵⁴ A. Nicolet, a.a.O.

Notenspiel 28: F. Donatoni *Studio*, Breitkopf & Härtel, Z. 1-3

In Donatonis Studie für Flöte solo aus dem Jahre 1971 zeigt sich auch dessen wohlüberlegte Verarbeitung des Materials einer Grundgestalt, die in der ersten Zeile das Stück im ppp eröffnet. Bestehend aus der symmetrischen Intervallfolge 2- 3v 3- 2- 3- 3v 2- bildet es die Grundlage des weiteren Verlaufs, wobei die Grundgestalt bzw. einzelne Teile daraus aufgegriffen und verarbeitet werden. Dazu zählen die ersten drei Töne e` - f` - dis` (Motiv a) sowie die folgenden Töne fis` - g` - b` - gis` - a` (Motiv b). Der in Motiv b enthaltene Sekundschritt fis - g hat ebenfalls motivischen Charakter. Insgesamt umfasst die Grundgestalt das Tonfeld dis` - b`.

Ein erstes Beispiel für die Verarbeitung der Grundgestalt findet sich bereits in Zeile 2 in Form des Krebses der in dem Fall um einen Halbtonschritt nach oben sequenzierten Gestalt. Die Benennung der Intervalle ist zwar anders, die Anzahl der Halbtonschritte stimmt allerdings mit dem Original überein. Auch in Zeile 3 liegt der Krebs der Gestalt vor. Im Gegensatz zur vorangegangenen Zeile verwendet Donatoni die Halbtonschritte/Intervalle jedoch in entgegengesetzter Richtung, d.h. aus fallenden Schritten werden steigende und umgekehrt. Die symmetrische Halbtonschrittfolge behält er aber bei. Durch das Einfügen von Pausen in die Gestalt selbst, kommt es zur leichten rhythmischen Veränderung und Ausdehnung der Phrase. Zeile 4 beginnt wie Zeile 1. Die rhythmische Veränderung setzt sich fort, u.a. indem die

Grundgestalt durch hinzukommende Töne erweitert wird (c̣, ḥ, ḍ). Daraus ergibt sich insgesamt eine neue Halbtonschrittfolge, die Donatoni auch den folgenden 3 Zeilen zugrunde legt. Die wichtigen Bestandteile der Grundgestalt der Zeile 1, wie das Motiv a und b werden verarbeitet, d.h. sequenziert, anders rhythmisiert, umgekehrt und erweitert, wobei das Tonmaterial des Motivs b erhalten bleibt, während sich die Variationen des Motivs a aus anderen Tönen zusammensetzen.

Im weiteren Verlauf der Komposition nutzt Donatoni verstärkt die Technik der Sequenzierung. Die in Zeile 8 auftretenden Motive auf der Grundlage des Tonmaterials der Grundgestalt und deren Erweiterung bilden den Ausgangspunkt für die folgende Sequenzierung abwärts. Die Lage einzelner Töne sowie die Rhythmisierung können leicht differieren. Am Ende der Zeile 12 verändert sich die rhythmische Gestaltung. Das Material, das sich chromatisch erschließt, und der sequenzierende Charakter werden jedoch bis Zeile 16 beibehalten. Abgesehen von einigen „Ausschlägen“ nach oben, bewegen sich die Motive und deren Zusammenhang sequenzierend abwärts, zu erkennen an der Veränderung des Tonvorrats und dem Verlauf einzelner Motive.

The image displays three staves of musical notation in treble clef, 4/4 time. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Dynamic markings are indicated below the staves: the first staff has *pp*, *ff*, and *pp*; the second staff has *ff* and *pp*; the third staff has *ff*, *pp*, *ff*, and *pp*. The notes are primarily in the middle register of the flute, with some higher notes in the second and third staves. The overall texture is rhythmic and melodic, characteristic of Donatoni's style.

Notenbeispiel 29: F. Donatoni *Studio per Flauto*, Breitkopf & Härtel, Z. 8-10

Die Zeilen 17 bis 20 stehen in deutlichem Kontrast zu dem vorangegangenen Abschnitt. Anhand einer aus elf Tönen bestehenden Phrase, die sich aus zwei Teilen zusammensetzt, wird Donatonis Arbeit mit Hilfe von Techniken wie Krebs und Umkehrung sowie von Umwandlungen des Materials deutlich. Losgelöst von dem motivischen Netz der Grundgestalt vom Beginn der Komposition bis zur Zeile 16 erinnern lediglich die Sechzehntelnoten bzw. die Folge von Sechzehntelnote und Pause sowie die Tonfolge a – gis – b – es – f – e in den Zeilen 18 und 19 an Vorangegangenes. Auch die Zeilen 21 bis 23 haben bei Betrachtung der relativen Tonhöhen nur noch die Folge Halbtonschritt – Ganztonschritt bzw. Ganztonschritt – Halbtonschritt mit dem eröffnenden und abschließenden Intervall der Grundgestalt von Zeile 1 gemein. Zeile 21 besteht aus zwei Phrasen mit übereinstimmender Halbtonschrittfolge. Pro Phase stechen drei Töne aufgrund von Akzenten hervor. Auch diese stehen hinsichtlich der relativen Tonhöhen im Verhältnis Ganzton – Halbton zueinander (a - g - as, e - d - es). Dieses Spiel mit der Abfolge Ganzton – Halbton, Halbton – Ganzton behält Donatoni in Zeile 22 (Ende) und 23 bei (c - h - a - b, b - a - g - as, h - a - gis - fis). Im Schlussabschnitt der Komposition, der im Wesentlichen aus Repetitionen des Tons g besteht, werden Vorschlagsnoten und – motive von Zeile 23-26 in Zeile 27 zu einer Elftole zusammengefügt. Gemeinsam mit dem wiederholt auftretenden Ton g liegt das Material einer Zwölftonreihe vor. Eine variierte Krebsfassung der Grundgestalt des Beginns beschließt diese Komposition.

Jörg Herchet *Komposition 2* (1983)

Der 1943 in Dresden geborene Komponist Jörg Herchet absolvierte von 1962 bis 1967 seine Ausbildung an der dortigen Hochschule „Carl Maria von Weber“. Er studierte Komposition u.a. bei Manfred Weiss und Violoncello bei Ch. Dillner. In den darauf folgenden zwei Jahren setzte er das Kompositionsstudium bei Rudolf Wagner-Régeny und Ruth Zechlin an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Ost-Berlin fort. Sowohl in Dresden als auch in Berlin kam es zu Unstimmigkeiten zwischen Herchet und der Hochschulleitung, da sein Kompositionsansatz, bei dem Werke von Schönberg und Boulez von Bedeutung waren, nicht mit den politisch-ideologischen Ansichten der Hochschulleitung konform ging. Aufgrund dieser

Differenzen wurde Herchet 1969 sogar das Staatsexamen verweigert. Nach einjähriger Arbeit als Hilfskraft im Buchhandel in Dresden setzte sich Paul Dessau für Jörg Herchet ein, was dazu führte, dass dieser von 1970 bis 1974 ohne Abschlussexamen als Meisterschüler Dessaus an der Akademie der Künste in Ost-Berlin studieren konnte. Von 1974 bis 1991 lebte Herchet als freischaffender Komponist in Dresden. An der dortigen Hochschule „Carl Maria von Weber“ hat er seit 1992 eine Professur für Komposition und Analyse.

Beim Blick auf die Namensgebung seiner Werke ist der überwiegende Verzicht auf traditionelle Gattungsbezeichnungen oder programmatische Titel festzustellen. Dies trifft auch auf seine Werke für Flöte solo zu. Diese tragen die Titel *Komposition* für Flöte (1972) und *Komposition 2* für Flöte (1982).

Das Werk *Komposition 2* entstand auf Anregung von Eckart Haupt und ist für Herchets Verhältnisse vergleichsweise kurz. Nach der Eröffnung durch eine Zwölftonreihe entfaltet sich das Stück sehr frei und unabhängig davon. Die Aufregung des Beginns, die sich in virtuosen Passagen und in der Art der Verwendung moderner Spieltechniken abzeichnet, beruhigt sich im weiteren Verlauf.¹⁵⁵ Die Struktur des musikalischen Geschehens wird immer mehr fixiert. Dazu trägt die allmähliche Reduzierung des Tonmaterials bei, die in Zeile 14 in der rhythmischen Gestaltung des Tons c endet. Bis Zeile 17 erklingt lediglich der Ton c in verschiedenen Lagen und rhythmischen Ausführungen. Beginnend mit demselben Ton folgt in Zeile 17 eine Zwölftonreihe, deren Krebs ab Zeile 21 ton-, aber nicht lagen- und rhythmusgetreu wiederkehrt. Eine weitere Zwölftonreihe und deren Krebs in Originalgestalt werden in den Zeilen 18-21 eingefügt, wobei jeweils ein Mehrklang den Rahmen dafür bildet.

¹⁵⁵ Die Entwicklung von einem Zustand der Erregung zu einem Zustand der Beruhigung basiert auf einer außermusikalischen Vorstellung Herchets, die auf den Verlauf eines indischen Märchens zurückgeht.

4.2 Außermusikalische Bezüge

4.2.1 Natur

Musik und Natur

Die Naturthematik war schon immer ein wichtiger Bestandteil des kompositorischen Denkens. Naturbezüge finden sich in der Musik von der Antike bis heute, ebenso auch in der Literatur und in der bildenden Kunst. Die Nachahmung von Klängen der Natur, insbesondere die Imitation von Tierstimmen, gehört zum ältesten Verfahren, die Naturthematik musikalisch zu realisieren.

Olivier Messiaen beschäftigte sich beispielsweise intensiv mit den Gesängen der Vögel. Er nahm Anregungen aus der Natur auf und übertrug sie in seine musikalische Sprache (Klavierzyklus *Catalogue d'oiseaux*, 1959). Weitere Beispiele für das Aufgreifen von Vogelgesängen sind Kompositionen von Clément Janequin, wie z.B. *Le Chant des oiseaux*, *Le Chant du Rossignol* und *L'Alouette*, sowie Francois Couperins Clavestück *Le Rossignol-en-amour* oder *Le Coucou* von Claude Daquin. Auch in Antonio Vivaldis *Frühling* aus dem Jahreszeiten-Zyklus (ca. 1725), in Joseph Haydns *Schöpfung* - einer der Vogelwelt gewidmeten Arie (1798), in Ludwig van Beethovens *Pastorale* (*Sinfonie Nr.6* op.68, 1808) und in Robert Schumanns *Waldszenen* werden Naturbilder und Naturklänge in Musik übertragen.¹⁵⁶

Der Terminus „pastoral“ ist sowohl in der Musik als auch in der Literatur und bildenden Kunst stark mit der Natur- und Hirtenthematik verbunden. Pastorale Werke nehmen Bezug auf Musik der Hirten und Schäfer. „Die Pastorale ist ein bedeutendes, seit der Antike bis ins 20. Jh. rezipiertes Phänomen europäischer Kunstäußerungen; sie greift volks- und landschaftsspezifische Eigenheiten auf, schließt sich oftmals inhaltlich verwandten Begriffen wie Idylle, Bukolik, Arkadien, Elysium, Paradies und Utopie an bzw. grenzt sich von diesen ab.“¹⁵⁷ Pastorale Themen finden sich in ganz unterschiedlichen Gattungen, so z.B. im Madrigal, im Lied, in der Oper, in der Kantate, im Oratorium, in der Messe, in der Symphonie oder in Instrumentalwerken (Orgel, Cembalo, Instrumentalensembles).

¹⁵⁶ Vgl. K. Trapp: „Die Alpendohle“ aus Olivier Messiaens „Vogelkatalog“, 1990, S.37/38.

¹⁵⁷ H. Jung: Art. Pastorale. In: MGG, Sachteil Bd.7, Sp.1499.

Naturbezug in den Kompositionen für Flöte solo

Die Pastorale spielt im Zusammenhang mit der Geschichte der Flöte und ihrem Naturbezug eine wichtige Rolle. So ist die Panflöte als pastorales Instrument schon auf einem römisch-christlichen Epitaph aus dem 4. Jahrhundert zusammen mit dem Guten Hirten zu sehen. Ihre Bedeutung als Instrument der Hirten und Landleute geht bis in die Antike zurück und wird dem Umkreis von Hermes, Pan, den Nymphen und Hirten als typische Beigabe zugeordnet. Erik Dremel beschreibt die Verbindung von Hirtenwelt und Musik wie folgt: „Sowohl antike Dichtung als auch bildende Kunst geben dem Hirten als feststehendes Attribut ein Musikinstrument bei. Dieses Musizieren ist einfach und vor allem zweckfrei, der Hirt vertreibt sich die Zeit, spielt nicht für ein Publikum, sondern für sich selbst. Wie alle Bewohner der Naturwelt Laute hervorbringen, so tut es auch der Hirte. Er wird damit zum Teil seiner Umgebung. In dieser virtuellen Szene kommen Landschaft, Natur und Musik zusammen. [...] Durch Musik setzt sich der Hirte mit der Natur in Beziehung, er wird ihr gegenüber.“¹⁵⁸ Der Bezug der Flöte zur Natur zeigt sich in der Vielzahl pastoral geprägter Kompositionen und in Werken, in denen die Flöte Naturstimmungen und Klänge der Natur, wie den Gesang der Vögel, aufgreift oder imitiert.

Auswahl an Werken für Flöte solo mit Naturbezug

- 1950 Moyse, Louis: *Pastorale*
- 1953 Demuth, Norman: *Trois Pastorales d'après Ronsard*
- 1957 Krol, Bernhard: *Pastorella supra "puer natus est"*
- 1957 Lourié, Arthur: *Sunrise*
- 1958 Andriessen, Jurriaan: *Pastorale d'été*
- 1959 Colaco Osorio-Swaab, Reine: *Five Pastorales*
- 1970 Migot, Georges: *Le Mariage des Oiseaux*
- 1971 Burshtin, Mikhail: *Pastorale*
- 1975 Pagh-Paan, Younghi: *Dreisam-Nore*¹⁵⁹

¹⁵⁸ E. Dremel: *Pastorale Träume*, 2005, S.22.

¹⁵⁹ Die Analyse dieses Werks ist in Kapitel 4.3 auf S.155 zu finden.

- 1975 Sommerfeldt, Øistein: *Spring Tunes*
- 1975 Vries Robbé, Willem de: *Bird*
- 1977 Huber, Klaus: *Oiseaux d`argent*
- 1978* Amann, Georg: *Naturstudie*. Die Stimmen von Amsel, Kohlmeise, Spatz, Rauhfußkauz und Birkhahn für Piccolo, Flöte(n) und Oboe ad lib.
- 1979 Grosskopf, Erhard: *Drei Blätter Luft-Wasser-Erde* für Flöten und Tonband
- 1980 Vasks, Peteris: *Landschaft mit Vögeln*
- 1981 Bennett, Richard Rodney: *Six Tunes for the Instruction of Singing-birds*
- 1981 Takács, Jenő: *Dialoge nach Vogelstimmen*
- 1982/92 Reade, Paul: *Aspects of a Landscape*
- 1989 Fox, Christopher: *stone, wind, rain, sun*
- 1989 Kotonski, Wlodzimierz: *Bucolica*
- 1990 Dallinger, Fridolin: *Tageszeiten*
- 1994 Langkafel, Antje: *Flutwasser*
- 1995 Kukuck, Felicitas: *Die Lerche*
- 2000 Rotaru, Doina: *Dragon-fly* für Piccoloflöte
- 2001 Carlson, Rosalind: *Australian Bird Suite*
- 2004* Götttsche-Niessner, Friedgund: *Nachtfaltergedanken*

Wie anhand der Auswahl an Werken mit Naturbezug festzustellen ist, dominieren abgesehen von einigen Pastoralen überwiegend Kompositionen, die den Vogelgesang thematisieren.

Peteris Vasks *Landschaft mit Vögeln* (1980)

Auch Peteris Vasks¹⁶⁰ greift die Klänge der Natur in seinen Kompositionen auf. Seine Werke enthalten oft programmatische Bezüge. So findet sich in seinem Œuvre eine Vielzahl von Werken, die sich auf den Gesang der Vögel oder auf Landschaften und Jahreszeiten beziehen.¹⁶¹ „Für Vasks hat das Singen der Vögel drei mögliche

¹⁶⁰ Angaben zu Vasks Biographie sind in Kapitel 4.1 auf S.65 nachzulesen.

¹⁶¹ Zu nennen sind z.B. das Bläserquintett Nr.1 *Musik für wegziehende Vögel* (1977), *Landschaft mit Vögeln* für Flöte solo (1980), *Weißer Landschaft* für Klavier (1980), *Herbstmusik* für Klavier (1981), II. Satz *Die Vögel* des 2. Streichquartetts *Sommerweisen* (1984), *Frühlingssonate* für Streichsextett (1987), *Frühlingsmusik* für Klavier (1995).

Bedeutungen: `Natur in ihrem Urzustand`, Lob der Schöpfung (die schönste Hymne – der Vogeljubel beim Begrüßen des neuen Tags) und Freiheit.“¹⁶²

Das 1980 komponierte Stück *Landschaft mit Vögeln* entspricht formal dem Grundkonzept seiner Instrumentalwerke der 1980er und 1990er Jahre. Typisch für Vasks Kompositionen dieser Zeit sind ein ruhiger oder moderater Beginn, aus der Stille kommend und geheimnisvoll wirkend, der diatonisch oder pentatonisch aufgebaut ist. Im weiteren Verlauf des Stücks kommt es zu „Ausbrüchen des Chaos“¹⁶³, die chromatisch geprägt, „metrisch `freigelassen`, gestisch wild auffahrend oder lamentierend – die Harmonie des Anfangs verstören. Nach dem Andrängen `satanischer` Kräfte im Werkinnern wirkt die Heimkehr zur schattenlosen Anfangssituation verklärend.“¹⁶⁴

Vasks Vorliebe für diese rückläufigen Formverläufe zeigt sich in dem Stück *Landschaft mit Vögeln* ganz deutlich. Der formale Aufbau besteht aus einem Anfangsteil und acht folgenden Abschnitten, die im Notentext durch Ziffern kenntlich gemacht werden. Der mit der Anweisung „Misterioso“ überschriebene Beginn der Komposition erhebt sich im *pp*, wobei die Stimme gleichberechtigt zur Flöte eingesetzt wird.¹⁶⁵

Misterioso

Notenbeispiel 30: P. Vasks *Landschaft mit Vögeln*, VEB, Z. 1/2

¹⁶² L. Lesle: Art. Peteris Vasks. In: *Komponisten der Gegenwart*, 22 Nlfg. 11/01, S.5.

¹⁶³ P. Vasks zit. nach L. Lesle: Art. Peteris Vasks. In: *Komponisten der Gegenwart*, 22. Nlfg. 11/01, S.3.

¹⁶⁴ L. Lesle, a.a.O., S.7.

¹⁶⁵ Erläuterung der Technik des simultanen Singens und Spielens in Kapitel 4.4 ab S.238.

Das gesungene d` wird, unterbrochen durch unterschiedlich lange Pausen, tonal erweitert, bleibt aber bis zum Abschnitt 1 prägend für diese Passage. Die Dauer des gesungenen d und der Pausen wird mit Sekunden angegeben. Ein festes Taktschema gibt es nicht. Der Beginn des Stücks bewegt sich überwiegend im p-mp-Bereich und weist eine spezielle Intervallstruktur auf, die Vasks im weiteren Verlauf immer wieder verwendet und verarbeitet. Es handelt sich dabei um eine abwärts verlaufende Sekund-Terz-Figur (z.B.: f – e – cis).

Die Abschnitte 1 und 2 basieren auf dieser Intervallstruktur. In Form von Achtelbewegungen, z.T. mit der Flatterzunge versehen und mit schnellerem Beginn ansetzend, dehnt sich der Verlauf weiter in die Höhe aus. Die Intervallstruktur findet sich in rhythmisch variiert und umgekehrter Form. Je näher Abschnitt 3 rückt, desto weniger Pausen sind vorhanden und desto mehr nehmen die Vorschläge zu. Der schnelle Beginn der Achtelpassagen erzeugt ebenso einen Vorschlagcharakter, der möglicherweise den Gesang der Vögel darstellen könnte. Die Abschnitte 3 bis 6 bewegen sich nun im wesentlich schnelleren Tempo („Allegro drammatico“), wobei sich auch der Charakter dieser Passagen von den vorangegangenen deutlich unterscheidet.

Die Abschnitte 3 und 5 sowie 4 und 6 weisen dabei jeweils einen ähnlichen Klanggestus auf. In Abschnitt 3 und 5 dominieren Phrasen mit melodischem Charakter und ähnlichem thematischen Material.

Durchgehende Achtelbewegungen, der Einsatz der Flatterzunge und teilweise chromatische Verläufe sind dagegen in den Abschnitten 4 und 6 zu finden. Im 6. Abschnitt treten zudem Tremoli auf. In Abschnitt 7 kehren Teile des Beginns und des 1. Abschnitts wieder. Dazu zählt die mehrmalige Wiederholung eines Motivs aus dem Anfangsteil der Komposition, die Verarbeitung der bekannten Intervallstruktur und des thematischen Materials des 1. Abschnitts. Das simultane Singen und Spielen tritt erneut mit dem Erklingen des d` in Abschnitt 8 auf. Der Anfang des Stücks wird allerdings im Hinblick auf die Tondauer und Ausführung leicht variiert. Das Stück verklingt mit einem leiser und langsamer werdenden, sich wiederholenden Motiv.

Jenő Takács *Dialoge nach Vogelstimmen* (1981)

Jenő Takács zieht für seine Komposition *Dialoge nach Vogelstimmen* sogar Originaltonaufnahmen von Vogelstimmen heran, um den Melodieverlauf des Vogelgesangs auf den Klangbereich der Flöte zu übertragen. Jenő Takács, am 25.9.1902 geboren, absolvierte von 1921 bis 1926 ein Kompositionsstudium bei Joseph Marx und ein Klavierstudium bei Paul Weingarten an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien. Seit 1923 besuchte er außerdem Vorlesungen in Kontrapunkt (Hans Gál) und Musikwissenschaft (Guido Adler) an der Universität Wien. Sein wichtigstes musikalisches Vorbild ist Bela Bartók.

In den 1980er Jahren beschäftigte sich Takács mit der Aufzeichnung von Vogelstimmen (z.B. aus dem Burgenland) und deren lautgerechter Transkription. So entstanden einige Stücke, in denen Takács Vogelstimmen zitiert, wie z.B. *Dialoge nach Vogelstimmen* für Flöte solo (1981), *Musica biologica* für Klavier solo (1986) und *Improvisationen nach Vogelstimmen* für Flöte und Klavier (1986).

Bei der hier untersuchten Komposition für Flöte solo griff Takács auf Tonaufnahmen der überwiegend von der nordamerikanischen Einsiedlerdrossel stammenden Melodien zurück. Diese Original-Tonaufnahmen der Vogelstimmen wurden dann 16- bis 32-mal langsamer wiedergegeben, so dass sie auf den Klangbereich der Flöte übertragen werden konnten. Der Gesang der besagten Drossel besteht aus etwa 10 bis 15 verschiedenen Melodien, bei deren Wiederholungen kaum Veränderungen festzustellen sind. Takács gibt an, dass der Vogel die Melodien manchmal auch zweistimmig singe. Dieses Merkmal findet sich daher ebenso in dieser Komposition wieder.



Notenbeispiel 31: J. Takács *Dialoge nach Vogelstimmen*, Doblinger, Nr.3 der Frage-Stimmen

Insgesamt besteht die Komposition aus vier „Frage-Stimmen“ und acht „Antwort-Stimmen und Zwischenspielen“. Zur Ausführung schreibt der Komponist im Vorwort: „Beim Vortrag dieser kurzen Stücke empfiehlt es sich, jeweils eine Episode der ersten mit einer oder mehreren der zweiten Notenseite [Antwort-Stimme oder Zwischenspiel] abwechseln zu lassen. So ergibt sich eine Art Frage- und Antwortspiel, eine Art Dialog. Lautstärke, Geschwindigkeit, Anzahl der Wiederholungen, Zurückgreifen auf schon Gespieltes, Reihenfolge der Episoden, kurz alle Einzelheiten der Interpretation sind dem Vortragenden überlassen, ebenso wie die Längen der Pausen zwischen den einzelnen kleinen Abschnitten. Auch ein Vortrag durch mehrere Flöten, in Abwechslung mit Piccolo oder auch durch Piccolo allein ist durchaus möglich.“¹⁶⁶ Musikalisch zeichnen sich die einzelnen Stimmen durch Motive mit vorschlagähnlichem Charakter, durch die Wiederholung rhythmischer Muster (häufig kurze Notenwerte und Punktierungen), durch Glissandi, Flatterzunge und Triller sowie durch lyrische Passagen aus.

Takács verbindet in seiner Komposition die Imitation von Vogelstimmen mit improvisatorischer Gestaltung. Mit dem gesamten Material oder auch mit einzelnen Motiven soll der Interpret nach Belieben improvisieren und von sich aus Wiederholungen, Tempoänderungen oder Lagenwechsel vollziehen dürfen.

4.2.2 Mythologie

Antike, mythologische Sujets in der Musik

Die Auseinandersetzung mit antiken Sujets und mythologischem Repertoire reicht in der europäischen Musik bis in die Anfänge der Oper zurück. Mit der Entstehung der Oper um 1600 zogen die antike Mythologie und ihre Geschichte in das europäische Theater ein. Der Bezug zur griechisch-römischen Welt der Antike spiegelt sich unter anderem in Werken von Monteverdi, Händel, Rameau, Lully und Purcell sowie Gluck und Mozart wider (z.B. in Mozarts *Idomeneo*, 1781, oder *Clemenza di Tito*, 1791). Ab ca.1820 nahm jedoch die Thematisierung der Antike in bedeutenden Werken jener Zeit ab. Gleichwohl finden sich seit 1870 in der französischen Musik

¹⁶⁶ J. Takács in: Kommentar zu *Dialoge nach Vogelstimmen*, 1981.

antike Stoffe, wie z.B. in Claude Debussys Werk *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) oder Maurice Ravels *Daphnis et Chloé* (1912).¹⁶⁷ Stefan Kunze stellt innerhalb der Musik der 1920er und 1930er Jahre eine Renaissance antiker Stoffe, besonders der griechischen Tragödie, fest. Folgende Werke werden von ihm beispielhaft genannt: Darius Milhauds *L'Orestie* (1913-1922) und *Les malheurs d'Orphée* (1925), Eric Saties *Socrate* (1918), Walter Braunfels' *Die Vögel* (1920), Igor Stravinskij's *Oedipus Rex* (1927), *Apollon Musagète* (1928) und *Perséphone* (1934), Arthur Honeggers *Antigone* (1927), Egon Wellesz' *Alkestis* (1924) und *Die Bacchantinnen* (1931) sowie Ernst Kreneks *Orpheus und Eurydike* (1926) und *Leben des Orest* (1930). Er vertritt die These, dass die neue musikalische Rezeption der Antike aus „gewissen immanenten Tendenzen der Neuen Musik hervorzugehen“ scheint und spricht in dem Zusammenhang von einer „inneren Korrespondenz, sogar Konvergenz zwischen den neuartigen Tonordnungen und der neuen Sicht auf die Antike“ sowie von einer „fruchtbaren Wechselwirkung“.¹⁶⁸

Die Flöte und ihre Einbindung in die Mythologie

Durch die ihr zugeschriebene Entstehungsgeschichte ist die Flöte stark in der Mythologie verankert. In vielen antiken Mythen stellt sie ein Geschenk der Götter dar. „So bringt der Gott Krishna als Hirtenknabe die Flöte zu den Menschen, Buddha und seine weibliche Verkörperung Kannon werden Querflöte spielend dargestellt, Osiris erfindet sie bei den Ägyptern, die griechische Syrinx geht auf den Hirtengott Pan zurück.“¹⁶⁹ Oftmals war die Flöte Teil von Zeremonien und Festen, aber auch im Totenkult vertreten. Dadurch erklärt sich, dass sie häufig als Grabbeigabe gefunden

¹⁶⁷ Kerstin Mira Schneider-Seidel beschreibt die Rezeption antiker Stoffe seit 1870/71 als rein französisches Phänomen. Diese Entwicklung sei mit der anderer Länder, trotz einiger Werke mit antikem Sujet, wie z.B. bei Richard Strauss, Modest Moussorgsky, Carl Nielsen, Alexandr Tscherepnin oder Ottorino Respighi, nicht zu vergleichen. Sie stellt fest, dass die „Wahl antiker Sujets in engem Zusammenhang mit der Erneuerung der französischen Musik stand. Während die Barockoper, in der antike Sujets vielfach verwendet wurden [...], im musikalischen Ausdruck vom Sujet unabhängig war, hat in Frankreich die inhaltliche Antikenrezeption zu einer neuen Formsprache in der Musik geführt, wobei das antike Sujet nicht mehr notwendig an die Oper gebunden war, sondern nun auch für andere musikalische Gattungen Verwendung fand.“ K. M. Schneider-Seidel: *Antike Sujets und moderne Musik*, 2002, S.11. Eine Auflistung von Werken französischer Komponisten mit antiken Sujets um 1900 findet sich im Anhang von K. M. Schneider-Seidels Buch.

¹⁶⁸ St. Kunze: *Die Antike in der Musik des 20. Jahrhunderts*, 1987, S.9.

¹⁶⁹ Ebd. Sp. 559.

wurde. Zudem waren Flöten als Phallussymbol, im Zusammenhang mit Fruchtbarkeits- und Wiedergeburtsgedanken, in magische Kulte und Riten eingebunden. Die kultische Bedeutung mag mit der Verwendung tierischer und menschlicher Knochen zusammenhängen, die immer in der Fließrichtung des vom Herzen kommenden Blutes geblasen wurden. Der durch Blasen zum Erklingen gebrachte tote Knochen war ein Instrument der Medizinmänner, Schamanen und Priester.¹⁷⁰ Die antike Panflöte `Syrinx` wird, wie auch bereits im vorangegangenen Kapitel erwähnt wurde, dem Umkreis von Hermes, Pan, den Nymphen und Hirten als Merkmal zugeschrieben. Die Bezugnahme auf Pan und die antike Mythologie findet sich in der Flötenmusik durch alle Jahrhunderte hindurch.

Auswahl an Werken mit Titeln aus dem Bereich der Mythologie

- 1951 Moevs, Robert: *Pan*
- 1953 Lantier, Pierre: *Trois pieces* (Pan, Alphane, Danse du Patre)
- 1956 Schneider, Willy: *Pan*
- 1957 Lourié, Arthur: *The Flute of Pan*
- 1967 Diethelm, Caspar: *Pan*
- 1970 Ferneyhough, Brian: *Cassandra`s Dream Song*¹⁷¹
- 1975 Dimov, Bojidar: *Hauch der Nymphe* für Shakuhachi oder Querflöte
- 1976 Sigurbjörnsson, Thorkell: *Kalaïs*¹⁷²
- 1978 Schnebel, Dieter: *Pan* für Flöte (und Begleitinstrument ad lib.)
- 1978 Shimazu, Takehito: *Kassiopeia*
- 1983 Erdmann-Abele, Veit: *Pan*
- 1986 Okasaka, Keiki: *Orpheus or „Koi-no-netori“* for Flute or Shino-bue solo
- 1991 Gasser, Ulrich: *Orpheus` Gesang nach misslungener Flucht* für Flöte, Alt- und Bassflöte
- 1991 Richter, Kurt Dietmar: *Avec Syrinx* für Flöteninstrumente (1 Spieler)
- 1992 Genzmer, Harald: *Pan* für Flöte solo oder für Altflöte in G solo

¹⁷⁰ Vgl. M. Betz /A. Meyer /J. Meyer: Art. Flöten. In: MGG, Sachteil Bd.3, Sp.559.

¹⁷¹ Näheres zu Brian Ferneyhoughs Kompositionsstil ist in Kapitel 4.4 auf S.249 nachzulesen.

¹⁷² Die Analyse dieses Werks ist in Kapitel 4.4 auf S.267f zu finden.

- 1992/93 Schnebel, Dieter: *Languido* für Bassflöte und Live-Elektronik¹⁷³
- 1993 Favre, Pierre: *Hydra*
- 1994 Glaser, Werner Wolf: *Syrinx Twice*
- 1995 Baksa, Robert: *Soliloquy (Krishna`s Song)*
- 1995 Faia, Carl: *Sisyphus Sleeps*

Die antike Mythologie dient auch vielen Komponisten des 20. Jahrhunderts als Inspiration und Anregung zu neuen Werken.¹⁷⁴ Insbesondere die Figur des Pan wurde, wie man beim Blick auf die Werkauswahl sieht, vielfach thematisiert. Der Fruchtbarkeitsgott Pan, Sohn des Hermes und einer Nymphe, ist durch Bockshörner und Bocksbeine gekennzeichnet. Er ist „geil wie ein Bock, ständig hinter hübschen Mädchen und Jungen her, zum Beispiel hinter Syrinx. In der Mittagshitze verbreitet er bei Hirten und Herden `panische` Angst.“¹⁷⁵ Syrinx ist eine Nymphe, die sich auf der Flucht vor Pan in Schilf verwandelt. Dieser baut sich aus den unterschiedlich langen Schilfrohren eine Flöte, die Panflöte, auch Syrinx genannt.

Willy Schneider *Pan* (1956)

Willy Schneider (1907-1983) wuchs in einem musikalischen Elternhaus auf und begann schon früh mit dem Instrumentalunterricht, u.a. in den Fächern Klavier, Flöte, Klarinette, Violine, Trompete, Posaune und Tuba. Sein Musikstudium absolvierte er bei Raschke in Duisburg sowie ab 1928 am Stuttgarter Konservatorium bei Willy Bergmann (Klavier), G. von Albrecht (Komposition) und Karl Adler (Dirigieren). Nachdem er sich in Stuttgart als Privatmusiklehrer niederlassen hatte, studierte er noch zwei Jahre an der dortigen Staatlichen Musikhochschule in der Kapellmeisterklasse von Carl Leonhard. Neben seinem kompositorischen Schaffen, in dem die Kammermusik einen wichtigen Platz einnimmt, ist Schneider auch pädagogisch tätig, u.a. als Leiter der Fachschule für Bläser am Hochschulinstitut für Musik Trossingen.¹⁷⁶

¹⁷³ Die Analyse dieses Werks ist in Kapitel 4.5 auf S.324 zu finden.

¹⁷⁴ Werke mit mythologischem Bezug, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden, sind u.a.: C. Debussy *Syrinx* (1913), S. Cyril *The Extatic Sheperd* (1919-23), L. de Lorenzo *Suite mythologique* (1930*), A. v. Leeuwen *Pan`s Lament for Flute alone* (1935), F. White *Pan`s Lament and a Dorian Strain* (1937), J.H. Bové *Flageolet Lament for Flute alone* (1939).

¹⁷⁵ G. Fink: *Who`s who in der antiken Mythologie*, 2004, S.237.

¹⁷⁶ Vgl. Deutscher Komponistenverband: *Komponisten der Gegenwart im Deutschen Komponistenverband*, 2000, S.1047.

Schneider verknüpft in dem Stück *Pan* für Flöte solo Texte zu dessen mythologischer Gestalt mit drei musikalischen Skizzen.¹⁷⁷ Den drei Skizzen dieses Werks stellt Schneider jeweils einen kurzen Text voran, der im Anschluss dann musikalisch illustriert wird. Der Text zum ersten Satz lautet: „Pan, der griechische Hirtengott, soll, nach einer altarkadischen Sage, der Sohn des Hermes und der Tochter des Dryops sein. Mit Ziegenfüßen, Bocksbart und Hörnern war er halb Mensch, halb Tier. Pans Lieblingsinstrument war die Flöte. Stets zu allerhand Streichen aufgelegt, haust er bald in Felshöhlen, bald im Schilf oder im Wald.“¹⁷⁸

Allegretto ♩ = ca 126

Notenbeispiel 32: W. Schneider *Pan*, Allegretto, Schott, T.1-16

Hinsichtlich der musikalischen Gestaltung der folgenden Skizze kann man von einem Variationsatz sprechen. Die Gestaltung dieser musikalischen Skizze basiert auf drei Themen und deren Variationen. Das erste Thema (T.1-4) zeichnet sich durch eine abwärts verlaufende Melodieführung aus, während das zweite und dritte Thema

¹⁷⁷ Inka Stampfl hat sich im Rahmen ihrer Arbeit „Melodie und Klang in *Syrinx* für Flöte Solo von Claude Debussy“, 1999, auch mit Willy Schneiders Werk *Pan* beschäftigt.

¹⁷⁸ W. Schneider in: Partitur von *Pan*, 1956.

(T.5-8, T.9-14) vom geradlinigen horizontalen Verlauf mittels größerer Intervallsprünge abweichen.¹⁷⁹ Aufgrund von Akzenten in der oberen Melodielinie entsteht der Eindruck von Zweistimmigkeit, der im dritten Thema zudem durch die Dynamik unterstützt wird. Die anschließenden Variationen weisen im Falle des ersten Themas den verstärkten Einsatz von Vorschlägen und bei dem zweiten und dritten Thema die weitere Ausgestaltung der angedeuteten Zweistimmigkeit auf, insbesondere bei der nicht akzentuierten, unteren Melodielinie. Nach dem Erklingen der drei variierten Themen greift Schneider zum Abschluss erneut das erste Thema auf und versieht fast jeden Ton mit einem Vorschlag. Dabei handelt es sich allerdings um große Intervallsprünge, so dass auch hier wieder der Aspekt der Zweistimmigkeit auftritt. Aus Inka Stampfls Sicht kann die angedeutete Zweistimmigkeit auf die Figur des Pan, d.h. sein Dasein als halber Mensch und halbes Tier, oder auch auf dessen „Treiben, die Streiche und Neckereien“ hindeuten.¹⁸⁰

Der zweite Satz setzt sich mit dem verliebten Pan auseinander. Der kurze Text dazu lautet: „Pan liebt – der Sage nach – die schöne Mondgöttin Selene. In einer mond hellen Nacht spielt er sein Liebeslied.“¹⁸¹ In Liedform präsentiert sich diese ausdrucksstark zu spielende Skizze, nach Stampfls Einschätzung vergleichbar mit einem Ständchen im Stil einer Barkarole. Die abwärts verlaufende Melodieführung im ersten Formteil (T.1-10) kann als musikalische Illustration des verliebten Pans aufgefasst werden, während der Mittelteil (T.11-18) eher durch Aktivität geprägt ist. Dem dritten Satz wurde folgender Text vorangestellt: „Während sich Pans Mutter über seine Gestalt entsetzte, hatten sein Vater und die anderen Götter ihre helle Freude an ihm. Dionysos nahm ihn mit den Satyrn in seinen ausgelassenen Kreis, den bacchischen Thiasos auf.“¹⁸² In Anlehnung an die Form des Kettenrondos erklingt wiederholt ein zweitaktiges Thema mit eingefügten Zwischenpartien. Ähnlich wie im ersten Satz entsteht mit Hilfe von Akzenten, Intervallsprüngen und differenzierter Dynamik erneut der Eindruck von Zweistimmigkeit. Die Ausgelassenheit des bacchischen Thiasos schlägt sich musikalisch im Tempo, in der Staccato-Artikulation und den beschwingten 1/16-Bewegungen nieder.

¹⁷⁹ I. Stampfl, a.a.O., S.35.

¹⁸⁰ Ebd. S.35.

¹⁸¹ W. Schneider in: Partitur von *Pan*, 1956.

¹⁸² Ebd.

Dieter Schnebel *Pan* (1978)

Auch Dieter Schnebel ließ sich durch die Geschichte des Pan und den mythologischen Bezug des Instruments zur Komposition seines Werkes *Pan* für Flöte solo inspirieren. Dieter Schnebel, am 14.3.1930 in Lahr geboren, studierte von 1949 bis 1952 an der Freiburger Musikhochschule Klavier und bei Erich Doflein die Fächer Musiktheorie und Musikgeschichte. Darauf folgte ein Studium der evangelischen Theologie, Philosophie und Musikwissenschaft in Tübingen. Im Jahre 1955 promovierte er außerdem im Fach Musikwissenschaft über Schönbergs Dynamik. Von 1976 bis 1995 war Schnebel Professor für experimentelle Musik und Musikwissenschaft an der Hochschule der Künste in Berlin. Wichtige Werke sind der Werkkomplex *VERSUCHE* (1953-55/64), das Chorwerk *dt 31.6* für zwölf Vokalgruppen (1956/58), *Glossolalie 61* für Sprecher und Instrumentalisten (1960/61), der Zyklus *Für Stimmen (... missa est)* (1956-58/66-69) und *Maulwerke* (1968/74).

Die Komposition *Pan* für Flöte(n) (und Begleitung) ist Teil der Werkgruppe *Psycho-Logia*, in der sich Schnebel mit durch Seelenstimmungen und Gefühlen geformter Musik auseinandersetzt, insbesondere mit der unglücklichen oder unerfüllten Liebe. Zur psychoanalytischen Formung der Musik zieht er Figuren der griechischen Mythologie heran, d.h. deren entsprechende psychische Verfassung. Der emotionale Zustand Pans und anderer Figuren formt das Klangmaterial.

Die Art dieser Modellierung des Materials ist aus der Sicht Gisela Naucks in den Psycho-Logia-Stücken unterschiedlich. „So gibt es drei Kompositionen – *Pan* für Flöte(n) (und Begleitung) (1978), *Marsyas* für Schalmey und Begleitung (1982) und *Sisyphos* für zwei Bläser (1990) -, bei denen Musik, ausgehend von Tonlisten, rhythmischen und dynamischen Modellen, zu `einem psychisch geformten Artikulations- und Expressionsprozeß` wird, bei dem sich der Spieler in eine der mythologischen Geschichte entsprechende `seelische Grundstimmung`, versetzen soll, `aus der heraus er seine korporalen und instrumentalen Aktionen ausführt, so daß er selbst mit seinem Instrument gleichsam zu einem psychischen Sprachrohr wird`.“¹⁸³

¹⁸³ G. Nauck: Dieter Schnebel, 2001, S.293.

Im Falle der Komposition *Pan* zeigen sich die Gefühle der Lust (=„Begierde“), der Verführung und des Angsteinjagens auch anhand der Überschriften über den einzelnen Sätzen. Die Überschriften lauten: *Erwachen, Sehnsucht und Lockung, Drängen-Jagen-Schrecken, Erfüllung (Ekstase), Erschlaffung, Träume* und *Einschlafen*. Nauck weist darüber hinaus noch auf ein weiteres Merkmal dieses Stücks hin: „Gerade bei diesem Stück wird jedoch noch ein weiterer, neuer Einfluß deutlich, der mit Schnebels Vorstellungen einer psychoanalytischen Musik verschmilzt: die indische Musiktheorie. 1977 hatte er in Berlin den indischen Tablaspieler Chatterjee kennengelernt, bei dem er einige Stunden nahm und lernte, daß der Improvisationsprozeß in starkem Maße auch von einer `Skalierung der Emotionen` beeinflusst wird, eine Erkenntnis, die für die Komposition von *Pan* wie überhaupt für das Konzept einer psychoanalytischen Musik Folgen hatte.“¹⁸⁴

Bestandteile des Improvisierens sind vorgegebene Tonreihen und rhythmisch-dynamische Modelle. Freiheiten lässt Schnebel dem Interpreten auch in der Besetzung und Ausführung. *Pan* für Flöte¹⁸⁵ (1978) kann ad libitum ganz oder teilweise von einem Saiteninstrument begleitet werden. Des Weiteren können mehrere Flöten benutzt werden, wie z.B. Piccolo-, Alt- und Bassflöte sowie andere Flötentypen. Die Instrumente sollten jedoch so gewechselt werden, dass der musikalische Fluss nicht unterbrochen wird. Der aus sieben Großphasen bestehende Improvisationsprozess enthält jeweils Teilphasen, für die in Notenschemata ein Tonraum angegeben wird, in dem zwischen Haupt-/Zieltönen und Neben-/Durchgangstönen differenziert wird.

Schnebel arbeitet in dieser Komposition mit unterschiedlichen Komponenten der Darstellung. Dazu nutzt er beispielsweise Notenschemata, die den Tonraum angeben. Überdies verwendet er graphische Zeichen, z.B. zur Erläuterung von Dynamik, Tonbewegung und Tondauer. Darüber hinaus fügt er den Phasen Texte zum Ausdruckscharakter, zur „erwünschten psychischen Disposition“ und „Haltung des Erlebens“ sowie zur körperlichen Haltung hinzu, „denn es geht hier um eine Musik, in der die beim Spiel agierenden Körperteile nicht nur ausführende Organe sind,

¹⁸⁴ Ebd. S.293.

¹⁸⁵ Uraufführung war am 25.1.1980 in Zürich.

sondern eine eigene Rolle spielen, wobei ihr Handeln auch die inneren Vorgänge, eben jene des Erlebens in sich fasst.“¹⁸⁶

Erwachen

Notenbeispiel 33: D. Schnebel *Pan*, Schott, Großphase 1 `Erwachen`

Das musikalische Geschehen innerhalb der einzelnen Großphasen hängt eng mit den Überschriften und den damit einhergehenden Stimmungen und Regungen zusammen. Dies äußert sich abgesehen von den bereits erwähnten seelischen Dispositionen zum einen im Ausdruck des Spiels, wie z.B. in den von Schnebel gegebenen Anweisungen zu unwillkürlichem, unbewusstem, wollendem, stark triebhaftem oder dahin treibendem Spiel. Zum anderen wirkt sich die emotionale Formung auf die Atemführung und –gestaltung aus. Auch hierzu gibt der Komponist innerhalb der Großphasen genaue Hinweise, u.a. „das Wollen-Suchen in den Atemstrom einfließen lassen“, „drängende Atemgestaltung“, „plötzliche Ausbrüche des Atems“, „Atem, Hände, Finger gleichsam gehen lassen“ oder „Atemführung zunehmend regelmäßiger und gebundener“.¹⁸⁷

¹⁸⁶ D. Schnebel in: Anmerkungen zu *Pan*, 1978.

¹⁸⁷ D. Schnebel in: Partitur zu *Pan*, 1978.

4.2.3 Andere außermusikalische Bezüge

Neben den eng miteinander verbundenen Aspekten der Naturthematik und der mythologischen Inspiration weisen zeitgenössische Werke für Flöte solo unterdessen auch andere außermusikalische Bezüge und Inspirationsquellen auf. Dazu zählen textliche Vorlagen oder Anregungen durch Bilder, Skulpturen o.ä.. So finden sich vereinzelt auch in der Flötenliteratur seit 1950 diesbezügliche Korrespondenzen zwischen Musik und Literatur sowie Musik und Malerei.

Auswahl an Werken mit textlicher und bildlicher Vorlage

- 1971 Holliger, Heinz: *Lied* für Flöte, Altflöte oder Bassflöte (ad lib. elektronisch verstärkt)
- 1978/79 Stahmer, Klaus Hinrich: *Aristofaniada*
- 1979 Denhoff, Michael: *Mit schwarzem Bogen*, Drei Betrachtungen über ein Bild von W. Kandinsky
- 1980/83 Holliger, Heinz: *(t)air(e)*
- 1981 Stahmer, Klaus Hinrich: *König Wiedehopf* für Piccoloflöte solo
- 1982 Saariaho, Kaija: *Laconisme de l'aile*
- 1986 Bieler, Helmut: *Wie eine dünner Schleier* für Flöte solo (Flöte in C und Altflöte in G) komponiert nach dem Gedicht „Irdische Begegnung“ von Sabine Keller
- 1986 Hochmann, Klaus: „...vom Tod umfangen.“
- 1989 Yuasa, Joji: *Terms of temporal detailing – A Homage to David Hockney* for bass flute
- 1991 Carter, Elliott: *Scrivo in vento*
- 1995* Kukuck, Felicitas: *Die Lerche*. Musik für Flöte zu dem Märchen „Das Gänseblümchen“ von Hans Christian Andersen
- 1996 Diermaier, Joseph: *Fünf Bilder nach Malereien von Arnold Schönberg*
- 1996 Gasser, Ulrich: *Schatten im duftenden Garten* für Bassflöte
- 1996 Hermann, Sven: *Die Brücke* über einen Text von Franz Kafka
- 1997 Anghel, Irinel: *Miro en miroir*

- 1998 Leufgen, Friedrich: *Grastänzer und Augenblicke*
 1998* Leufgen, Friedrich: *Jahreszeiten*. Vier Impressionen nach eigenen Bildern
 2002 Pezolt, Rainer: *Lied* (J. v. Eichendorff)

Klaus Hinrich Stahmer *Aristofaniada* (1978/79)

Der Umgang mit der textlichen Vorlage ist von Komponist zu Komponist sehr unterschiedlich. Im Falle von Klaus Hinrich Stahmers Komposition *Aristofaniada* diente Aristophanes` Komödie «Die Frösche» als Inspiration und Anregung, wobei aber keine Textpassagen wiedergegeben werden. Klaus Hinrich Stahmer, 1941 in Stettin geboren, erhielt von seinen Eltern bereits im Kindesalter Instrumental- und Musiktheorieunterricht. Von 1959 bis 1968 absolvierte er mehrere Studiengänge an verschiedenen Hochschulen (Dartington College of Arts in England, Musikhochschule Hamburg, Universität Hamburg, Universität Kiel) und beendete diese mit folgenden Abschlüssen: Künstlerische Reifeprüfung im Hauptfach Musiktheorie, Erstes Staatsexamen für das Künstlerische Lehramt an Höheren Schulen, Privatmusiklehrerprüfung im Fach Violoncello, Promotion über das kammermusikalische Schaffen von Johannes Brahms. Seit 1969 unterrichtete er am Bayerischen Staatskonservatorium Würzburg, der heutigen Musikhochschule, die Fächer Musikgeschichte und Analyse und erhielt 1977 eine Professur.

Im Jahre 1989 übernahm Stahmer die Leitung des Würzburger Studios für Neue Musik. Dort beschäftigte er sich auch mit Elektronischer Musik und konnte aufgrund der dabei gemachten Erfahrungen zum Aufbau einer elektroakustischen Abteilung an der Würzburger Musikhochschule beitragen.¹⁸⁸ In seinem Schaffen finden sich zahlreiche musikalische Umsetzungen literarischer Vorlagen, u.a. in *Quasi un requiem* (1974) für Sprechstimme und Streichquartett (nach Henry Miller) oder in der auf Euripides gründenden Szene *Singt, Vögel* (1985/86) für Sopran, Tenor, Sprecherin und Instrumentalensemble. Die Werke *König Wiedehopf* für Piccolo solo (1981) und *Aristofaniada* für Flöte solo (1978/79) basieren auf literarischen Vorlagen des griechischen Dichters Aristophanes. Bei dem letztgenannten Stück *Aristofaniada* handelt es sich dabei um die oben bereits erwähnte Komödie „Die

¹⁸⁸ Stahmers Komposition „Herr der Winde“ für Flöte und Zuspieldung wird in Kapitel 4.5 auf S.326 vorgestellt.

Frösche“. Die Komposition folgt laut Stahmer dem Text bis in Einzelheiten der Lautmalerei und der Handlung. „Um die Komik der Situationen deutlich werden zu lassen, sollte der Flötist die Tempi möglichst frei und die Lautstärke- bzw. Farbnuancen mit Übertreibung gestalten. Ohne Rücksicht auf Takt und Metrum sollte das Stück in der Art einer freien Rede vorgetragen werden.“¹⁸⁹ Lautmalerische Effekte in dieser Komposition können beispielsweise die Töne mit Vorschlag sowie die akzentuierten Tonrepetitionen mit folgendem, schnell beginnendem Achtellauf sein (z.B. in den Zeilen 6-8), die eine Assoziation mit dem Quaken der Frösche nahe legen. Die von Stahmer angesprochene übertriebene Gestaltung der Lautstärkegrade und Klangfarben trägt ebenfalls zur humoristischen Wirkung bei.

Der Komponist betont in einer E-Mail an die Autorin, dass ihn die Grundhaltung der Komödie geleitet habe. „Nun gut, da gibt es eine Passage, wo man die Frösche quaken hört. Aber ansonsten ist es mehr das philosophische `Schwadronieren`, und dann einer, der nichts anderes im Sinn hat, als hinter`m Busch seinen körperlichen Bedürfnissen gerecht zu werden. Kurzum es ist eigentlich mehr eine allgemeine Komik und zugleich ein geistiger Höhenflug (ohne Tiefgang), die mich zu dem Stück inspiriert haben.“¹⁹⁰ Seine Komposition *König Wiedehopf* für Piccolo solo entstand in Anlehnung an eine weitere literarische Vorlage Aristophanes` - „Die Vögel“. Sowohl in *Aristofaniada* als auch in *König Wiedehopf* versuchte Stahmer nach eigener Aussage, der menschlichen Seite der antiken Stoffe nachzuspüren, indem er in den alten Helden einfach die Menschen sah.¹⁹¹

Elliott Carter *Scrivo in Vento* (1991)

Der New Yorker Komponist Elliott Carter (*1908), der schon als Kind mit dem Klavierspiel begann, machte im Alter von 16 Jahren unter Mithilfe seines damaligen Musiklehrers an der Horace Mann School Bekanntschaft mit Charles Ives. Mit Yves besuchte er Konzerte, tauschte sich über die Musik Debussys, Stravinskijs oder Prokof`evs aus und beschäftigte sich mit den Komponisten des amerikanischen „ultra-modernism“ (E. Varèse, C. Ruggles, H. Cowell).¹⁹² Im Jahre 1926 begann

¹⁸⁹ K.H. Stahmer in: Einführung zu *Aristofaniada*, 1978/79.

¹⁹⁰ K. H. Stahmer in einer E-Mail an die Autorin.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Vgl. D. Schiff: Art. Carter, Elliott. In: MGG, Personenteil, Bd.4, Sp.296.

Carter in Harvard die Fächer englische Literatur, klassische Philologie und Philosophie und in Cambridge Klavier, Oboe und Solfeggio an der Longy School zu studieren. Seine Studien im Fach Musik setzte er 1932 bei Walter Piston (Harmonielehre, Kontrapunkt), Archibald Thompson Davison, Edward Burlingame Hill (Orchestrierung) und Gustav Holst fort. Im Jahre 1932 ging er nach Paris, um bei Nadia Boulanger Komposition und Kontrapunkt zu studieren. Außerdem nahm er dort bei H. Expert Unterricht im Chordirigieren. Nach seiner Rückkehr in die USA im Jahre 1935 schrieb u.a für das Journal „Modern Music“ und war ab 1939 Dozent am St. John`s College in Annapolis (Maryland) für die Fächer Musik, Physik, Mathematik, Philosophie und Griechisch. Weitere Lehrtätigkeiten führten ihn nach dem Zweiten Weltkrieg an verschiedene universitäre Einrichtungen, u.a. von 1964 bis 1984 an die Juillard School als Dozent für das Fach Komposition.

In seinem kompositorischen Schaffen fließen europäische Moderne und amerikanischer „ultra-modernism“ zusammen.¹⁹³ Kennzeichen seines Stils sind laut David Schiff eine „vorwärtsdrängende rhythmische Vitalität, intensive dramatische Kontraste und formale Innovationen“.¹⁹⁴ In seinem Œuvre, das sämtliche Gattungen umfasst, finden sich einige Werke, die literarische Bezüge aufweisen, wie z.B. die Vertonung amerikanischer Lyrik in Kompositionen der Vokalmusik der 1970er Jahre. Des Weiteren gilt dies für das Werk *Symphonia* (1997), welches auf dem lateinischen Gedicht *Bulla* von Richard Crashaw basiert, und für die Komposition *Scrivo in Vento* für Flöte solo (1991).

Letztere entstand anlässlich des 1991 stattfindenden Avignon-Festivals, das sich der Musik Carters widmete. Der kanadische Flötist Robert Aitken wurde als Dozent dorthin eingeladen und sollte zudem eine Solokomposition Carters uraufführen. Aufgrund des Festivalstandorts beschäftigte sich Carter mit Gedichten Petrarcas (1304-1374), der lange Zeit in Avignon lebte, und wurde auf ein Sonett aufmerksam, das ihn zu diesem Werk für Flöte solo inspirierte.¹⁹⁵ In diesem Sonett (Rime Sparse 212) beschreibt Petrarca u.a. das Schwimmen im Meer und den Sommerwind. Elliott Carter berichtet in einem Interview mit Joël Bons, dem künstlerischen Leiter des Amsterdamer Nieuw Ensembles, von seiner Komposition für Flöte solo: „Ich versuchte also die Stimmung dieses ziemlich melancholischen Dichters, dem alles so

¹⁹³ Vgl. ebd. Sp.299.

¹⁹⁴ Ebd. Sp.299.

¹⁹⁵ Der Titel der Komposition stammt aus dem ersten Vers des Sonetts.

unstet schien, wiederzugeben. Das Resultat ist eine Musik, die weitestgehend im recht tiefen Register spielt und mehrfach jäh und nervös, geradezu theatralisch sehr hohe Töne herausschreit, so dass der Eindruck eines kontrastreichen Dialogs entsteht, mitunter auch der eines inneren Konflikts.¹⁹⁶ Die von Carter angesprochenen starken Kontraste resultieren aus dem Gegensatz von leisen „espressivo tranquillo“ und lauten „marcatissimo violento“ zu spielenden Passagen.

♩ = 84 (not too freely)

p, espressivo tranquillo

5 *ff, sub.* *P, espr.* *ff, marcatissimo violento* Flt.

9 *f* *ff* *P, espr., tranquillo* Flt.

Notenbeispiel 34: E. Carter *Scrico in vento*, Boosey & Hawkes, T.1-12

Schnell aufeinander folgende Wechsel der Dynamik und plötzliche hohe Aufschreie, die z.T. mit Flatterzungeneffekt versehen werden, erzeugen den Eindruck eines kontrastreichen Dialogs. Bei den hohen Tönen wird mehrfach der Ton cis⁴ erreicht, obgleich auch d⁴ und dis⁴ jeweils einmalig vorkommen. Die nervöse, angespannte Klangwirkung wird von Carter auch mit der Spielanweisung „nervously“ in T.37 explizit gefordert. Die Empfindung eines inneren Konflikts wird darüber hinaus durch die rhythmische Gestaltung begünstigt, die in Form von sprunghaften, „zerrissenen“ Sechzehntelfiguren in den „marcatissimo violento“-

¹⁹⁶ E. Carter, zit. in: Programmtext der Kölner Philharmonie zu einer Aufführung der Komposition *Scrico in vento* des Flötisten Emmanuel Pahuds am 23.1.2005.

Abschnitten zu finden ist. Carter versucht die durch Unruhe und Melancholie gekennzeichnete Stimmung des Dichters musikalisch umzusetzen, greift allerdings, abgesehen vom Flatterzungeneffekt, dabei nicht auf weitere zeitgenössische Spieltechniken zurück.

Rainer Pezolt *Lied* (J. v. Eichendorff) (2002)

Rainer Pezolt's Komposition *Lied* für Flöte solo stellt eine gelungene Verbindung von Flötenspiel und literarischer Vorlage dar. Pezolt, 1957 in Rodach geboren, studierte von 1977 bis 1979 Klavier und Komposition an der Fachakademie für Musik in Nürnberg bei H.L. Schilling. Ein Kompositionsstudium an der Hochschule für Musik Würzburg bei Berthold Hummel schloss sich von 1979 bis 1985 an. Seit Beendigung des Studiums ist er als freischaffender Komponist, Arrangeur und Musikpädagoge tätig. Er erhielt bei zahlreichen Kompositionswettbewerben Preise. Pezolt schrieb folgende Solokompositionen: *Scherzo piccolo* für Piccoloflöte solo (1994), *Nightpiece* für Altflöte solo (1995) und das *Lied* für Flöte solo (2002).¹⁹⁷

Seiner Komposition *Lied* diene das gleichnamige Gedicht von Joseph von Eichendorff als literarische Vorlage, nicht nur als Anregung, sondern auch als hörbarer Bestandteil des Werks, da die Textrezitation in den instrumentalen Vortrag integriert wird. Der Komponist weist in der Partitur darauf hin, dass das Gedicht weder vor der Aufführung des Stücks rezitiert, noch im Programmtext abgedruckt werden soll. Zum besseren Verständnis der folgenden Analyse sei es an dieser Stelle jedoch aufgeführt:

LIED

In einem kühlen Grunde,
Da geht ein Mühlenrad,
Mein` Liebste ist verschwunden,
Die dort gewohnet hat.

Sie hat mir Treu versprochen,
Gab mir ein`n Ring dabei,
Sie hat die Treu gebrochen,
Mein Ringlein sprang entzwei.

¹⁹⁷ Von Rainer Pezolt wurden bei Zimmermann außerdem acht kleine Stücke mit neuen Spieltechniken für 1 bis 4 Flöten unter dem Titel *Familienfest bei Zischrumms* veröffentlicht.

Ich möcht` als Spielmann reisen
Weit in die Welt hinaus,
Und singen meine Weisen
Und gehn von Haus zu Haus.

Ich möcht` als Reiter fliegen
Wohl in die blut`ge Schlacht,
Um stille Feuer liegen
Im Feld bei dunkler Nacht.

Hör` ich das Mühlrad gehen,
Ich weiß nicht, was ich will,
Ich möcht` am liebsten sterben,
Da wär`s auf einmal still.

Joseph von Eichendorff

Die in diesem Gedicht hervorgerufene Stimmung und die thematisierten Emotionen äußern sich auch in der musikalischen Umsetzung. Ähnlich einer Analyse vokaler Gattungen spielt dabei das Wort-Ton-Verhältnis eine besondere Rolle. Der Text soll je nach Anweisung in der Partitur von dem Interpreten geflüstert, gesprochen und gesungen wiedergegeben werden.¹⁹⁸ Bei der Rezitation der ersten Strophe kommen diese drei Möglichkeiten bereits zum Einsatz. Für die gesprochenen und geflüsterten Textpassagen sind ungefähre Tonlagen notiert. Im Falle des ersten Verses soll das Wort „Grunde“ zudem auf einem sehr tiefen Ton gesprochen werden, wobei die genaue Tonhöhe dem Interpreten überlassen ist.

Das Gleiche gilt für den im weiteren Verlauf vorgeschriebenen sehr hohen Ton. Zu den verschiedenen Umsetzungsmöglichkeiten der stimmlichen Aktionen gehört außerdem das gesprochene oder gesungene Glissando. Zur Hervorhebung und Verdeutlichung bestimmter textlicher Inhalte tragen die Art der vokalen Ausführung (fast geflüstert, geflüstert, gesprochen, fast geschrien, derb) und die Wahl der Tonhöhe, die Rhythmisierung und die Art des Tonhöhenverlaufs der stimmlichen Aktionen bei. Anhand der Worte „Grunde“, „Schlacht“ und „sterben“ zeigt sich deutlich die Wirkungsweise der jeweiligen Tonhöhe. Im Falle des erstgenannten

¹⁹⁸ Anhand der Zeichenerklärung in der Partitur ist nicht eindeutig zu klären, ob der Text über das Mundloch hinweg geflüstert oder gesprochen sowie simultan zum Flötenspiel gesungen werden soll. Daher geht die Autorin davon aus, dass der Text allein, d.h. ohne gleichzeitige Nutzung der Flöte, wiedergegeben ist.

Wortes hebt die Ausführung auf einem sehr tiefen Ton dessen Bedeutung hervor. Das laute Singen bzw. Schreien der Worte „Schlacht“ und „sterben“ auf einem sehr hohen Ton weist auf die Dramatik dieser Aussage hin.

Ebenso verdeutlichen bestimmte Rhythmisierungen und Tonhöhenverläufe textliche Inhalte. Dies ist bei der Wiedergabe der dritten und vierten Strophe festzustellen. Das Reisen und Fliegen wird auf unterschiedliche Weise anschaulich gemacht. Die Äußerung des Wunsches des Erzählers, als Spielmann zu reisen, geht mit einem wiegenden 6/8-Takt und stampfendem Umherlaufen des Interpreten einher. Das Aufstampfen mit dem Fuß geschieht jeweils auf den Taktschwerpunkten (1. und 4. Achtel). Beim dreimaligen Aussprechen des Wortes „fliegen“ sind auf- und abwärts verlaufende Glissandi im ff auszuführen, die sehr hohe und sehr tiefe Töne miteinander verbinden. Dieser Tonhöhenverlauf verdeutlicht die Turbulenz und Bewegung.

Das die Textpassagen umgebende und durchdringende Flötenspiel trägt ebenso zur Wirkung des Stücks und dessen zugrunde liegender Thematik bei, indem bestimmte Gefühlszustände des Erzählers durch Artikulation, Rhythmik und Tonhöhenverlauf unterstützt werden. Jede Passage, in der Verse einer Strophe wiedergegeben werden, hat eine spezifische Gestaltung der Flötenstimme. Es finden sich allerdings im Falle der ersten und fünften Strophe, die beide das Mühlrad und damit die Erinnerung an die Liebste thematisieren, Ähnlichkeiten im Flötenpart, wie die Staccato-Achtel, mehrfach auf unbetonten Zählzeiten einsetzend und mit einem Crescendo kombiniert. Beide Abschnitte unterscheiden sich allerdings im Tempo, in der Intervallstruktur und Ausdehnung. Vor der Verswiedergabe der letzten Strophe wird ein Takt im Gegensatz zum Beginn der Komposition nämlich mehrfach wiederholt. Im gesamten Verlauf des Stücks kommen zum Ordinario-Klang der Flöte nach und nach weitere Klangeffekte hinzu, wie z.B. die Flatterzunge, das Aufstampfen mit dem Fuß, die Nutzung der Rohrresonanz zur Erzeugung von Luftgeräuschen und das Pizzicato¹⁹⁹ mit Klappenschlag.

Weitere Möglichkeiten der Hervorhebung von in dem Gedicht geschilderten Emotionen sind Wort- und Silbenwiederholungen sowie das Einbauen von Pausen in die Rezitation eines Verses, wodurch dieser aufgespalten wird. Insbesondere in den

¹⁹⁹ Rainer Pezolt gibt leider nicht an, welche Art von Pizzicato er an den entsprechenden Stellen wünscht, ob Lippen- oder Zungenpizzicato.

letzten beiden Strophen und in deren Miteinander mit dem instrumentalen Part sind diese Aspekte auszumachen. Das Wort „blut`ge“ wird in drei Bestandteile getrennt, wobei die Silbe „blu“ sowie die Konsonantenkombination t-g mehrmals wiederholt werden. Darauf folgt, ebenfalls mit mehrfacher Wiederholung, ein anfänglich gesprochener, dann gesungener hoher Ton mit anschließendem Glissando abwärts, bevor der Vokal „e“, zu einem derben „ä“ werdend, gesungen wird. Eingeschobene schnelle Flatterzungeneffekte und Fußstampfer vervollständigen den Eindruck einer emotionsgeladenen, wichtigen Textpassage.

Dies gilt ebenso für den Schluss der Komposition. Auf den bedeutungsvollen Halbsatz „Ich möcht` am liebsten sterben“ folgt ein Abschnitt, der viermal wiederholt wird und mit der Spielanweisung „von Mal zu Mal gehetzter“ versehen ist. Verschiedene instrumentale Klänge sowie das Aufstampfen mit dem Fuß und nur vereinzelt dazwischen gesprochene Worte folgen schnell aufeinander. Zur Ruhe kommt das musikalische Geschehen dann erst nach einem letzten vokalen Ausbruch in die Höhe im fffff. Durchsetzt von Pizzicatoklängen der Flöte mit gleichzeitigem hörbarem Klappenschlag im Piano wird der letzte Vers geflüstert – „Da wär`s auf einmal still“. Durch den Kontrast in der Klangwirkung beider beschriebenen Abschnitte wird die auf den Tod folgende Stille sehr gut verdeutlicht.

Michael Denhoff *Mit schwarzem Bogen* (1979)

Michael Denhoff versucht mit seiner Komposition *Mit schwarzem Bogen* (1979) nach eigener Aussage, das „gleichnamige Bild von Kandinsky in einer Art Dreischritt der Blick- bzw. Hörwinkel (Impression, Improvisation und Komposition) nach und nach zu erschließen.“²⁰⁰ Denhoff, 1955 in Ahaus geboren, erhielt bereits im Alter von 10 Jahren Violoncellunterricht. Schon im Kindesalter begann er auch zu komponieren. Erste nennenswerte Arbeiten entstanden 1968/69. Auf sein 1973 abgelegtes Abitur folgte in Köln anfänglich das Violoncellostudium bei Siegfried Palm und Erling Blöndal-Bengtsson. Ab 1975 studierte er darüber hinaus Komposition bei Jürg Baur. Im Anschluss an sein Konzertexamen im Fach Violoncello führte er 1980 das Kompositionsstudium bei Hans Werner Henze fort, das er 1983 mit dem Diplom abschloss.

²⁰⁰ M. Dehnhoff: Vom Bild-Klang zum Klang-Bild, 1993, S.17.

Denhoff erhielt zahlreiche Förderpreise. Zu nennen ist besonders das Stipendium für einen einjährigen Studienaufenthalt in der Villa Massimo in Rom (1986/87). Denhoff, der als freischaffender Komponist, Kammermusiker und Pädagoge in Bonn lebt, schuf mehrere Werke, in denen die enge Beziehung von Musik und Dichtung sowie bildender Kunst zum Ausdruck kommt. Als Klang-Bild-Kompositionen sind z.B. folgende Werke zu nennen: *die blaue vier* für Cembalo und Schlagzeug (1977), *el sueño de la razon produce monstruos* Goya-Impressionen für Violoncello und Klavier (1982), *los disparates* Skizzen nach Goya für trio basso (1988), *Nachtbild (Mahler-Momente)* für Kammer-Ensemble oder Orchester (1989), *Ohne Titel* Hommage à Mark Rothko für einen Schlagzeuger (1989), *Vergessene Glut* Klangritual für einen Schlagzeuger (1991) oder *Visage du Destin* (Max Ernst) für Vokalquintett und Klavier (1990).

Für Flöte komponierte er die Werke *Epitaph für Karl-Heinz Sonius* op.12 (1976), *Mit schwarzem Bogen* op. 22 (1979), *8 Intermedios* op.37a (1983) und *Poco a poco* op.50,3 *Monolog III* für Bassflöte (und Tonband ad lib.) (1988). Die dreiteilige Komposition *Mit schwarzem Bogen* schrieb Denhoff 1979 für Oboe oder Flöte solo. Zum zweiten Mal in seinem kompositorischen Schaffen dient ihm ein Kandinsky-Bild als Vorlage für seine Musik. Das Bild mit dem gleichnamigen Titel stammt aus dem Jahr 1912 und repräsentiert eine der frühen ungegenständlichen Arbeiten Kandinskys. Denhoff wurde erstmals bei einem Besuch des Musée d'Art Moderne in Paris darauf aufmerksam.

Das enge Verhältnis von Bild und Klang äußert sich in Denhoffs Schaffen auch in einer von ihm selbst empfundenen Farb-Ton-Zuordnung. Diese Zuordnung sei für bestimmte Töne besonders stark und eindeutig. Bei anderen Tönen sei sie wiederum weniger klar ausgeprägt. Er vergleicht dies mit einer Einschätzung auf der Grundlage einer „nicht begründbaren Empfindung“, wobei er selbst feststellt, „daß die Intensität der im Inneren klingenden Farben bei den Tönen zunimmt, die ich ohnehin bevorzugt als Zentraltöne benutze.“²⁰¹ Seine Zuordnung sieht wie folgt aus: C = weiß, Cis (Des) = dunkelblau, D = schwarz, Dis = dunkelgrün, E = gelb, F = hellgrün, Fis = orange, G = himmelblau, Gis = dunkelrot, A = hellrot, Ais = Violett, H = grau.

²⁰¹ Ebd. S.16.

Aus heutiger Sicht empfindet er konkrete Zuordnungen von Farben und Tönen als nicht mehr so wichtig.²⁰² Gleichwohl ist sie in seiner Komposition *Mit schwarzem Bogen* anzutreffen. Allerdings weist er darauf hin, dass ihm nun viel mehr die generelle Atmosphäre wichtig sei, der er sich im Falle dieser Komposition über drei Stufen annähert. Diese entsprechen den drei Arten der Malerei, die Kandinsky selbst in seinem ebenfalls 1912 veröffentlichten Buch „Über das Geistige in der Kunst“ schildert – Impression, Improvisation, Komposition.

Er beschreibt sie wie folgt: „1. direkter Eindruck von der `äußeren Natur`, welcher in einer zeichnerisch-malerischen Form zum Ausdruck kommt. Diese Bilder nenne ich `Impressionen`; 2. hauptsächlich unbewußte, größtenteils plötzlich entstandene Ausdrücke der Vorgänge inneren Charakters, also Eindrücke von der `inneren Natur`. Diese Art nenne ich `Improvisation`; 3. auf ähnliche Art (aber ganz besonders langsam) sich in mir bildende Ausdrücke, welche lange und beinahe pedantisch nach dem ersten Entwürfen von mir ausgearbeitet und geprüft werden. Diese Art Bilder nenne ich `Komposition`. Hier spielt die Vernunft, das Bewusste, das Absichtliche, das Zweckmäßige eine überwiegende Rolle. Nur wird dabei nicht der Berechnung, sondern stets dem Gefühl recht gegeben.“²⁰³

Unter den Gesichtspunkten des direkt von der Natur Inspirierten und mehr Spontanen, des unbewussten spontanen Ausdrucks der inneren Natur und der bewussten Gestaltung und Formung entstanden Denhoffs drei Betrachtungen, die Kandinskys Bild von verschiedenen Seiten beleuchten. Die drei Sätze seiner genannten Komposition tragen die besagten Titel *Impression*, *Improvisation* und *Komposition*.²⁰⁴ Bei der Beschäftigung mit diesem Werk sollten nach Ansicht des Komponisten weniger konkrete Zuordnungen zwischen der Gestaltung des Bildes und der Konzeption der drei Sätze, sondern vielmehr die Atmosphäre im Vordergrund stehen. Gleichwohl findet sich eine Farb-Ton-Zuordnung, die die Verbindung von farblicher und klanglicher Gestaltung aufzeigt. Dies gilt für den Ton b und die Farbe Violett. Eine violette Farbfläche fällt bei Kandinskys Bild sofort ins Auge. Durch sie zieht sich der schwarze Bogen hindurch. In der *Impression* fällt die zentrale Bedeutung dieses Tons auf. Beginnend auf dem Ton b wird daraus eine Ausgangsformel entwickelt und variiert. (b-h, b-h-e-a, b-h-e-a).

²⁰² M. Denhoff in einer E-Mail an die Autorin.

²⁰³ W. Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, 1956, S.142.

²⁰⁴ M. Denhoff: Werkkommentar auf der Homepage des Komponisten

The image shows three staves of musical notation in treble clef. The first staff begins with a dynamic of *p* and includes markings for *cantabile* and *accel.*. The second staff starts with *a tempo* and features dynamics ranging from *p* to *f*, with markings for *accel.*, *rit.*, and *a tempo*. The third staff includes dynamics from *mf* to *p* and the marking *poco a poco cresc.*. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various articulations and slurs.

Notenbeispiel 35: M. Denhoff *Mit schwarzem Bogen*, *Impression*, Breitkopf & Härtel, T. 1-15

Dieses Material des Anfangs bildet auch den Schluss der *Impression* und somit einen Rahmen. Auffallend ist in diesem ersten, wie auch in den zwei weiteren Sätzen die Arbeit mit Motiven, Themen und rhythmischen Mustern, die im Verlauf des Stücks mehrfach wieder aufgegriffen und verändert werden. Dazu gehören in der *Impression* beispielsweise der schon zu Beginn auftretende verminderte Oktavsprung, die sich daraus entwickelnde Achtelfolge (T.5, 8, 16, 28, 36, 48), die aufsteigende Melodielinie T.12-15, 25-27, 44-47, die Sechzehntelfolge mit mehrfacher Tritonuswendung sowie Glissandopassagen. Denhoffs zweite Betrachtung des Bildes, die *Improvisation*, zeichnet sich u.a. durch mikrointervallische Umspielungen des Tons b aus. Auch hier arbeitet er mit wiederkehrenden Motiven wie den im Accelerando auszuführenden Mikrointervallfolgen, akzentuierten Sechzehntelfolgen und drei Mehrklängen. Letztere erklingen in Zeile 3, 7 und 11. Dieser Satz entfaltet aufgrund des schnellen und sehr variablen Tempos, der mikrointervallischen Nuancen und kantablen Abschnitte eine eigene Klangwirkung.

Der dritte Satz, die *Komposition*, weist die ihr zugesprochene bewusste Formung und Gestaltung auf. Der ausgeformte Ablauf ist insbesondere durch Motive und Themen gekennzeichnet, die mehrfach aufgegriffen werden, sowohl als Original als auch als sequenzierte Fassung oder als Umkehrung. Dabei greift Denhoff auf Material der *Impression* zurück, wie z.B. auf die Sechzehntelfolge mit wiederholter Tritonuswendung und die Melodielinie von T.12-15 des ersten Satzes.

Alle drei Sätze weisen eine sichtbare formale Strukturierung auf. Aufgrund einer herkömmlichen Notation, der Verwendung von Taktschemata sowie des Verzichts auf moderne Spieltechniken erscheinen die Kompositionen durchsichtig und konturiert. Einzig die *Improvisation* bietet durch den Einsatz von Mehrklängen und vermehrt vorkommender mikrointervallischer Verläufe eine andere Art der Annäherung an das Werk Kandinskys. Gegensätze zwischen rhythmisch und melodisch geprägten Passagen lassen Vermutungen hinsichtlich der Parallelen zwischen Bild und Klang zu. Die Empfindung der atmosphärischen Wirkung des Bildes ist jedoch auf diese Weise nicht zu beschreiben.

Joseph Diermaier *Fünf Bilder* (1996)

Vorlage der fünf Kompositionen Joseph Diermaiers sind Malereien Arnold Schönbergs, der als Komponist des 20. Jahrhunderts von außerordentlicher Bedeutung, als Maler jedoch vergleichsweise unbekannt war. Diermaier zitiert eine Aussage Schönbergs über seine Tätigkeit als Maler: „Malen bedeutet für mich dasselbe wie Komponieren. Es war für mich eine Möglichkeit, mich auszudrücken, meine Emotionen, Ideen und Gefühle; das ist vielleicht der Schlüssel zum Verständnis dieser Bilder – oder zum Nichtverständnis.“²⁰⁵ Diermaiers Kompositionen zu fünf Bildern Schönbergs entstanden 1996 als Auftragswerk für den Wettbewerb „Jugend musiziert“ in Österreich. Joseph Diermaier, 1964 in Braunau am Inn/Österreich geboren, begann seine Ausbildung 1985 im Fach Gitarrenpädagogik am Bruckner-Konservatorium in Linz bei Wolfgang Jungwirth. Von 1986 bis 1994 studierte er am Mozarteum in Salzburg Gitarre bei Matthias Seidel sowie Komposition bei Bogusław Schaeffer und Gerd Kühr. Darüber hinaus nahm er an Kursen u.a. bei Anestis Logothetis, Ernst H. Flammer (Komposition), Dexter Morill (Computermusik), Klaus Ager (Elektronische Musik) und Elliot Fisk (Gitarre) teil. Im Anschluss an Studienaufenthalt und Lehrtätigkeiten in den USA war Diermaier 2003/2004 Gastkomponist am Centro Tempo Reale in Florenz, einem Zentrum für Computermusik. Seit September 2004 lebt er als freischaffender Komponist in Wien.

²⁰⁵ A. Schönberg zit. nach J. Diermaier in: Partitur zu *Fünf Bilder*, 1996.

Die 1996 entstandenen Kompositionen nach Malereien von Schönberg beschreibt Diermaier im Vorwort zur Partitur wie folgt: „Die musikalischen Miniaturen illustrieren in einer eigenen Tonsprache Schönbergs Bilder. Neue Spieltechniken, die über die zu Schönbergs Zeit üblichen hinausgehen, ermöglichen ein breites Klangfarbenspektrum und eine Vielfalt an Ausdrucksvarianten.“²⁰⁶ Diermaiers erste Komposition nimmt Bezug auf das Bild „Blauer Blick“.²⁰⁷ Der dazugehörige Kommentar lautet: „Ich habe niemals Gesichter gesehen, sondern, da ich den Menschen ins Auge gesehen habe, nur ihre Blicke.“²⁰⁸

Diermaiers Interpretation des Bildes bzw. der möglicherweise dahinter stehenden Empfindung des Malers bei der Entstehung des Bildes setzt bei der Farbe Blau ein. Er verbindet die Gefühle Sehnsucht und Liebe mit dieser Farbe. Daher fügt er ein Motiv aus Richard Wagners Oper „Tristan und Isolde“ in diese Komposition ein. Weitere Merkmale der Komposition sind Abschnitte in Spacenotation und normaler Notation, wobei Flageolettklänge in herkömmlicher Weise notiert werden, während Luftgeräusche mit zunehmendem Tonanteil, Pizzicato mit Klappengeräusch, Flatterzunge, Glissando, Klappengeräusch und Tremolo in Spacenotation angegeben sind.

Die zweite Komposition Diermaiers greift die Thematik des Bildes „Tränen“ auf, indem die Tränen in Schönbergs Bild „klanglich und visuell in Musik umgesetzt“ wurden.²⁰⁹ Die Vortragsweise dieser Komposition ist sehr unruhig und angespannt. Sanft zu spielende Tonfolgen verklingen gehaucht und mit Klappengeräusch versehen, erlöschend im pp. Dieser Klangcharakter wird von Diermaier mehrfach aufgegriffen. Durch ein Pizzicato, einen gehauchten Ton mit Klappengeräusch und ein reines Klappengeräusch entstehen Klangeindrücke, die die Thematik des Bildes verdeutlichen. Bebungen in Form von mit Vibrato ausgeführten und z.T. gehauchten Tönen und der geräuschhafte, mit immer tiefer werdendem Hauchen erstickende Klang am Schluss der Komposition tragen ebenso zu der dem Bild entsprechenden Wirkung bei.

Einem von Schönbergs zahlreichen Selbstporträts ist Diermaiers dritte Komposition gewidmet. In diese ist zu Ehren Arnold Schönbergs eine Zwölftonreihe eingefügt,

²⁰⁶ J. Diermaier in: Vorwort zu *Fünf Bilder*, 1996.

²⁰⁷ Laut Diermaier malte Schönberg 1909/1910 mehrere „Blicke“, u.a. auch den „Blauen Blick“.

²⁰⁸ Kommentar in: Partitur zu *Fünf Bilder*, 1996.

²⁰⁹ J. Diermaier in: Partitur zu *Fünf Bilder*, 1996.

deren Material sowohl zu Beginn, als auch am Schluss walzermäßig und etwas spielerisch vorzutragen ist. In der vierten Komposition illustriert Diermaier musikalisch eine der wenigen Landschaftsdarstellungen Schönbergs, das 1911 entstandene Bild „Nächtliche Straße“. Merkmale dieser Komposition sind der Einsatz von Chromatik, Flatterzungen-technik, Tempowechsel und ein Glissando, bei dem das Mundloch mit den Lippen abgedeckt, der Blasdruck gesteigert wird und die Klappen dabei geschlossen sind.

„Der rote Blick“ bildet die Vorlage für Diermaiers fünfte Komposition. Ein Freund des Malers Edvard Munch beschrieb Schönbergs Bild wie folgt: „Jede Vibration der in höchster Schmerzsekstase bloßgelegten Nerven setzt sich in eine entsprechende Farbempfindung um.“²¹⁰ Die klangliche Wirkung von Diermaiers Stück entspricht der gemalten Verzweiflung. Gekennzeichnet durch Übergänge von einem Ton zu einem Luft- oder Klappengeräusch (mit pizzicato, allein, mit Ton), durch Tonrepetitionen in unregelmäßigem Rhythmus, durch die Verwendung der Flatterzunge, einiger Akzente und Flageolettönen im Piano sowie durch einen Mehrklang im ff, bei dem der Ausführende heftig zwischen den Akkordtönen pendeln soll, wird die Unruhe deutlich.

²¹⁰ Zit. nach J. Diermaier in der Partitur zu *Fünf Bilder*, 1996.

4.3 Nationale und außereuropäische Einflüsse

4.3.1 Die Verarbeitung nationaler und außereuropäischer Elemente als Kompositionsstil

Die Verarbeitung nationaler und insbesondere folkloristischer Elemente ist keine Erfindung des 20. Jahrhunderts, sondern schon in den vorangegangenen Epochen der Musikgeschichte vertreten. Die musikgeschichtliche Entwicklung der Nationalcharakteristik führt „von der absichtslosen, aber tief greifenden Integrierung volksmusikalischer Strukturelemente in den Epochenstil der musikalischen Klassik über die absichtsvolle Verwendung folkloristischer Elemente in die politisch oder poetisch motivierte Thematisierung von Nationalität, Heimat, Landschaft oder Exotik im romantischen 19. Jahrhundert zur heutigen, jedoch keineswegs zu verallgemeinernden Preisgabe der ethnischen, nationalen oder landschaftlichen Verwurzelungen und Charakteristiken.“²¹¹

Auch außereuropäische Einflüsse auf das Komponieren sind nicht erst seit diesem Jahrhundert festzustellen. Sie gehen weit in die Vergangenheit zurück. Der kulturelle Austausch und die Rezeption außereuropäischer Musik wurden durch direkten Kontakt, wie z.B. bei der Besetzung des Balkans durch die Türken, durch die Überlieferung von Informationen mit Hilfe von Reiseberichten, Eindrücken aus Missionen in anderen Ländern, musikethnographischen Veröffentlichungen oder Veranstaltungen wie der Pariser Weltausstellung im Jahre 1889 gefördert.

Im 17. und 18. Jahrhundert wurden vor allem in Opern und Balletten außereuropäische Elemente und Stoffe verarbeitet. Neben orientalischen, insbesondere türkischen Elementen flossen auch Aspekte anderer Musikkulturen, wie z.B. der chinesischen Musik, in die europäische Musik ein. Der musikalische Exotismus beschränkte sich allerdings oft auf oberflächliche Effekte und Standardklischees.

Die Beeinflussung europäischer Musik zeigte sich meist in der Stoffwahl und der Ausstattung von Bühnenwerken sowie in der Verwendung außereuropäischer Elemente.

²¹¹ P. Benary: Nationalcharakteristik in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, 1979, S.24.

Die Möglichkeiten des Umgangs mit außereuropäischen Musiktraditionen und Stilen sind vielfältig. Einerseits ist die Absicht der Nachahmung außereuropäischer Klänge durch den Einsatz europäischer Instrumente zu nennen. Andererseits können außereuropäische Instrumente ohne Beachtung ihres ursprünglichen, kontextuellen Einsatzbereichs zur Klanganreicherung in europäischen Ensembles genutzt werden. Auch der Versuch der Annäherung und des Verständnisses gegenüber der fremden Kultur und deren Musik- und Klangwelt ist eine Möglichkeit des Umgangs mit außereuropäischer Musik. Dabei können beispielsweise die Tonauffassung, das Klangideal oder das Zeit- und Raumverständnis als Inspirationsquelle für die europäische Musik dienen. Ebenso bieten Tonsystem, Skalen, Melodik, Harmonik, Rhythmik, Artikulation, Instrumentarium u.ä. Ansatzpunkte zur Auseinandersetzung mit einer fremden Musikkultur.

4.3.2 Nationale und folkloristische Aspekte in der solistischen Flötenmusik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

In der seriellen Musik der 1950er Jahre war die Übernahme nationaler folkloristischer Elemente aufgrund des vorgegebenen Ordnungssystems kaum möglich. Ab den 1960er Jahren ist jedoch in der postseriellen Musik eine in Kompositionen verarbeitete Nationalcharakteristik wieder festzustellen. Die meisten Beispiele dafür finden sich allerdings im Schaffen ostasiatischer, vor allem japanischer Komponisten. Dagegen lassen sich vergleichsweise wenige Beispiele für Werke europäischer Komponisten nennen, die auf nationale Aspekte und folkloristische Elemente zurückgreifen. Demgegenüber ist anzumerken, dass ostasiatisches Kultur- und Gedankengut seinen Weg in das postserielle Komponieren fand und die Musik und Philosophie Asiens Einfluss auf die Werke europäischer oder westlicher Komponisten ausübte, wie z.B. auf die kompositorische Arbeit von John Cage, angeregt durch dessen Kontakt und Auseinandersetzung mit ostasiatischen Musiktraditionen und zenbuddhistischen Lehren.

Eine Vielzahl von Komponisten, die Werke für Flöte solo geschrieben haben, greifen nationale und folkloristische Elemente der Musik ihrer Heimat auf. Dies gilt insbesondere für viele asiatische, vornehmlich japanische und koreanische Komponisten, deren nationale Identität sich in ihrer Musik und ihrer Auffassung von Musik widerspiegelt. Kennzeichnend für die musikalische Ausbildung einiger asiatischer Komponisten ist die Tatsache, dass sie in Europa studiert haben und so gelegentlich eine Verschmelzung von europäischer und asiatischer Musiktradition herbeiführten.

Im Folgenden sollen einige koreanische und japanische Komponisten und deren bedeutendste Werke für Flöte solo exemplarisch vorgestellt werden. Werke von Komponisten anderer asiatischer Herkunft werden im Werkverzeichnis aufgeführt, hier aber nicht gesondert erläutert, da die koreanischen und vor allem die japanischen Vertreter das solistische Flötenrepertoire mit nationalem Einschlag dominieren. Im Anschluss daran werden ebenso zwei Werke europäischer Komponisten untersucht, die nationale und folkloristische Aspekte der eigenen Musiktradition aufgreifen.

Korea und Japan

Koreanische Kompositionen für Flöte solo in der zweiten Hälfte des 20. Jh.²¹²

- 1974 Yun, Isang: *Etüden* für Flöte(n) solo
1975 Pagh-Paan, Younghi: *Dreisam-Nore*
1977/78 Yun, Isang: *Salomo* für Altflöte oder Große Flöte
1988 Yun, Isang: *Sori*
1992/94 Pagh-Paan, Younghi: *Rast in einem alten Kloster* für Bassflöte solo

²¹² Folgende vier Werke zur Gesamtdarstellung der koreanischen Musikgeschichte nennt Dieter Eikemeier in seinem Beitrag „Ist Yun Isangs Musik koreanisch?“, 1987, S.30: Song Pangsong: Han`guk ũmak t`ongsa, Seoul: Iljogak 1984, Nachdr. 1985; (Taehan min`guk) Yesurwŏn (Hrsg.): Han`guk ũmak sa, Han`guk yesulsa ch`ongsŏ 3, Seoul, 1985; Martina Deuchler / Lee Hye-Ku: „Korea“, Außereuropäische Musik in Einzeldarstellungen, dtv Bd. 4330, München 1980, S.277-292; Wolfgang Burde (Hrsg.): Weltmusik Korea, Mainz 1985.

Der bedeutendste Vertreter koreanischer Musik des 20. Jahrhunderts ist Isang Yun (1917–1995). Im Anschluss an sein originär koreanisches Frühwerk verbindet er ab 1960 koreanische Musikpraktiken und moderne westliche Musik miteinander. Er absolvierte von 1933 bis 1944 das Musikstudium in Korea und Japan. Neben seiner Tätigkeit als Musiker und Komponist war er auch Sozialarbeiter, Leiter eines Waisenhauses und Universitätslektor. Im Jahre 1956 studierte er in Paris bei Tony Aubin und Pierre Revel. Zwei Jahre später führte er seine musikalische Ausbildung in Berlin bei Boris Blacher, Reinhard Schwarz-Schilling und Josef Rufer fort. Ein bedeutsamer Einschnitt in seinem Leben war das Jahr 1967. Yun wurde aufgrund seiner politischen Aktivitäten und seines Widerstands gegen die Park-Diktatur durch den südkoreanischen Geheimdienst verschleppt. Seine Freilassung wurde 1969 mit Hilfe internationaler Proteste bewirkt, woraufhin Yun nach Deutschland zurückkehrte. Von 1970 bis 1985 unterrichtete er an der Hochschule der Künste in Berlin. Die deutsche Staatsbürgerschaft erhielt er 1971.

Aufgrund seiner musikalischen Ausbildung in Europa und seiner koreanischen Herkunft ergibt sich daraus ein ganz eigener Stil, der sowohl asiatisch als auch europäisch geprägt ist. Der Durchbruch zum internationalen Erfolg gelang ihm mit der Uraufführung seines Orchesterwerkes *Réak* (Ritualmusik) am 23. Oktober 1966 bei den Musiktagen in Donaueschingen. Sein umfangreiches Œuvre umfasst nahezu alle Gattungen der westlichen Musik. Wichtige Werke neben *Réak* für großes Orchester sind die *Sinfonie IV Im Dunkeln singen*, deren UA 1986 in Tokio stattfand, sowie *Riul* für Klarinette und Klavier, das 1968 in Erlangen uraufgeführt wurde. Kammermusik nimmt in Yuns kompositorischem Schaffen eine wichtige Position ein. Er schrieb Werke für unterschiedlichste Besetzungen vom Solo bis zum Kammerensemble.

Isang Yuns koreanische Herkunft zeigt sich in seinen Werken neben der Integration historischer Instrumente und der Verwendung traditioneller Rhythmen, Ornamente oder Skalen vor allem in seinem ostasiatischen Musikdenken, das stark mit östlichen Philosophien verbunden ist. Yun selbst will seine Musik aus dem Geist des Taoismus verstanden wissen, der philosophisch bestimmten chinesischen Volksreligion, in der *Yin* und *Yang* die polaren Kräfte des Tao bilden. Sein Musikdenken zeigt sich u.a. in der Bedeutung der Klangfarbe und in der zeitlichen Gestaltung seiner Werke. Letztere beruht im Gegensatz zur europäischen Musik auf Klangverbindungen und

nicht auf „Melodien, auf Harmonie-Fortschreitungen oder Prozeduren der Mehrstimmigkeit.“²¹³ Trotz Isang Yuns Arbeit mit westlichen Kompositionstechniken deutet sein Verständnis des einzelnen Tons auf seine ostasiatische Klangvorstellung hin. Der Einzelton-Begriff ist eine wichtige koreanische Komponente seiner Werke. Hierzu definiert er selbst: „Wenn in der Musik Europas erst die Tonfolge Leben gewinnt, wobei der Einzelton relativ abstrakt sein kann, lebt bei uns schon der Ton für sich. Man kann unsere Töne mit Pinselstrichen vergleichen, im Gegensatz zur Linie eines Zeichenstifts. Vom Ansatz bis zum Verklingen ist jeder Ton Wandlungen unterworfen; er wird mit Verzierungen, Vorschlägen, Schwebungen, Glissandi und dynamischen Veränderungen ausgestattet, vor allem wird die natürliche Vibration jedes Tones bewußt als Gestaltungsmittel eingesetzt.“²¹⁴ Diese Veränderungen eines Tones im Hinblick auf Tonhöhe, Dynamik oder Klangfarbe haben eine ornamentale Funktion inne und sind als einzelne Teile der Ausdrucksmöglichkeiten eines Tones zu verstehen. Der einzelne Ton ist hinsichtlich dieser musikalischen Parameter nicht genau festgelegt, wie es z.B. in der seriellen Musik der Fall war, sondern ein lebendiger, sich in steter Bewegung und Veränderung befindender Klang.

Beim Vergleich mit der Relevanz des einzelnen Tones in der europäischen Musik stellt Yun außerdem fest: „In der westlichen Musik bekommt ein einzelner Ton seine Bedeutung dadurch, daß er in einer Gruppe steht, horizontal in einer Melodie, vertikal in einer Harmonie. In der westlichen Musik kann der einzelne Ton relativ abstrakt sein, er muß nicht als einzelner Ton gehört werden. Erst die Kombination ergibt das musikalische Ereignis. Bei uns im Osten aber ist der einzelne Ton das musikalische Ereignis. Jeder Ton hat sein Eigenleben.“²¹⁵ Yun bezeichnet dieses Tonverständnis als Haupttontechnik, wobei der Hauptton als „lebendiger Vorgang eines erklingenden Tones“²¹⁶ zu verstehen ist.

Des Weiteren definiert Yun seine Musik als „Bewegtheit in der Unbewegtheit“. Bei der Auseinandersetzung mit der formalen Bauweise europäischer Musik kommt er zu dem Schluss, dass europäische Musik konstruktiv angelegt sei und für das Publikum selbstverständlich eine formale Struktur aufweise. „Die asiatische Musik strömt, sie

²¹³ H. Oesch: Musik aus dem Geiste des Tao, 1987, S.13.

²¹⁴ I. Yun zit. nach M.-K. Lee: Einflüsse der koreanischen Musik und Musikphilosophie auf Isang Yuns Denken und Kompositionen, 2001, S.89.

²¹⁵ L. Rinser: Der verwundete Drache, 1977, S.95.

²¹⁶ M.-K. Lee, a.a.O., S.93.

kommt aus sich selbst und bleibt sich immer gleich. Deshalb habe ich meine Musik als Bewegtheit in der Unbewegtheit definiert. Wenn sie asiatische Musik hören, so erklingt zwei, drei Stunden lang immer dasselbe. Erst wenn man genau beobachtet, stellt man fest, daß es nie dasselbe ist. Immer wird etwas differenziert, verändert.“²¹⁷

In den 1974 komponierten *Etüden für Flöte(n) solo* offenbart sich das ostasiatische Kolorit seines Schaffens. Diese Etüden²¹⁸ thematisieren das Komponieren mit melismatisch geführten Toneinheiten, welche auf Aspekte der klassischen koreanischen Hofmusik zurückgehen. „Dort schwingen die Toneinheiten mit einem ausgeführten Melisma ein, verharren auf einem Hauptton, dem Zentrum der Toneinheit, das durch breite Vibrati belebt wird, und verklingen in einem Schlußmelisma. Bei der Erzeugung dieser Melismen und Vibrati ergänzen einander Spieltechnik und Bau der Instrumente“.²¹⁹ Yuns Flötenetüden weisen aufgrund der Verwendung neuer Spieltechniken und der großen Anforderungen an die Grundfähigkeiten des Instrumentalisten einen hohen instrumentaltechnischen Schwierigkeitsgrad auf. Zum Einsatz kommen neben der Großen Flöte auch Piccolo, Alt- und Bassflöte.

Inwieweit das Werk *Salomo* aus dem Jahre 1977 Yuns ostasiatisches Musikdenken aufzeigt, soll im Folgenden erläutert werden.

Isang Yun *Salomo* (1977/78)

Die einsätzliche Komposition *Salomo* stammt aus der Kantate *Der weise Mann*, die Yun nach einer Textvorlage von Walter Böttcher anlässlich des 17. Deutschen Evangelischen Kirchentags in West-Berlin komponiert hat. Als Grundlage des Textes dienen das alttestamentliche Buch des Predigers Salomo und einige Verse von Laotse. Das Flötensolo erklingt nach den zentralen Worten „Des Armen Weisheit wird verachtet, und auf seine Worte hört man nicht“. In der Kantate erscheint an dieser Stelle ein Zusammenspiel mit Oboe, Violine und Violoncello. Das aus der Kantate als Flötensolo herausgelöste Stück kann sowohl von der Altflöte als auch von der Großen Flöte ausgeführt werden.

²¹⁷ I. Yun zit. nach W.-W. Sparrer: Art. Isang Yun. In: *Komponisten der Gegenwart*, GfG, S13.

²¹⁸ Christian Martin Schmidt bezeichnet diese Etüden eher als „kompositionstechnische Studien“, in: Chr. M. Schmidt: *Etüden für Flöte(n) solo* von Isang Yun, 1976, S.16.

²¹⁹ Ebd. S.16.

Alt-Flöte
oder
Gr.Flöte

ca. 60

10

20 wie Echo

intensiv halten

pp dolciss

pppp ppp pppp

Notenbeispiel 36: Isang Yun *Salomo*, Bote & Bock, T.1-20

Das Werk ist durch eine melismatische Tonentfaltung geprägt. Die Wandlungen der einzelnen Töne folgen in diesem Stück einer erkennbaren Entwicklung. Die Komposition beginnt mit dem Intervall der kleinen Terz: $g_{is} - h^{220}$, das anfangs mikrointervallisch erschlossen, im weiteren Verlauf jedoch ausgeweitet wird. Die Ausweitung des Ambitus nach oben vollzieht sich überwiegend in Sekundschritten. Beim Erreichen des e^{\flat} stoppt die aufwärts strebende Entwicklung. Es folgt ein Sprung über zwei Oktaven. Ein echoähnlicher Abschnitt beschließt diesen Einschub, der in der Kantate von der Oboe gespielt wird, woraufhin sich das Aufwärtsstreben fortsetzt.

Im weiteren Verlauf werden die bis dahin höchsten Töne f^{\flat} und es^{\flat} erreicht. Nach einem Sprung vom es^{\flat} zum a folgt nun im Anschluss eine Passage mit ausgedehnten Melismen und mehrfachen Oktavensprüngen. Auch dort bricht das f^{\flat} (T.73), mit Luftgeräusch versehen, ins ppp zu spielende a ab. Auch der letzte Abschnitt ist durch melismatische, allerdings schnellere Tonfolgen gekennzeichnet, bevor das Spiel in den letzten zwei Takten zur Ruhe kommt.

²²⁰ Klingende Altflöte.

Charakteristisch für diese Komposition Yuns sind die Wandlungen der Töne durch reich vertretene Verzierungen und Vorschläge. Die vielfältigen dynamischen Schattierungen sowie die klangfarblichen Veränderungen mit Hilfe von spieltechnischen Effekten wie der Flatterzunge, Luftgeräuschen und Mehrklängen tragen ebenso zum Eindruck eines Klangfeldes bei, das in Bewegung ist. Die Schwankungen in der Tonhöhe, hervorgerufen durch den häufigen Tonhöhenverlauf in Sekundsritten, die figurative Umspielung der Töne und eine Rhythmik, die den Vorschlags- und Verzierungsgestus unterstützt, verstärken zudem das Bild der Bewegtheit in der Unbewegtheit als Charakteristikum in Yuns Musikstil, in dem die melismatische Tonentfaltung eine wichtige Rolle spielt.

Bei der Komposition *Sori* für Flöte solo (1988) offenbaren sich ebenfalls die koreanischen Wurzeln seines Schaffens, verbunden mit zeitgenössischen westlichen Techniken. Das Wort `Sori` stammt aus dem Koreanischen und bedeutet einerseits Stimme, andererseits Gesang. Darunter ist ein episch-erzählender Kunstgesang zu verstehen.

Younghi Pagh-Paan *Dreisam-Nore* (1975)

Neben Isang Yun ist die Arbeit der koreanischen Komponistin Younghi Pagh-Paan hervorzuheben. Sie wurde am 30. November 1945 in Cheongju/Südkorea geboren. Seit 1974 lebt und arbeitet sie in Deutschland. Nach Musiktheorie- und Kompositionsstudien in Korea und einer Tätigkeit als Assistentin für die Fächer Klavier, Musiktheorie und Komposition an der Seoul National University wechselte sie zum weiteren Studium an die Musikhochschule in Freiburg zu Klaus Huber (Komposition), Brian Ferneyhough (Analyse), Peter Förtig (Musiktheorie) und Edith Picht-Axenfeld (Klavier). Besonders durch Klaus Hubers Unterricht lernte sie, ihre eigene Musiksprache und den Umgang mit koreanischen Musikelementen zu finden. Bezüglich der Formgebung ihrer Kompositionen orientiert sie sich beispielsweise an der koreanischen Volks- und Hofmusik. So greift sie von der koreanischen Hofmusik die wiederholten metrisch begrenzten Blöcke auf. Die für die koreanische Volksmusik typischen verschiedenen rhythmischen Modi und Veränderungen des Tempos nutzt sie ebenfalls zur formalen Gestaltung ihrer Werke.

Durch die Uraufführung ihres Orchesterwerks *Sori* bei den Donaueschinger Musiktagen im Jahre 1980 wurde sie international bekannt. Weitere wichtige Werke Pagh-Paans sind das 1977 entstandene Werk *Man-Nam* für Klarinette und Streichtrio, für das sie 1978 den Jurypreis des Internationalen Komponistenseminars in Boswil erhielt, und das Werk *Hwang-To* für Chor mit Solostimmen und neun Instrumentalisten aus dem Jahre 1989. Dieses Chorwerk zeichnet sich u.a. dadurch aus, dass sowohl in koreanischer als auch in deutscher Sprache gesungen wird. Für Flöte solo komponierte sie zwei Stücke: *Dreisam-Nore* (1975), *Rast in einem alten Kloster* (1992/94).



Notenbeispiel 37: Younghee Pagh-Paan *Dreisam-Nore*, Ricordi, T.1-3

Dreisam-Nore ist das erste Werk, das Younghee Pagh-Paan in Deutschland komponiert hat. Der Titel setzt sich aus den Worten Dreisam und Nore zusammen. „Dreisam“ verweist auf den gleichnamigen Fluss, der durch Freiburg im Breisgau fließt. Überdies ergibt sich ein kleines Wortspiel, da das deutsche Wort „drei“ im Koreanischen gleichbedeutend mit dem Wort „sam“ ist. „Nore“ bedeutet „Lied“ oder „Gesang“. Schon aufgrund des Titels liegt hinsichtlich des einzelnen Tons und seiner klanglichen Wandlungen im Hinblick auf Klangfarbe, Rhythmik, Dynamik u.ä. die Assoziation mit dem fließenden Wasser eines Flusses nahe. Die Angabe „Ruhig fließend“ zu Beginn der Komposition unterstützt diese Annahme. In *Dreisam-Nore* für Flöte solo fließt der einzelne Ton, getragen vom Atem, wie ein Fluss dahin. Younghee Pagh-Paan nutzt die Vielfalt der Klangmöglichkeiten der Flöte aus, um die fließende Gestalt des Flötentons lebendig werden zu lassen. Dazu verwendet sie neben der Vielzahl von Vorschlägen die Spieltechnik der Flatterzunge sowie Zwerchfellakzente, Triller, Glissandi, Vibrati, Tremoli, Klappen- und Luftgeräusche,

Flageolettöne und Lippenpizzicati. Darüber hinaus tragen die differenzierten dynamischen Spielanweisungen zum lebendigen Charakter der Tongestaltung bei.

Da in der asiatischen Musik keine Harmonik im westlichen Sinne zu finden ist, d.h. keine Betrachtung der vertikalen Dimension von Musik, ist der horizontale Fluss von besonderer Bedeutung. Younghi Pagh-Paan beurteilt dies wie folgt: „Wenn wir davon ausgehen können, daß der horizontale lineare Fluß das Lebenselement der traditionellen koreanischen Musik ist, so ist es naheliegend, daß ich in meiner Musik versuche, dieses Element zu voller Entfaltung zu bringen.“²²¹

Dieser lineare Fluss äußert sich in ihrer Flötenkomposition *Dreisam-Nore* im Versuch, das fließende und lebendige Element des Wassers und die gleichzeitige Ruhe, die von der Gleichmäßigkeit der Bewegung des Wassers ausgeht, verschmelzen zu lassen. Jene Ruhe in der Bewegung wird durch kurze Ausbrüche unterbrochen, wie man sie von der asiatischen Musik kennt. Der lineare Fluss zeigt sich auch in der rhythmischen und formalen Gestaltung ihrer Werke. Dabei spielen die schon angesprochene koreanische Hof- und Volksmusik und deren Merkmale eine wichtige Rolle. Diese beiden Musiktraditionen spiegeln zwei unterschiedliche Ansätze koreanischen Musikdenkens wider. Die festen, metrisch begrenzten, sich ständig wiederholenden Blöcke der koreanischen Hofmusik stehen der fließenden, sich immer wieder verändernden zeitlichen Gestalt und den verschiedenen rhythmischen Modi der koreanischen Volksmusik gegenüber.

In *Dreisam-Nore* treten diese Merkmale deutlich hervor. Zum einen finden sich Blöcke, die bezüglich des Tempos und der Notation fest umrissen sind, zum anderen Passagen, die in freiem Zeitmaß gestaltet werden können. Letztere sind gekennzeichnet durch eine Gliederung in Großtakte, wobei diese eine unterschiedliche Anzahl von Schlägen aufweisen, und in längere Abschnitte ohne Taktstriche. Die Komposition beinhaltet außerdem häufige Veränderungen des Tempos und der Taktarten, die der fließenden, sich wandelnden musikalischen Linie entsprechen.

²²¹ Y. Pagh-Paan zit. nach M. Emigholz: Töne, die Pinselstrichen gleichen, 1991, S.22.

Japanische Kompositionen für Flöte solo in der zweiten Hälfte des 20. Jh.

Entstehung der japanischen Avantgarde

In den 1950er Jahren orientierte sich die japanische Musikszene stark an der europäischen Musik. Man begann, die modernen Kompositionstechniken und Stile, die in Europa und in den USA gelehrt wurden, zu studieren, zu erweitern und mit ihnen zu experimentieren. Die Kontakte zu Komponisten anderer Länder, das neu erwachte Interesse westlicher Komponisten an außereuropäischen Musikkulturen, aber auch die Stabilisierung der politischen, sozialen und ökonomischen Lage Japans gaben den japanischen Komponisten zusätzlich Selbstvertrauen und stärkten ihr sich neu entwickelndes Selbstbewusstsein.

Großen Anteil an der Gestaltung der japanischen Avantgarde hatte „Jikken kobo“. Die 1949 in Tokio gegründete `Experimentier-Werkstatt` setzte sich aus einer kleinen Gruppe von Musikern, Dichtern, bildenden Künstlern, Interpreten u.a. zusammen, die mit japanischer und westlicher Musik experimentierten und fächerübergreifend mit Film, Fotografie, Dichtung und Elektronik arbeiteten. Zu „Jikken kobo“ gehörten u.a. Toru Takemitsu, Kazuo Fukushima, Joji Yuasa, Hiroshi Suzuki und Keijiro Sato.

Judith Ann Herd beschreibt die Tätigkeit dieser Gruppierung wie folgt: „Ähnlich wie die Romantiker des 19. Jahrhunderts, die das menschliche Gefühl zum Maßstab ihrer Welt machten, setzten sich Mitglieder der `Werkstatt` mit der Ästhetik der traditionellen japanischen Künste auseinander. Sie ahmten das virtuelle Verschmelzen von Zeit und Raum im *nō*-Theater nach, benutzten die Bilderwelt japanischer Literatur und machten Anleihen bei der Raumdisposition des *gagaku*²²², um in romantisierender Weise `Tradition` zu schaffen, die frei war von klar erkennbaren nationalen Konnotationen.“²²³ Die Etablierung einer eigenen japanischen Avantgarde gelang allerdings erst in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren, da die „Entwicklungen der zeitgenössischen Musik vor 1960 zu individualistisch, zu frei oder eklektisch [waren], um auf breiter Basis von den japanischen Komponisten aufgenommen zu werden“²²⁴

²²² Unter *gagaku* ist die traditionelle japanische Hofmusik zu verstehen.

²²³ J.A. Herd: Westliche Musik und die Entstehung einer japanischen Avantgarde, 1996, S.232.

²²⁴ Y. Sawabe: Neue Musik in Japan von 1950 bis 1960, 1992, S.235/236.

Nationale japanische Elemente

Im folgenden Abschnitt sollen nun einige Merkmale traditioneller japanischer Musik aufgezeigt werden, da diese für die Analyse japanischer Solokompositionen für Flöte wichtig und aufschlussreich sind.²²⁵

Die traditionelle japanische Musik unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht von der westlichen, europäisch geprägten Musiktradition. Bei den Aspekten Zeit- und Raumverständnis ergeben sich deutliche Differenzen. Der japanische Begriff *Ma*, der wörtlich übersetzt soviel wie Raum, Zwischenraum, Abstand, Zimmer, Zwischenzeit, Pause, Takt und Aussehen bedeutet, ist sowohl ein zeitlicher als auch ein räumlicher Begriff. Dahinter verbirgt sich in der Musik der Zeitraum, in dem ein Ton verklingt bzw. die Stille zwischen den Tönen. Joji Yuasa beschreibt diesen Sachverhalt mit den Worten „substantielle Stille“. Das musikalische *Ma* hat allerdings nicht den Status einer Pause oder Fermate, sondern ist gleichwertig zum Klang. Als musikgeschichtliche Begründung für diese Auffassung sind die Klangeigenschaften einiger japanischer Instrumente anzuführen, wie z.B. Koto und Shamisen, bei denen ein Ton nicht lange klingt, so dass der zeitliche Abstand zwischen den Tönen an Bedeutung gewinnt. Die Behandlung des *Ma* und der Umgang damit ist oft ein Kriterium zur Einschätzung der Geschicklichkeit eines Musikers.

Ein weiterer wichtiger Aspekt hinsichtlich des Zeitempfindens in Japan ist der regelmäßige Atemrhythmus. Diese Regelmäßigkeit des Atmens bildet die Grundlage der traditionellen japanischen Musik, die aus Joji Yuasas Sicht im Vergleich zur westlichen Musik aufgrund ihrer Verbindung zur Atemlänge des Menschen nicht physikalisch zählbar ist. Sie verlaufe eher kreisförmig, im Gegensatz zur westlichen Zeit, die geradlinig verlaufe und voraussehbar sei.

Die traditionelle japanische Musik basiert ebenso wenig wie die koreanische Musik auf einem harmonischen System. Infolgedessen liegt das Augenmerk weniger auf der vertikalen Dimension der Musik und auf veränderlichen und klar definierten Tonhöhen, sondern stärker auf dem Klang und seinen Eigenschaften. Kennzeichen der Klanggestik japanischer Musik sind zum einen gleitende Tonhöhen, die beispielsweise mit Hilfe von Glissandi und Portamenti erzeugt werden, und zum

²²⁵ Als Grundlage dient folgende Literatur: J.A. Herd: Westliche Musik und die Entstehung einer japanischen Avantgarde, 1996; K. Miyamoto: Klang im Osten – Klang im Westen: der Komponist Toru Takemitsu ... und die Rezeption europäischer Musik in Japan, 1996; Y. Sawabe: Neue Musik in Japan von 1950 bis 1960. Stilrichtungen und Komponisten, 1992; J. Yuasa: Japan und der Globus. Musik als Reflexion der Kosmologie eines Komponisten, 1999, S.21-27.

anderen ein gleitendes Tempo mittels *Accelerandi*, *Ritardandi* und ähnlicher Spielanweisungen. Besonders hervorzuheben ist außerdem der Stellenwert von `Nebennoten`. Diese sind nicht ornamental, sondern Mittel der Klanggestik und in der japanischen Musik von großer Bedeutung, im Gegensatz zur westlichen Musik, in der sie lediglich als Ornamente und Verzierungen aufgefasst werden.

Der Aspekt der Klangfarbe nimmt in der japanischen Musik eine wichtige Position ein. Insbesondere spielen geräuschhafte Klangwirkungen eine bedeutende Rolle. In Europa fanden dagegen Geräuscheffekte erst mit Beginn der Auflösung der Dur-Moll-Tonalität, mit dem Wandel des Klangideals und mit der Entdeckung neuer Klangmöglichkeiten Verwendung.

Das japanische Wort *Sawari* steht für diese geräuschhafte Qualität eines Tons. Es bezeichnet sowohl die Spieltechnik aller traditionellen japanischen Instrumente, durch die geräuschhafte Klänge erzeugt werden können, als auch das Klangideal japanischer Musik. Im Gegensatz zum europäischen Ideal eines schönen, bis zum 20. Jahrhundert möglichst geräuschfreien Instrumentalklanges gilt in Japan der Klang der Natur als Klangideal. So werden seit jeher Tier- und Naturgeräusche, wie z.B. das Rauschen des Windes oder Laute von Tieren, im Alltag und in Gedichten thematisiert. Der Genuss des Naturklangs und die japanische Naturauffassung führen zu einer Klangästhetik, die durch geräuschhafte Klangwirkungen gekennzeichnet ist. Die japanische Naturauffassung, die durch Empfindungen wie Respekt, Bescheidenheit und Verehrung geprägt ist, hängt eng mit dem starken Einfluss des Shintoismus und des Buddhismus zusammen. Die alte japanische Religion des Shintoismus geht u.a. auf Natur und Seelenkult zurück und förderte die Naturliebe der Japaner.

Beim Spielen auf traditionellen Instrumenten offenbart sich dieses Merkmal japanischer traditioneller Musik sehr deutlich. So beschreibt z.B. Toru Takemitsu den idealen Shakuhachi-Klang wie folgt: „Perhaps you have heard: the sound which a shakuhachi master hopes to achieve in performance, ... is the sound the wind makes when it blows through a decaying bamboo grove“²²⁶. Weitere wichtige Merkmale national-japanischer Musik sind die Übernahme und der Rückgriff auf Volksliedmelodien oder die Hofmusik *gagaku*.

²²⁶ T. Takemitsu zit. nach Y. Sawabe, a.a.O., S.89.

Exkurs: Shakuhachi

Die japanische Bambuslängsflöte gehört zur Gattung der schnabellosen längs gespielten Kerbflöten und stammt ursprünglich aus China. Im frühen 8. Jahrhundert wurde sie in das Orchester des *gagaku* integriert. Während der Edo-Zeit (1603-1867) nutzten Mönche der Fuke-Sekte das Shakuhachi als religiöses Instrument. Yukiko Sawabe beschreibt dies wie folgt: „Die Mönche spielten Shakuhachi als `blasende Meditation` (*suizen*) mit so genanntem `geistigem Atem` (*kisoku*). Damit hängt das Ideal eines geräuschhaften, den `geistigen Atem` hörbar werden lassenden Tones zusammen. Das Ziel ist nicht ein den Ohren angenehmer Klang, sondern ein der japanischen Ästhetik des *Wabi/Sabi* verbundener Klang, der die den Zen-Buddhismus kennzeichnende innere Erleuchtung widerspiegelt. Die Begriffe des *Wabi/Sabi* bezeichnen das Schönheitsideal Japans, das Stille, friedliche Einsamkeit und schlichte Einfachheit beinhaltet.“²²⁷

Das Shakuhachi findet in meditativen Soli, kleineren Ensemblestücken, im Volkslied und in zeitgenössischen Werken sowohl einheimischer als auch ausländischer Komponisten Verwendung. Der Tonumfang der meist 54,5 cm langen Flöte umfasst bei einem geübten Spieler bis zu drei Oktaven. Abgesehen von bestimmten Effekten, die durch die Flatterzunge erzeugt werden, gibt es in der Spielpraxis des Shakuhachi keine Zungenartikulation. Jegliche Artikulationen werden mittels der Finger in Form von Ziernoten produziert.

Das charakteristische Vibrato entsteht durch ein seitliches oder leicht diagonales Kopfschütteln. Ein Schütteln des Instruments sowie nickende oder seitliche Kopfbewegungen ermöglichen weitere Vibratovarianten. Durch das Heben und Senken des Kopfes können auch verschiedene Tonhöhen aufgrund von Veränderungen des Ansatzes und des Anblaswinkels herbeigeführt werden (*karimeri*). Die Spanne der dynamischen Möglichkeiten des Shakuhachi reicht vom kräftigen Forte bis zu einem im Nichts verklingenden Piano. Ein besonderer Klangeffekt dieses Instruments ist ein heftig fauchendes Luftgeräusch, das als *muraiki* bezeichnet wird.

²²⁷ Y. Sawabe, a.a.O., S.88.

Auswahl an Werken japanischer Komponisten

- 1952 Moroi, Makoto: *Partita*
- 1956 Fukushima, Kazuo: *Requiem*
- 1959 Shishido, Mutsuo: *Suite Estampes*
- 1961 Matsudaira, Yoritsune: *Somaksah*
- 1962 Fukushima, Kazuo: *Mei*
- 1966 Matsudaira, Yori Aki: *Rhymes for Gazzelloni*
- 1969 Fukushima, Kazuo: *Shun-San*
- 1971 Taira, Yoshihisa: *Hierophonie IV* für Piccolo, Flöte, Altflöte und Bassflöte
(1 Instrumentalist)
- 1971 Takemitsu, Toru: *Voice*
- 1972 Taira, Yoshihisa: *Maya* für Bassflöte solo
- 1973 Kobayashi, Kenichiro: *Tentatio 1-2* (Taku, Reibo)
- 1975 Yasumura, Yoshihiro: *Hakyoku*
- 1978 Shimazu, Takehito: *Kassiopeia* für Altflöte solo
- 1978 Yuasa, Joji: *Domain*
- 1980 Ichianagi, Toshi: *Kaze no Iroai* [Farbe des Windes]
- 1984/86 Hosokawa, Toshio: *Sen I*
- 1987 Yuasa, Joji: *Mai-bataraki II* für Altflöte solo
- 1988 Matsuoka, Takashi: *Pietà*
- 1989 Ichianagi, Toshi: *Wind Stream*
- 1989 Takemitsu, Toru: *Itinerant*
- 1989 Yuasa, Joji: *Terms of Temporal Detailing* für Bassflöte solo
- 1991/92 Kawashima, Motoharu: *Manic Psychosis I*
- 1992 Kawasoi, Tatsuya: *Acting out I* für Piccolo solo
- 1992 Tanaka, Terumichi: *Bai*
- 1995 Hosokawa, Toshio: *Vertical Song I*
- 1996 Ichianagi, Toshi: *Still Time IV. In Memory of Toru Takemitsu*
- 1996 Takemitsu, Toru: *Air*
- 1997 Hosokawa, Toshio: *Atem-Lied* für Bass- oder Contrabassflöte
- 1997 Yuasa, Joji: *Raigaku – In Memoriam Isang Yun* für Altflöte solo
- 2000 Harada, Keiko: *Bonett* für Bassflöte solo

- 2000 Kawasoi, Tatsuya: *Arrow-Cycle III*
 2001 Hori, Etsuko: *Hiten no fu*
 2001/03 Shigihara, Takafumi: *Mogari-Bue*
 2003 Suzuki, Takahiko: *Jade*

Aus der Vielzahl an Werken japanischer Komponisten für Flöte solo sollen im Folgenden sechs Kompositionen herausgegriffen und näher vorgestellt werden, die das Repertoire für dieses Instrument bereichert und geprägt haben und in der Flötenmusik des 20. Jahrhunderts einen besonderen Stellenwert einnehmen.

Kazuo Fukushima *Mei* (1962)

Zu Beginn ist der Komponist Kazuo Fukushima zu nennen. 1930 in Tokio geboren, wurde er als junger Komponist Mitglied der oben erwähnten „Jikken kobo“, der Künstlergruppe, die an der Weiterentwicklung der japanischen Avantgarde großen Anteil hatte. Fukushimas zweites Werk für Flöte, *Mei*, war eine Auftragskomposition für Severino Gazzelloni, wurde 1962 komponiert und im selben Jahr bei den Darmstädter Ferienkursen aufgeführt. Im Jahre 1961 hatte Fukushima auf Anregung des Organisators Dr. Wolfgang Steinecke in Darmstadt bereits einen Vortrag zum Thema „Nō-Theater und japanische Musik“ gehalten. Fukushima widmete Steinecke seine Komposition, die eines seiner bekanntesten Werke ist.

Der Titel *Mei* bedeutet wörtlich „Dunkelheit, Hades“. Kazuo Fukushima schreibt selbst zu seiner Komposition *Mei*: „Langgezogene, tiefe Flötentöne dringen ein ins MEI, ins Dunkle, Schattige, Unberührbare und erreichen die Geister der Toten.“²²⁸

Bei diesem Werk steht im Gegensatz zur europäisch-westlichen Musiktradition nicht die Melodie, sondern die Klangfarbe und Klangqualität im Vordergrund. Der für die japanische Musik charakteristische Klanggestus spiegelt sich deutlich in dieser Komposition wider. So dominieren die Nebennoten und gleitenden Tonhöhen das Stück. In Form von Vorhalten und ausnotierten, vorhaltähnlichen Rhythmen tragen sie zu den spezifischen Klangwirkungen bei.

²²⁸ K. Fukushima zit. nach G. Scheck, a.a.O., S.14.

Ebenso ist die Komposition durch gleitende Tonhöhen gekennzeichnet, die mit Hilfe von chromatischen, z.T. mikrointervallischen Tonfolgen und Portamentopassagen herbeigeführt werden. Weitere Merkmale des japanischen Klanggestus sind der harte Tonabschluss, unterstützt durch einen Akzent oder ein sf, sowie das gleitende Tempo, welches allerdings in geringem Maße vorliegt. Der Geräuschaspekt des Flötenklangs tritt hinter den ordinario erzeugten Klängen zurück. Der vereinzelte Einsatz der Flatterzunge setzt nur kurze Akzente.



Notenbeispiel 38: K. Fukushima *Mei*, Edizioni Suvini Zerboni, T.1-6

Die einsätzige Komposition *Mei* weist eine A B A`-Form auf. Im ersten Abschnitt des Stücks (*Lento e rubato*) strebt das Flötenspiel, nach Erklingen des ersten Tones es`, vom d`` aus aufwärts und erreicht mit einem anfänglichen *Accelerando* und einem anschließenden *Langsamerwerden*, unterstützt durch die dynamische Entwicklung, das gis`` im dreifachen Forte, das zum h`` im Mezzopiano aufgelöst wird. Der darauf folgende *a tempo*-Teil, beginnend mit dem b`, kehrt in die erste Oktave zurück und verklingt auf dem lang ausgehaltenen c`. Charakteristisch für die erläuterte Passage sind die gleitenden Tonhöhen und die aufsteigende und abwärts verlaufende Klangentwicklung. Der B-Teil der Komposition ist durch mehr Bewegung und Aktion geprägt. Insbesondere fallen die häufig mit Akzenten versehenen Nebennoten auf, deren Wirkung mittels *sff* noch verstärkt wird. Des Weiteren weist die Dynamik schnelle Wechsel von einem Bereich der Lautstärke-skala zu einem anderen auf. In diesem Zusammenhang kommt es z.T. zu regelrechten Tonabbrüchen, wenn der lineare Tonverlauf durch einen Akzent

(artikulationsbedingt oder dynamisch) unterbrochen wird. Im Anschluss wird der weiterführende Klang wesentlich bewusster wahrgenommen. Auch die danach eintretende Stille intensiviert den Höreindruck. Die substantielle Stille des *Ma* bildet bei dem vorliegenden Werk den Übergang vom B-Teil zum wiederkehrenden, jedoch leicht variierten Anfangsteil. Das Stück schließt mit dem im pppp verklingenden c`.

Fukushima beschäftigte sich in dieser Komposition, die einen meditativen Charakter aufweist, mit der Vielfalt an Klangfarben und dem Klanggestus der traditionellen japanischen Musik und schuf damit das erste Stück für Flöte solo mit japanischer Prägung, das zum festen Bestandteil des solistischen Flötenrepertoires wurde.

Joji Yuasa *Domain* (1978)

Joji Yuasa, der 1929 in Koriyama/Japan geboren wurde, war ebenfalls Mitbegründer der Gruppe „Jikken kobo“. Er komponierte für die Konzerte dieser „Experimentellen Werkstatt“ elektronische und instrumentale Musik. Hervorzuheben sind *Projection* für Streichquartett (1970), *Chronoplastic* für Orchester (1972), *A Perspective* für Orchester (1983) und *Revealed Time* für Bratsche und Orchester (1986). Für Flöte solo schrieb er das Werk *Domain* (1978), für Altflöte solo das Stück *Mai-bataraki II* (1987) sowie das vorläufig jüngste Werk *Raigaku – In Memoriam Isang Yun* (1997) und für Bassflöte solo die Komposition *Terms of Temporal Detailing* (1989).

Joji Yuasa setzt sich in seinen Kompositionen mit den national-japanischen Elementen und der kulturellen Tradition seines Landes auseinander. „Schon bald, nachdem ich mich entschieden hatte, ein Komponist zu werden, wurde mir als Japaner klar, daß ich meine Tradition nicht einfach unbewußt annehmen, sondern ihr Erbe bewußt antreten und weiterführen und zugleich die universelle Sprache aller Lebewesen erforschen wollte. Dieses Traditionserbe bedeutete jedoch für mich eher eine Denk- und Wahrnehmungsweise und nicht einfach die Übernahme äußerlicher Phänomene wie die pentatonische Skala oder die unreflektierte Verwendung traditioneller Instrumente, etwa von Shakuhachi, Biwa oder Koto. Anders gesagt, bedeutete das Festhalten an einer Tradition für mich die Bewahrung einer bestimmten Denkweise. Daraus folgt, daß diese umfassendere Definition von

„Tradition“ unterschiedliche konkrete Resultate hervorgebracht hat und weiter hervorbringt.“²²⁹

Notenbeispiel 39: J. Yuasa *Domain*, Schott Japan, T.1-6

In seiner Komposition *Domain* für Flöte solo (1978) finden sich gestische Klangaspekte der traditionellen japanischen Musik. Diese kennt wie bereits erwähnt kein harmonisches System, so dass Tonhöhen- und Klangentwicklung von großer Bedeutung sind. Die für die japanische Klanggestik charakteristischen gleitenden Tonhöhen (z.B. Glissandi, Portamenti), das gleitende Tempo mittels Accelerandi, Ritardandi u.ä. sowie die besondere Bedeutung von Nebennoten lassen sich in diesem Werk nachweisen. Durch die Verwendung von Nebennoten werden in der Komposition die Töne verstärkt, denen sie vorausgehen. Die Wandlungen der Klangfarbe vollziehen sich in rascher Folge und schon in kleinen melodischen Phrasen. Sehr häufige Veränderungen der Dynamik in kurzen Abständen sowie große Intervallsprünge fallen besonders auf. Passagen, in denen dies der Fall ist, sind speziell zu Beginn der Komposition zu finden. Zeitgenössische Spieltechniken treten nur in geringem Umfang auf (Multiphonics, Flageolettöne). Hinsichtlich der Artikulation fällt die Angabe „non tonguing“ auf. Diese Anweisung, die sowohl am Beginn als auch im weiteren Verlauf des Stücks gegeben wird, deutet auf die Shakuhachi-Spielweise hin, bei der es keine Zungenartikulation gibt.

²²⁹ J. Yuasa: Japan und der Globus, 1999, S.21.

Im Anschluss an diese Passage beginnt ein durch schnellere Tonrepetitionen geprägter Abschnitt, in dem dynamische Veränderungen in größeren Abständen ablaufen und sich überwiegend im ff-Bereich bewegen. Zum ersten Mal kommt es zur besonderen Artikulation des Wortes „Tyo“. Es wird stimmlos bei gleichzeitigem Spiel gesprochen. Neben der Artikulation von „Tyo“ schreibt Yuasa auch die Äußerung der Silbe „Fow“ vor. Bevor es dazu kommt, fügt er eine im Tempo gedrosselte Passage ein, die auf Whistle Tones in der 3. und 4. Oktave der Flöte beruht, wobei der Eindruck einer chromatisch verlaufenden Klangentwicklung entsteht, durchsetzt mit Nebennoten. Im darauf folgenden Teil des Werks verändert sich deutlich der Klanggestus. Zahlreiche Portamentoabschnitte unterstützen diesen Eindruck. Verschiedene Artikulationen wie „Fow“, „Tyo“ und „non tonguing“ sowie der Einsatz von Multiphonics, „hollow tones“, der Flatterzunge und der Stimme tragen neben den raschen dynamischen Wandlungen zur klangfarblichen Vielfalt und Metamorphose bei. Die für die japanische Musik charakteristische Geräuschhaftigkeit und die fehlende Unterscheidung zwischen dem Klang mit festgelegter Tonhöhe und dem Geräusch werden deutlich. Auffallend sind zudem die häufig vorgeschriebenen fp oder ffp. Zum Schluss hin werden diese durch dynamische und spieltechnische Angaben hervorgerufenen Klangeffekte stark reduziert. Bevor das Stück endet, sorgen ein im pp verklingender Ton (c`) und eine darauf folgende Fermate für ein letztes Innehalten. Die Komposition schließt mit einer langsamen, vergleichsweise leisen Tonfolge, die zum Schluss aus drei unterschiedlichen Multiphonics besteht.

Auch die beiden darauf folgenden Kompositionen Yuasas, *Mai-bataraki II* (1987) und *Terms of temporal detailing* (1989), weisen einen deutlichen Bezug zur japanischen Musiktradition auf, insbesondere zur Musik des Nō-Theaters. *Mai-bataraki* war ursprünglich ein Stück für Nō-Flöte, wurde von Yuasa aber auch für Altflöte solo bearbeitet. In der Komposition *Terms of temporal detailing* für Bassflöte solo fällt das gleichzeitige Singen und Spielen besonders auf. Die Vokale u und o dienen dabei als phonetisches Material. Die Technik des simultanen Singens und Spielens ist in der Praxis der Instrumentalisten im Nō-Theater verankert und stellt schon damit eine Verbindung zur traditionellen japanischen Musik her.

Toru Takemitsu *Voice* (1971) und *Air* (1996)

Neben Kazuo Fukushima und Joji Yuasa war auch Toru Takemitsu Mitglied der „Jikken kobo“. Takemitsu (1930-1996) verbindet, vergleichbar mit Isang Yun, in seinen Kompositionen asiatisches Denken mit Kompositionsweisen der westlichen Avantgarde. Zur Bekanntschaft mit der Avantgarde trug Toshi Ichianagi bei. Durch ihn lernte der Autodidakt Takemitsu die Musik Nonos, Stockhausens und Messiaens kennen und orientierte sich in den 1950er und 1960er Jahren daran. Er setzte sich allerdings auch ergänzend auf klanglicher und gedanklicher Ebene mit der Musiktradition seines eigenen Landes auseinander, worin ihn John Cage bestärkte, mit dem er seit 1964 befreundet war. Neben der Verwendung des überwiegend westlichen Instrumentariums nutzt Takemitsu in seinen Werken überdies traditionelle japanische Instrumente.

Toru Takemitsu hatte offensichtlich eine Vorliebe für die Flöte, da er sie mehrfach sowohl solistisch als auch kammermusikalisch einsetzte. Unter allen europäischen Schulen stand Takemitsu der französischen Musiktradition am nächsten, in der die Flöte ohnehin zu den wichtigsten Blasinstrumenten gehört. Besonders Debussy und Messiaen haben ihn nachhaltig beeinflusst. Die Flöte vereint Merkmale beider Musiktraditionen. Das Spiel mit den verschiedenen Klangfarben der Flöte verleiht seinen Kompositionen einen impressionistischen Einschlag, nimmt aber ebenso Bezug auf die japanische Musiktradition, in der die Klangfarbe von großer Bedeutung ist.

Die vielfältigen Varianten der Tonerzeugung und der Bezug auf die Aspekte Natur, Wind, Atem und Fließen des Wassers geben seiner Musik eine spezielle, besinnliche Ausrichtung. Eine besondere Behandlung der Klimax sowie der Kontrast von Klang und Stille finden sich in vielen seiner Werke. Von großer Relevanz für das Verständnis seiner Arbeit ist auch seine Tonauffassung: „Es ist eine etwas intuitive Beschreibung, was ich nun zu sagen wage, aber ich glaube, daß ein Ton in der japanischen traditionellen Musik auf seine Zugehörigkeit zu einer Tonleiter verzichtet. Indem ein jeder Ton verfeinert [im Sinne von: geräuschhafter gemacht] wird und sich isoliert hervorhebt, verliert die Bedeutung der ihn umfassenden Tonleiter an Gewicht, und dadurch nähert sich der Ton einem Zustand, der der Stille

gleich, da er sich nicht mehr von Naturgeräuschen unterscheidet, die zwar von konkreten Tönen erfüllt sind, dennoch als Ganzes die Stille darstellen.“²³⁰

Wichtige Werke Takemitsus sind das *Requiem* für Streichorchester (1957), *November Steps* für Biwa, Shakuhachi und Orchester (1967), mit dem er international bekannt wurde, *Voice* für Flöte solo (1971), *A Way a Lone* für Streichquartett (1981), *Toward the Sea* für Altflöte und Gitarre, alternativ für Altflöte, Harfe und Orchester (1981), und *A String Around Autumn* für Viola und Orchester (1989). In seinem Œuvre finden sich folgende Werke für Flöte solo: *Voice* (1971), *Itinerant* (1989) und *Air* (1996).

Notenbeispiel 40: T. Takemitsu *Voice*, Salabert, Z.1-3

Das Werk *Voice*, mit dem Untertitel „for solo flutist“ versehen, wurde 1971 für den Flötisten Aurèle Nicolet komponiert und gehört mittlerweile zur Standardliteratur der zeitgenössischen Flötenmusik. Der genannte Untertitel der Komposition betont nicht das Instrument, sondern den Spielerpart, was sich in besonderen Spielanweisungen und dem Einsatz der Stimme u.a. zur Wiedergabe von Textziten äußert.

²³⁰ T. Takemitsu zit. nach K. Miyamoto: Klang im Osten – Klang im Westen, 1996, S.132.

„It involves the whole performer and not merely the flute, in a kind of instrumental theatre.“²³¹ Takemitsu verwendet einen kurzen surrealistischen Text seines Freundes Shuzo Takiguchi²³² aus der Sammlung „tezukuri no kotowaza“ (handgemachte Sprichwörter). Diesen anfangs französischen, später auch englischen Text fügt er in die Gesamtkonzeption des Werks ein. Der Text lautet: „Qui va la? Qui que tu sois, parle, transparence! Who goes there? Speak, transparence, whoever you are!“.

Christoph Wünschs Analyse²³³ dieser Komposition ist sehr aufschlussreich. Er ordnet das Stück zeitlich in Takemitsus zweite Schaffensphase ein, in der er sich neben der Auseinandersetzung mit Werken und Techniken der Zweiten Wiener Schule und der Ästhetik der US-amerikanischen Moderne mit der traditionellen japanischen Musik beschäftigte. In seinen Kompositionen arbeitete Takemitsu allerdings nicht mit seriellen und dodekaphonen Techniken, da das Reihendenken seinem Verständnis vom Einzelton widersprach.

Spieltechnische Auffälligkeiten seines Werks *Voice* sind die vielfältigen, schnell aufeinander folgenden Aktionen, wobei die unkonventionellen Klänge gegenüber den konventionellen Klängen überwiegen und die Melodik zugunsten von Geräusch und Klangfarbe stark in den Hintergrund tritt. „Im Westen gibt es die drei Schlüsselfaktoren Melodie, Rhythmus und Harmonie. In Japan schätzen wir Tonfarbe und –qualität, nicht die Melodie. Japanische Musik hat sich so entwickelt, daß wir Vergnügen an der schwingenden Komplexität des Klanges, wie er im Inneren existiert, finden, umschlossen vom Geräusch.“²³⁴

Das Klangfarbenspektrum eines Werks kann durch zahlreiche Spieltechniken bereichert werden, zu denen in *Voice* beispielsweise Flatterzunge, Klangfarbentriller, Töne mit Luftgeräuschanteil, Multiphonics, Vierteltöne, Klappengeräusche und stimmhafte Klänge gehören, insbesondere aber auch ein spezieller geräuschhafter Akzent ohne Zungenartikulation, der aus der Spielpraxis der Nō-Flöte stammt. Die geräuschhaften Klänge spiegeln die japanische Klangauffassung *Sawari* wider und entsprechen der Vorstellung, dass Töne, Naturgeräuschen gleich, dem Zustand der

²³¹ P. Burt zit. nach Chr. Wünsch: Analytische Anmerkungen zur Musik von Toru Takemitsu und seiner Komposition *Voice* for solo flutist, 2002, S.326.

²³² Shuzo Takiguchi (1903-1979) übersetzte u.a auch Texte von Pierre Boulez ins Japanische. Diese standen Takemitsu daher lange, bevor sie veröffentlicht wurden, zur Verfügung. Zudem gab er der Künstlergruppe „Jikken kobo“ ihren Namen.

²³³ Chr. Wünsch, a.a.O., S.326-336.

²³⁴ T. Takemitsu zit. nach Chr. Wünsch, a.a.O., S.329.

Stille nahe kommen. Auch die stimmhaften Laute während des Flötenspiels stellen einen Bezug zur traditionellen japanischen Musik her. Diese Technik geht auf die Spielpraxis der Instrumentalisten des Nō-Theaters zurück. Neben den zu artikulierenden Worten des befreundeten Dichters verwendet Takemitsu auch einzelne Phoneme, wie „s“ oder „da“. Dabei unterscheidet er außerdem, ob die Laute normal gesprochen, geflüstert oder gerufen werden sollen und ob sie in das Instrument hineingesprochen werden sollen. Darüber hinaus schreibt er Ton-Stimm-Kombinationen ohne die Artikulation von phonetischem Material vor (z.B. growl). Wunsch kommt im Hinblick auf den Text zu dem Schluss, dass dieser in erster Linie die Funktion hat, die menschliche Stimme im Sinne von Klang und Aktion in den Instrumentalpart zu integrieren und nicht als Botschaft aufzufassen ist.²³⁵

Schon der Titel dieser Komposition nimmt den Aspekt der Stimmhaftigkeit auf. So stellt Wunsch fest, dass der Titel der Komposition in geschriebener Form die Tonbuchstaben „c“ und „e“ und in gesprochener Form den Tonbuchstaben „es“ oder „s“ enthält. Aus seiner Sicht spielt das Phonem „s“ für Takemitsu eine zentrale Bedeutung. Abgesehen davon, dass Takemitsu es am Ende des ersten Teils seines Werks stimmhaft bis stimmlos sprechen lässt und es am Ende des zweiten und vierten Teils als Ton „es“ zu spielen ist, lässt er seine Veröffentlichungen über dem sino-japanischen Schriftzeichen „für Stimme“ („koe“) mit der Katagana-Lesung „w-o-i-s-u“ versehen.²³⁶

Voice nutzt fast den gesamten Ambitus der Flöte aus (h-cis````) und weist aufgrund der schnell wechselnden Klangereignisse eine intensive und die Klangmöglichkeiten der Flöte ausschöpfende Behandlung des Instruments auf. Aufgrund der Reduktion der Melodik treten Klangfarben- und Dynamikänderungen mehr in den Vordergrund. Auch sind zahlreiche Tonrepetitionen festzustellen, bei denen der stetige Wechsel von Klangvarianten auffällt. Im Rahmen seiner Mikrostrukturanalyse bemerkt Wunsch in diesem Zusammenhang unterschiedliche Phänomene. So stellt er beispielsweise fest, dass repetierte Töne in 2 bis 5 Sekunden dauernden Tongruppen mit schnell variierenden klanglichen Eigenschaften die Gegenstücke bilden zu einzelnen Tönen etwa gleicher Dauer ohne klangfarbliche Veränderung.²³⁷ Ebenso

²³⁵ Vgl. Chr. Wunsch, a.a.O., S.336.

²³⁶ Chr. Wunsch untersucht die Relation zwischen Tonbuchstabe und Sinnzusammenhang detailliert und stellt sie in einer Tabelle dar.

²³⁷ Vgl. ebd. S.331.

sind im Ganz-, Halb- oder Vierteltonabstand aufsteigende Tonfolgen zu finden, die mit ständiger Klangfarben- und Dynamikänderung verbunden sind.²³⁸

Hinsichtlich der Form dieser Komposition ist anzumerken, dass Takemitsu auf ein Taktsystem verzichtet und stattdessen eine Zeiteinteilung in 85 Einheiten vornimmt, die jeweils eine Dauer von 4 bis 5 Sekunden haben. Zur formalen Gliederung tragen drei Fermaten bei.²³⁹ In ihrer Form bildenden Funktion unterteilen sie das Stück in vier Abschnitte. Aus der Sicht der japanischen Musikauffassung haben sie im Sinne des Phänomens *Ma* aber auch eine große Bedeutung als substantielle Stille. Beim Vergleich der vier Abschnitte fallen folgende Aspekte auf:

Die Textzitate verteilen sich auf die einzelnen Abschnitte der Komposition, wobei die beiden französischen Sätze in den ersten beiden Teilen vorkommen. Im dritten Teil wird dagegen nur die Silbe „da“ mehrfach wiedergegeben und eine kurze Passage wurde mit der Spielanweisung „growl“ versehen. Die Aussprache des englisch lautenden Textes beschränkt sich demgegenüber auf den vierten Teil und beschließt ihn auch.

Im Verlauf der Komposition ist eine Veränderung der Klangdichte und der sich permanent verändernden Klangfarben und Lautstärkegrade bemerkbar. Anfänglich folgen sehr rasch die unterschiedlichsten Aktionen aufeinander, insbesondere auf unkonventionelle Art und Weise produzierte Klangerscheinungen. Dazu zählen auch die in der japanischen Musiktradition begründeten Spielweisen und Klangauffassungen, wie z.B. die für die japanische Nō-Flöte typischen Akzente und das simultane Sprechen und Spielen zu Beginn der Komposition. Doch nach und nach kommen ordinario artikulierte Töne hinzu. Ab dem dritten Abschnitt nimmt auch hörbar die Klangdichte ab. In den letzten Schlusseinheiten des Stücks erklingt jedoch viermal der starke Akzent nach Art der japanischen Flöte ohne Zungenstoß.

Der Verlauf und die Gestaltung des Werks erscheinen wie eine Entwicklung von der japanisch geprägten hin zur westlich orientierten Musik, wobei Takemitsu am Ende seiner Komposition gleichwohl die für die japanische Flötenmusik typischen Akzente einsetzt. Als Element westlicher Musik deutet Wunsch eine Zwölftonreihe

²³⁸ Des Weiteren macht Chr. Wunsch Gruppen schnellstmöglich zu spielender Töne aus, die sämtlich auf Messiaensche Modi zurückzuführen sind, und nennt beispielhaft die Einheiten 47 und 48.

²³⁹ Chr. Wunsch erläutert in seinem Aufsatz detailliert die Makro- und Mikrostruktur der Komposition. Zur Untermauerung seiner formalen Gliederung in vier Abschnitte zieht er Daten zu Einheiten, Proportionen, Textpassagen, Fermaten-Pausen, Schlusstönen und Tondichte heran.

im dritten Teil der Komposition, die mit vier Nō-Akzenten beginnt und im Stück die längste ununterbrochene Folge normal gespielter Töne ist.

Im Kontext von *Voice* als einer Synthese aus europäischer Moderne und traditioneller Musik Japans bekennt Takemitsu: „Ich würde mich gerne in zwei Richtungen auf einmal entwickeln: als Japaner, was die Tradition, und als Westler, was die Neuerung betrifft. Tief in mir würde ich gerne zwei musikalische Genres bewahren, jedes in seiner eigenen, ihm legitimen Form. Von diesen grundsätzlich unvereinbaren Elementen bei den vielerlei kompositorischen Vorgängen auszugehen, bedeutet in meinen Augen aber nur den ersten Schritt. Ich will diesen fruchtbaren Widerspruch nicht aufheben; im Gegenteil, ich möchte, daß die beiden Blöcke miteinander streiten. So vermeide ich meine Isolierung von der Tradition und kann doch mit jedem neuen Werk in die Zukunft vordringen. Ich möchte einen Klang zustande bringen, der so intensiv ist wie die Stille...“²⁴⁰

Die Komposition *Itinerant*²⁴¹ entstand 1989 im Gedenken an Isamu Noguchi, einem Bildhauer und verstorbenen Freund Takemitsus. Die Uraufführung dieses Werks fand am 7.2.1989 im Isamu Noguchi Museum in New York statt. Der musikalische Fluss dieses Werkes ist geprägt durch gleitende Tonhöhen mittels Portamenti und die vielfache Verwendung von Accelerandi und Ritardandi. Besondere Beachtung verdienen die unterschiedlichen Angaben zu Pausen und Fermatendauern. Die Bedeutung des *Ma* für die japanische Musiktradition wird darin deutlich. Bezüge zur Musik der Heimat zeigen sich auch in dem Auftreten des Muraiki-Effekts („much air pressure“) und dem im Nichts verklingenden Piano („p al niente“). Letzteres erscheint wie der Übergang vom Klang zur Stille und zählt wie der Muraiki-Effekt zu den Merkmalen der Shakuhachi-Spielpraxis. Die Zungenartikulation herrscht jedoch bis auf nur eine Passage mit „non tonguing“-Spielanweisung vor. Zur klanglichen Gestaltung dieses Stücks tragen zudem eine ausgeprägte Dynamik und die Verwendung einiger Spieltechniken wie Flatterzunge, Multiphonics, Mikrintervalle und Whistle Tones bei. Das Klangfarbenspektrum wird außerdem durch Klangfarbentriller und Tremoli erweitert.

²⁴⁰ T. Takemitsu zit. nach U. Dibelius: *Moderne Musik II*, 1994, S.373.

²⁴¹ Das französische Wort „itinéraire“ bedeutet `Route` oder `Reiseweg`.

Lento Misterioso
♩ = 30 ca. flexible

Notenbeispiel 41: T. Takemitsu *Itinerant*, Schott Japan, Z.1/2

Wie die bisherigen Titel seiner Werke zeigen, verwendet Takemitsu gerne mehrdeutige Bezeichnungen für seine Kompositionen. Dies ist auch bei seinem letzten vollendeten Werk, *Air* für Flöte solo (1996), der Fall. Es entstand anlässlich des 70. Geburtstags von Aurèle Nicolet. Uraufgeführt wurde die Komposition am 28. Januar 1996 von Yasukazu Uemura in der Katholischen Kirche Oberwil in Baselland/Schweiz.

Der Titel bezeichnet nicht nur die Form der Air, sondern bedeutet gleichzeitig auch Luft, welche beim Flötenspiel eine fundamentale Rolle spielt. Air bezeichnet in der Formenlehre eine vorwiegend vokale, aber auch instrumentale Komposition von einfacher Anlage und liedhaftem oder tanzartigem Charakter. Liedhaft und kantabel kommt diese Komposition Takemitsus daher.

Im Vergleich zu den beiden vorangegangenen Stücken für Flöte solo tritt die Geräuschhaftigkeit hinter den reinen und intensiven Flötenklang zurück. Im Vordergrund steht der lineare Fluss des Flötenklangs. Auffallend ist besonders das häufig wiederkehrende motivisch-thematische Material, das in den ersten sechs Takten der Komposition vorgestellt wird. Die Verarbeitung dieses Materials durchzieht die gesamte Komposition und verleiht ihr Transparenz. Die reine und schlichte Klangwirkung der Flöte und deren Intensität lässt zudem die Musik fließen.

Der Geräuschaspekt der Shakuhachi-Spielpraxis ist, abgesehen von vereinzelt Anweisungen zum Einsatz der Flatterzunge, nicht existent. Von Belang ist die Klangfarbe der Flöte. Bei der Analyse der Verarbeitung des motivisch-thematischen Materials sind vier Motive festzustellen, die die Melodik und Form der Komposition prägen.

The image displays two staves of musical notation for T. Takemitsu's 'Air'. The top staff is labeled 'Flute' and begins with a tempo marking '♩ = ca. 54'. It features a sextolet (marked '6') and various dynamics including *pp*, *cresc.*, *f*, *p*, *poco mf*, *poco*, *p*, and *mf*. Performance instructions include *sostenuto*. The bottom staff starts with 'in Tempo' and includes dynamics *p*, *ff*, *f*, *mf*, *poco f*, *p*, *poco rit.*, *poco a poco accel.*, and *pp*. It also features a triplet (marked '3') and a final dynamic of *p*.

Notenbeispiel 42: T. Takemitsu *Air*, Schott Japan, T.1-7

Die Sextole des ersten Taktes als Motiv 1 ist gekennzeichnet durch eine stufenartige Aufwärtsbewegung mit der Intervallfolge übermäßige Sexte – große Terz – Quinte – große Terz – übermäßige Quinte. In Takt 2 folgt Motiv 2 als abwärts verlaufende Sechzehntelbewegung e[˘]- d[˘]- c[˘]- a[˘] mit der Intervallstruktur große Sekunde – große Sekunde – kleine Terz. Nach dem Erreichen des Tones a erhebt sich die Melodie wiederum. Das Motiv zu Beginn des dritten Taktes stellt das Motiv 3 dar, das im weiteren Verlauf vielfach aufgegriffen und sequenziert wiedergegeben wird. Charakteristisch für dieses Motiv ist die steigende Quarte, auf die eine fallende kleine Sekunde und eine kleine Terz folgen (e[˘]- a[˘]- g[˘]- h[˘]). Der Sekundschritt tritt noch ein zweites Mal in Takt 3 auf (cis[˘]-c[˘]). Auch diese Phrase strebt den Ton a an (T.5). Motiv 4, bestehend aus den Tönen e^{˘˘}- dis^{˘˘}- cis^{˘˘}- a^{˘˘} folgt sogleich signalartig, wobei der erste Ton durch die Dynamik und die Akzentuierung heraussteicht. Das Motiv erklingt zweifach, beim zweiten Mal jedoch in Dynamik und Tempo abgeschwächt, so dass ein Echoeffekt erzeugt wird. Der Ton a ist Anfangs- und Endpunkt der ersten sechs Takte, wenn auch in unterschiedlicher Oktavlage, und

um ihn herum rankt sich die Melodie. Takemitsu selbst bezeichnete die Töne es, e und a als „Grundtöne seines musikalischen Schaffens.“²⁴² Im weiteren Verlauf der Komposition greift Takemitsu vielfach auf das Material des Beginns zurück. Schon in T.9 erscheint das Motiv 1 in veränderter Rhythmisierung und Artikulation. In T.15 setzt die Melodie der ersten Takte des Stücks erneut ein, allerdings beginnt der nun folgende siebentaktige Abschnitt mit dem Motiv 3, dessen Intervallfolge dem Original in Takt 3 entspricht. In T.16 erklingt zuerst eine dem Motiv 2 nahe kommende Tonfolge, die in T.17 durch das Motiv 2 erweitert wird. Der weitere Verlauf ist bis auf den Taktartwechsel in T.20 identisch mit den Takten 3-6.

Wie es in dieser Komposition mehrfach der Fall ist, setzt im Anschluss an das aus den vier Motiven bestehende Thema die Verarbeitung des motivischen Materials, insbesondere des Motivs 3 ein (z.B. T.23). Das Motiv erklingt eine Quarte bzw. verminderte Quinte tiefer. Die in T.24 auftretende Abwärtsfolge c` - a` - gis` - dis` ist ebenso hervorzuheben, da sie nicht zum ersten Mal erklingt und auch im Folgenden verarbeitet wird. Schon in T.7 ist sie notiert und in T.8 mit leicht veränderter Intervallfolge sequenziert aufgeschrieben (es`` - c`` - h`` - f ``). Das Signal des Motivs 4 setzt wiederum in Takt 27 ein, allerdings in veränderter Form, beginnend auf dem Ton dis``. Mit verkleinerten Intervallfolgen und nach unten sequenzierend leitet es zum a und somit zum Beginn der Melodie über. Motiv 1 erscheint in T.28 anders rhythmisiert.

Auch die folgenden zwei Takte weisen daraufhin, dass die Melodie ausgeschmückt und speziell der Ton a umspielt und verziert wird. Motiv 3 endet daraufhin kurzzeitig auf dem a` bevor das c` im Piano verklingt. Motiv 4 fehlt. Der nun folgende Abschnitt verarbeitet Motiv 3 und greift die schon in T.7, 8 und 24 auftretende Intervallfolge in T.35 in Originalgestalt (cis - a - gis - dis) auf. Das Signalmotiv ist erst in T.39 wiederzufinden, allerdings in erweiterter Form, wobei nicht mehr das a`` angesteuert wird, sondern im weiteren Verlauf das f`. Nach dem Erreichen des f` in T.39 und 40 erhebt sich die Melodie unter Verwendung des Motivs 1 in Form einer Sechzehntelsextole (T.41). Ab T.44 prägt die Motivgestalt des Motivs 3 den Verlauf der Komposition, in unterschiedlichster rhythmischer, dynamischer und tonlicher Ausführung, jedoch mit der originalen oder leicht abgewandelten Intervallfolge.

²⁴² T. Takemitsu zit. nach Chr. Wunsch a.a.O., S.332.

Auffallend ist die pointiert wirkende Tonfolge in T.48 und 49. Die Töne $gis^{\flat} - c^{\flat} - a^{\flat} - e^{\flat}$ scheinen beim Hören der Komposition bekannt vorzukommen. Eine Ähnlichkeit mit der Treppenmelodik des Motiv 1 ist wahrscheinlich und führt zu dem Eindruck, diese Passage schon einmal gehört zu haben. Nach zwei durch Sechzehntelquintolen und Klangfarbentriller gekennzeichneten Takten sowie einem Pausentakt beginnt die anfängliche Melodie der Komposition, jedoch variiert und nach unten transponiert. Der schon beim letzten Auftreten des Signals deutlich werdende Bezug zum Ton f wird hier in die Tat umgesetzt. Hinsichtlich des Ablaufs zeigt sich ein Unterschied zum Original. Motiv 4 ertönt nicht am Ende der Phrase zweifach, sondern jeweils einmal im Anschluss an Motiv 2 bzw. eine Variation dieses Motivs. Eingerahmt durch zwei weitere Pausentakte erklingt daraufhin eine durch das Motiv 3 geprägte Passage, bei der die einzelnen Motive zum Ton e^{\flat} hinführen bzw. diesen umspielen.

Im Anschluss an den Pausentakt in T.71 verarbeitet Takemitsu das motivische Material der T.57-59 und leitet dann zum wiederholten Erklingen des Themas über, das in T.80 variiert, aber mit dem Bezugston a versehen, einsetzt. Alle Motive sind vertreten. Darauf folgt ein weiterer Abschnitt, in dem der Ton gefestigt und gestärkt wird. In T.90 erklingt zudem das in T.3 vorgestellte Motiv $a - cis - c - es$ in Oktavierung. Die originale Version des Anfangsthemas beschließt die Komposition. Motivische Vernetzung und Verzicht auf die geräuschhafte Spielpraxis (*Sawari*) prägen die Klangwirkung dieses Werks. Die Musik strömt und der Hörer bekommt den Eindruck, die ganze Zeit dasselbe zu hören. Doch bei genauerer Beobachtung stellt man fest, dass die Komposition eine stetige Veränderung und Differenzierung aufweist.

Ein weiteres mögliches Merkmal asiatischer Klangästhetik sind die Pausentakte, die Takemitsu einfügt und die dem japanischen *Ma* entsprechen können. Die Pausentakte unterbrechen nicht den klanglichen Fluss, sondern verleihen ihm Intensität und im Anschluss an die Stille eine bewussteren Wahrnehmung dessen, was fortklingt. Der Kontrast zwischen Klang und Stille wird hervorgehoben. Den fünf Pausentakten folgen Passagen, in denen sich die Melodie vom Zentralton a entfernt (T.23, 37, 54, 62, 71), d.h. den Ton f entweder nur kurzzeitig erreicht, indem ein Motiv dahingehend variiert wurde, oder ihn in größerem Umfang motivisch festigt.

Air steht durch die konventionelle, kantable Spielweise in starkem Kontrast zu den beiden vorangegangenen Werken Takemitsus für Flöte solo. In vielerlei Hinsicht trägt diese Komposition sowohl Merkmale der japanischen Klangästhetik als auch des europäisch-westlichen, impressionistischen Klangideals in sich, wie z.B. das Aufgreifen der Form „Air“ und das Ideal des schönen Klangs. Diese schon in seinem ersten Werk für Flöte solo thematisierte Verschmelzung beider Musikkulturen bestätigt einmal mehr Takemitsus Klangphilosophie.

Toshio Hosokawa *Sen I* (1984/86) und *Atem-Lied* (1997)

Der 1955 geborene Toshio Hosokawa ist ein weiterer japanischer Komponist, dessen Wirken für die Flötenmusik von großer Bedeutung ist. Er studierte zunächst in Tokio, später in Berlin bei Isang Yun und in Freiburg bei Brian Ferneyhough und Klaus Huber. Das Bewusstsein seiner japanischen Identität entwickelte sich wie bei anderen Komponisten im Ausland, insbesondere durch das Zusammentreffen mit Klaus Huber. Dieser veranlasste ihn zur intensiven Auseinandersetzung mit der traditionellen japanischen Musik, der Hofmusik *gagaku*. Toshio Hosokawas musikalische Sprache wandelte sich ab der Mitte der achtziger Jahre dadurch, „daß er die bei den westlichen Meistern erlernte strukturelle Strenge auf eine radikalere, aus dem japanischen Denken entwickelte Klangkonzeption anwandte.“²⁴³

Nennenswerte Werke seines Œuvres sind *Jo-Ha-Kyū* für Flöte, Violine, Viola und Violoncello (1980), *Preludio* für Orchester (1982) und *Ferne Landschaft I* (1987), *II* (1996) und *III* (1996) für Orchester sowie *Landscapes* als Zyklus von mehreren Werken unterschiedlicher Besetzung (1992-1996). Folgende Solokompositionen entstanden für die Flöte: *Sen I* (1984/86), *Vertical Song I* (1995) und *Atem-Lied* für Bass- oder Contrabassflöte solo (1997).

Der Titel *Sen* bedeutet Linie. Damit ist der kalligraphische Pinselstrich einer Tuschezeichnung gemeint. Die Schriftkunst erlernte Hosokawa von einem japanischen Meister des Shodō. „Bevor der Meister zu schreiben anfängt, fixiert er einen Punkt im Raum, beginnt von diesem Punkt aus den Pinsel zu führen, macht eine Bewegung, als ob er eine neue Welt erschüfe, beschriftet dann das Papier und kehrt zum Ausgangspunkt im Raum zurück. Die sichtbare Linie auf dem Papier ist

²⁴³ L. Galliano: Toshio Hosokawa – ein Emigrant, 2005, S.16.

nur ein Teil der ganzen Bewegung. Was man sieht, wird unterstützt von einer unsichtbaren Welt. Die Leere zwischen den Zeichen eröffnet den Zugang zu dieser anderen Welt.“²⁴⁴

The image shows a musical score for a Flute, numbered 1. It consists of three staves of music. The first staff is marked "with much tension" and "♩ = ca. 60". It features a five-measure phrase with a dynamic marking of *sf*. The second staff continues with a three-measure phrase marked *mf*, followed by a five-measure phrase marked *mf*, and ends with a five-measure phrase marked *f ff* and "poco accel.". The third staff is marked "a tempo" and "♩ = ca. 60". It begins with a three-measure phrase marked *fff*, followed by a phrase marked *ppp sfp*, then *mf p*, then *fff*, then *ppp*, then *ff*, and finally *pp*. The score includes various performance instructions such as "rall", "gliss.", and "slap", along with fingerings and slurs.

Notenbeispiel 43: T. Hosokawa *Sen I*, Schott Japan, Z. 1-3

Hosokawa hat sich selbst zu seiner Komposition *Sen I* geäußert: „Ich denke inzwischen, daß der Klang genauso wie die Linie, die der Zen-Mönch zieht, in sich eine Macht birgt, die man weder sieht noch spürt. [...] Die jüngste europäische Musik beschäftigt sich in übertriebener Weise mit Klängen, welche aus einer wahrnehmbaren Artikulation hervorgehen, aus einer Sphäre der *écriture* von Objekten auf dem Papier, wobei die Möglichkeiten der Figur/des Bildes, welche/s man nicht sieht und nicht spürt, völlig außer acht gelassen werden. Das in der traditionellen japanischen Musik im Zentrum stehende Konzept des `ma` [...] ist der vor Spannung vibrierende Zeit/Raum, welcher das Unendliche berührt, wie wenn eine Linie gezogen wird. Es ist tatsächlich nicht Stille als homogener und leerer

²⁴⁴ T. Hosokawa zit. nach W.-W. Sparrer: Toshio Hosokawa. In: *Komponisten der Gegenwart*, 29. Nlfg 6/05, S.5.

Raum, ohne Richtung und Bedeutung. Vielmehr ist es ein an Richtungen und vielfältigen Bedeutungen reicher Raum, der fruchtbar wird wie eine Gebärmutter.²⁴⁵

Das Konzept der substantiellen Stille des *Ma* findet sich auch in dieser Komposition. Weitere Hinweise auf Hosokawas japanische Klangkonzeption geben die geräuschhaften Klänge in *Sen I*. Die Bambuslängsflöte Shakuhachi diente ihm dabei als Inspirationsquelle. So bezieht er Elemente des Shakuhachi-Stils, wie Atemgeräusche und Anblasvorgänge, in sein Stück ein. Das Ideal des Shakuhachi-Spiels ist es, ein Atemgeräusch zu produzieren, das dem Naturgeräusch nahe kommt. Die meist dunklen, geräuschhaften Klänge kontrastieren mit den ordinario geblasenen Flötentönen in hoher Lage. Das Geräuschhafte in seiner Musik resultiert nicht aus der Verfremdung konventionell erzeugter Töne, sondern drückt eine ganz bestimmte japanische Klangästhetik aus. Geräuschhafte Klänge auf der Grundlage des Atemrhythmus bilden die Basis, von der sich ordinario artikulierte Töne abheben. Auch die Ein- und Ausatmung wird von ihm z.T. notiert.

Hosokawa unterscheidet in seiner Komposition Klänge mit unterschiedlichem Grad an Geräuschhaftigkeit. Dazu greift er auf Luftgeräusche und perkussive Klänge wie das Klappenschlagen zurück. Überdies nutzt er die Muraiki-Technik des Shakuhachi zur Bereicherung des Klangspektrums („Large volume of air through small mouth aperture. No defined pitch“). Des Weiteren verzichtet er auf Ornamente und Verzierungen und setzt auf flächige und fließende Klänge, die sich teilweise nah an der Grenze des Wahrnehmbaren und der Stille bewegen. Zur Klangfarbenvielfalt dieser Komposition tragen darüber hinaus zahlreiche moderne Spieltechniken, darunter der Einsatz der Stimme bei. Das Singen unbestimmter Tonhöhen, kurzer und starker Vokale und das Äußern der Laute „iya“ und „iyo“ als kurze Schreie und Rufe werden von Hosokawa verlangt. Weitere Effekte sind Flatterzunge, Glissando, Mikrintervalle, Multiphonics, Tongue Slap und Tongue Ram. Zudem fallen viele Accelerando- und Rallentando-Passagen und häufige Tempowechsel auf. Diese entsprechen den Merkmalen des gleitenden Tempos. Aufgrund der Vielzahl unterschiedlichster Klangerscheinungen ergibt sich für die Partitur ein komplexes Schriftbild. Das Taktsystem ist nur durch gestrichelte Linien angedeutet. Hinzu kommt eine recht komplizierte rhythmische Notation und die nicht weniger komplizierte Notation der Singstimme.

²⁴⁵ T. Hosokawa zit. nach L. Galliano, a.a.O., S.16.

In seinem *Atem-Lied* für Bassflöte, das am 11.3.1997 in Berlin von Eberhard Blum uraufgeführt wurde, setzt Hosokawa ebenfalls den Akzent auf die Luft- und Geräuschanteile in der Musik. Luciana Galliano stellt in Bezug auf Hosokawas Arbeiten nach 1986 fest: „Spätestens seit 1986 verbindet Hosokawa ungewöhnliche Spieltechniken der Flöte mit dem Gedanken des natürlichen und meditativen Atems, der für das Shakuhachi typisch ist, dessen `Geräusch`-Anteil mehr das Streben nach einem totalen Klang verkörpert, als klangfarbliches Mittel zu sein.“²⁴⁶ Geräuschhafte Klänge auf der Grundlage des Atemrhythmus dominieren diese Komposition, in der der Prozess der Ein- und Ausatmung im Mittelpunkt steht. Schon zu Beginn, aber auch im weiteren Verlauf des Stücks ist die Einatmung Teil des Vortrags und wird auch als solche notiert. Die Vorgänge der Ein- und Ausatmung im *Atem-Lied* prägen das gesamte Stück. Ordinarie artikulierte Töne sind in der Flötenstimme nicht zu finden. Die Reduktion und Beschränkung auf Klangerscheinungen, die den Atemrhythmus betreffen, machen dieses Werk äußerst interessant.

Der Einsatz der Bassflöte und die daraus resultierende Klangcharakteristik unterstützen dies. Ulrich Dibelius spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „Vorsprachlichkeit der Bläsergeräusche, bevor sie zu Tönen werden.“²⁴⁷ Hosokawa weist in der Erläuterung der Spielanweisungen wiederum auf den für das Shakuhachi typischen Muraiki-Effekt hin. Neben der geräuschhaften und perkussiven Tonvorstellung, wie z.B. bei dem genannten Effekt, zeigt sich auch in der vertikalen Zeitgestaltung der Bezug zur traditionellen japanischen Musik.

Unter vertikaler Strukturierung der Zeit ist die Unterbrechung eines linearen Tonverlaufs durch einen harten Tonabschluss zu verstehen, in dessen Anschluss die einsetzende Stille bzw. der Beginn oder die Fortsetzung eines Klangs bewusster wahrgenommen wird. Die vertikale Strukturierung der Zeit wurde vom traditionellen Nō-Theater und der Shakuhachi-Musik inspiriert.²⁴⁸ Diese akzentuierten Ausbrüche und Unterbrechungen, die eher punktuell als flächig auftreten, kontrastieren in Hosokawas *Atem-Lied* mit den dynamisch und klangfarblich fein differenzierten,

²⁴⁶ L. Galliano, a.a.O., S.18.

²⁴⁷ U. Dibelius: Flöten – Emanzipation. Ein Gespräch zwischen Carin Levine und Ulrich Dibelius, Booklettext zur CD „Flöten ohne Grenzen“, 1998, S.4.

²⁴⁸ Diese Thematik äußert sich sowohl im Titel seines Werks *Vertical Song I* für Flöte solo (1995) als auch in dessen Klangcharakteristik. In dieser Komposition finden der Muraiki-Effekt und harte Tonabschlüsse mit dynamischer Kontrastierung ebenfalls vielfach Verwendung.

leisen Klängen und Geräuschen. Die vielfältigen Klangabstufungen und Ausführungsmöglichkeiten hinsichtlich des Luft- und Geräuschanteils eines Klanges weisen darauf hin, dass Ton und Geräusch gleichberechtigte Klangkomponenten dieser Komposition sind. Zur klanglichen Vielfalt und Bereicherung des Spektrums tragen neben den Luftgeräuschen und perkussiven Klängen zudem Mikrintervalle, Multiphonics, Flatterzungeneffekte und hinzu gesungene Töne bei.

Spanien und Rumänien

Im Gegensatz zu der vorangegangenen Erläuterung koreanischer und japanischer Kompositionen, in denen Elemente der nationalen Musikkultur aufgegriffen werden, fällt die Suche, Auswahl und Analyse von Werken europäischer Komponisten oder Komponisten anderer Nationalitäten wesentlich schwerer. Abgesehen von den in diesem Kapitel vorzustellenden Komponisten und deren Werken ist die Anzahl an Stücken für Flöte solo, in denen folkloristische und nationale Einflüsse der jeweiligen Musiktradition des Heimatlandes der Komponisten aufgegriffen werden, schwer einzuschätzen.²⁴⁹

In Europa finden sich zwei charakteristische Beispiele für die Bezugnahme auf folkloristische Elemente des Heimatlandes des Komponisten bzw. der Komponistin.

Cristóbal Halffter *Debla* (1980)

Zum einen ist der Spanier Cristóbal Halffter zu nennen. Sein einziges Werk für Flöte solo, *Debla*, nimmt trotz seiner kritischen Distanz zur romantisch-folkloristischen Tradition Spaniens Bezug auf eine Form des Flamencogesangs. Halffter, der 1930 in Madrid geboren wurde, ist der Neffe der in Spanien angesehenen Komponisten Ernesto und Rodolfo Halffter. Aufgrund der Wirren des Bürgerkriegs suchte seine Familie in Deutschland Zuflucht, kehrte jedoch, nachdem seine Schulausbildung abgeschlossen war, wieder nach Madrid zurück. Dort studierte er von 1948 bis 1951 Komposition bei Conrado del Campo. Halffter versuchte zunächst an die Spätwerke

²⁴⁹ Vereinzelt finden sich Kompositionen mit explizit genanntem folkloristischem Einschlag, wie z.B. Ingolf Dahls *Variations on a Swedish Folktune* (1945) und Gunnar Hahns *Suite en style folklorique* (1975).

von de Falla, Bartók und Stravinskij anzuknüpfen. Ihm, wie seiner Generation überhaupt, wurde aber bald bewusst, dass er in seinem Heimatland zwar erfolgreich, von den sich z.B. in Darmstadt abzeichnenden, neuen kompositorischen Strömungen allerdings noch weit entfernt war. In den folgenden Jahren vertiefte er daher seine Studien u.a. in Paris (1956), in Rom und Mailand (1957). Mit der 1962 stattfindenden Aufführung seiner *Formantes* für zwei Klaviere beim IGNM-Fest in London schaffte er den ersehnten Anschluss an die europäische Avantgarde.

Sein Œuvre umfasst über 100 Werke. Der Schwerpunkt liegt auf der Instrumentalmusik. Als nennenswerte Werke Cristóbal Halffters seien folgende Kompositionen beispielhaft erwähnt: *Antifona* für Solisten, Chor und Orchester (1952), *Cinco Microformas* für Orchester (1959/60), *Formantes* für zwei Klaviere (1960/61), *Yes, speak out, yes* für Solisten, zwei Chöre und zwei Orchester (1968) und das *Officium Defunctorum* für Solistenchor, Chor und Orchester (1977/78).

Sein Werk *Debla* für Flöte solo komponierte er 1980 für das von Hans Werner Henze geleitete Festival von Montepulciano, wo auch die Uraufführung stattfand. Halffter schreibt im Vorwort zu *Debla* über seine Komposition: „*Debla* ist eine der Formen des so genannten Canto Grande; dieser stellt die reinste andalusische Volksweise dar, ein komplexer Gesang, der dem geheimnisvollen Ursprung der Folklore Südspaniens am nächsten steht. Seine Merkmale sind folgender Art: a) er wird ohne jede Begleitung gesungen, b) er besteht aus sehr langsamen, statischen Teilen, gefolgt von weiteren voller Intensität und Rhythmus, c) bei der Klimax schlägt der Sänger Rhythmen mittels Klatschen der Hände, welches als Kontrast zu seinem Gesang dient, d) es werden Vierteltöne angewendet.“²⁵⁰

Diese Charakteristika verarbeitet Halffter in seinem Werk. Er weist jedoch darauf hin, dass er keine *Debla* imitieren oder wiederherstellen wolle. „Ich habe mein Werk auf bestimmte Eigenschaften und Konstanten dieses andalusischen Volksgesanges aufgebaut und eine eigenständige Musik geschaffen, die ausschließlich für Flöte gedacht ist.“²⁵¹ Neben den von Halffter selbst angesprochenen spezifischen Merkmalen des gleichnamigen andalusischen Gesangs, wie dem Fehlen einer Begleitung, dem charakteristischen formalen Aufbau und der Verwendung von Vierteltönen, finden sich weitere, für dieses Stück typische Merkmale. So ist

²⁵⁰ Cr. Halffter in: Vorwort zu *Debla*, 1980.

²⁵¹ Ebd.

beispielsweise die Umspielung des Ausgangstones dis` zu beobachten. Der Beginn der Komposition wirkt im Hinblick auf diesen zentralen Ton wie eine Einführung und Bestätigung und verdeutlicht seine wichtige Rolle innerhalb dieser Komposition. Das dis` erklingt dreimal, jeweils dynamisch abgeschwächt, d.h. leiser werdend, und durch länger andauernde Pausen separiert.

The musical score consists of four staves. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 42. It features a melodic line with dynamics ranging from *ffff* to *pp*. The second staff is a dense melismatic passage with a crescendo from *fff* to *f*. The third staff includes a triplet and an acceleration (*accel.*) with dynamics from *p* to *f*. The fourth staff is marked *Tempo I* and shows a return to the main melodic line with dynamics from *fff* to *fff*.

Notenbeispiel 44: C. Halffter *Debla*, Universal Edition, Z. 1-4

Im weiteren Verlauf des Werks erscheint es wie ein Ausgangs- und Bezugspunkt, von dem aus eine Phrase startet bzw. zu dem nach Abwegen zurückgekehrt wird. Unterbrochen werden diese langsamen Passagen anfangs von Melismen, die von Halffter mehrfach eingesetzt werden. Nach jedem neuen Anlauf der Entfernung vom dis´ kommt ein neuer Ton hinzu. Halffter verwendet dabei Zwölftonmaterial (dis – e – f – cis – d – a – gis – b – h – c – fis – g), das zwar nicht in Originalgestalt erscheint, von ihm aber frei eingesetzt und verarbeitet wird.

Notenbeispiel 45: C. Halffter *Debla*, Universal Edition, Z. 9-11

Im Rubato-Teil der Komposition wird dis` ständig umkreist, bis es eine Oktave tiefer als ostinate Achtelbewegung erneut auftritt. Dis` als Vorhaltsnote bleibt im Anschluss weiterhin präsent, besonders beim Erreichen der Klimax der Komposition. Kurz vor dem Ende beruhigt sich das musikalische Geschehen und nimmt Bezug auf den Anfang des Stücks. Dis` verklingt im pp.

In dieser Komposition zeigt sich deutlich ein Entwicklungsprozess, der auf den schon angesprochenen Höhepunkt zusteuert. Dieser äußert sich in der Zunahme der Klangdichte, in Steigerungen beim Tempo und in der Dynamik sowie anhand des Spiels, das sich zunächst, abgesehen von einigen Ausnahmen innerhalb der Melismen, überwiegend in der ersten und zweiten Oktave bewegt, sich aber langsam in die dritte und vierte Oktave verlagert. D` erklingt mehrfach beim Erreichen des Höhepunkts. Rhythmische Spielfiguren werden mehrere Male wiederholt und verleihen den Repetitionen einen pulsierenden Charakter. Für die auf die Klimax zustrebende Passage ist die Spielanweisung „*historico*“ in den Noten zu finden, die die spannungsgeladene und erregte Wirkung besonders hervorhebt.

Anhand der erläuterten Merkmale seiner Komposition wird deutlich, dass Cristóbal Halffter in *Debla* Elemente der andalusischen Volksmusik aufgreift. Gleichwohl versucht er nicht, die Form der *Debla* nachzuahmen, sondern bindet vielmehr gewisse Merkmale in seinen Personalstil und die Struktur seines Werkes ein.

Violeta Dinescu *Doru* (1992)

Im kompositorischen Schaffen der rumänischen Komponistin Violeta Dinescu (*1953) finden sich ebenfalls Merkmale für die Auseinandersetzung mit der Musiktradition ihrer Heimat. Schon während ihrer Studienzeit, die sie in Bukarest u.a. bei Myriam Marbé absolvierte, betrieb sie hinsichtlich der rumänischen Folklore Feldforschung. Nach ihrem Studium arbeitete sie an der George-Enescu-Musikschule in Bukarest. 1982 kam sie dann nach Deutschland und war an der Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg, an der Musikhochschule Frankfurt/Main und an der Fachakademie für Kirchenmusik in Bayreuth tätig. Seit 1996 ist sie Professorin für Komposition an der Universität Oldenburg. In ihrem kompositorischen Schaffen dominieren vor allem Werke für Soloinstrumente und Kammerensembles. Zu ihren Kompositionen für Flöte solo zählen *Immagini* für Flöte (1980), *Doru* für Flöte (1992), *Immaginabile* für Blockflöte oder Flöte (1993), *Le double silence ...* für Flöte (Altflöte oder Flöte contraalto) (1995) und *Circuit* für Flöte(n) (2003).

Der Bezug ihrer kompositorischen Arbeit zur rumänischen Folklore beruht nicht auf der detailgetreuen Imitation der Folklore. Vielmehr nutzt Dinescu das Prinzip der Folklore sowie bestimmte Elemente und Verfahrensweisen als Grundlage ihres kompositorischen Schaffens. Sie selbst war sich dessen gar nicht so bewusst, bis sie nach einem ihrer Konzerte von dem Musikwissenschaftler und Komponisten Pascal Benteoiu darauf angesprochen wurde. Zu ihrer eigenen Überraschung stellte sie fest, dass sie diese Elemente intuitiv benutzte, ohne sie zu zitieren.²⁵² Exemplarisch sollen nun anhand der Komposition *Doru* für Flöte (1992) Kennzeichen ihres Komponierens und Bezüge ihrer Musik zur rumänischen Folklore aufgezeigt werden. In der rumänischen Musiktradition ist die solistische Verwendung der Flöte üblich. Die rumänischen `fluier` kommen u.a. in der Gattung der Hirten-doina zum Einsatz.²⁵³ Die Gattung der `doina` bezeichnet eine „typisch lyrische, improvisierte Form des melismatischen Singens.“²⁵⁴ Die verschiedenen Bezeichnungen für das melismatische Singen (z.B. cântec lung, cântec îndelungat, cântec de coastă: langer Gesang, länglicher Gesang, Gesang vom Hügel) und die unterschiedlichen Ausführungen führen zu einer Differenzierung in mehrere doina-Typen: die gebräuchliche, rein vokale doina, eine instrumentale (Hirten-) doina, eine

²⁵² E-Mail von V. Dinescu an die Autorin.

²⁵³ Die rumänische Flötenmusik ist stark mit dem Hirten- und Bauernrepertoire verbunden.

²⁵⁴ C.D. Georgescu: Art. Rumänien. In: MGG, Sachteil Bd.8, Sp.591.

instrumental begleitete doina lăutărească und eine vokale, untypische Form vom doina-Lied. Einige Merkmale der rumänischen Musiktradition, insbesondere dieser Gattung, spielen auch in Dinescus Literatur für Flöte solo eine Rolle. Der in der traditionellen rumänischen Musik stark dominierende monodische Stil findet sich z.B. in Violeta Dinescus Personalstil wieder, wobei sie im Umgang mit Blasinstrumenten eine deklamatorische, sprechende Vortragsweise bevorzugt.

Weitere Merkmale rumänischer Folklore sind eine freie Melismatik und das Auszieren des Einzeltons. Letzteres geht auf den bereits erwähnten cântec lung zurück, der durch Verzierungen geprägt ist, und tritt in *Doru* in Form von zahlreichen Vorschlägen, Trillern und Vibrati auf.

The image displays two staves of handwritten musical notation. The top staff is a treble clef staff with a melodic line. It features several vibrato markings (wavy lines above notes) and dynamic markings: *p*, *pensive*, *mf*, *mp*, and *mf*. The bottom staff is a bass clef staff with a bass line. It includes dynamic markings: *mf espressivo* and *p sub. mf*. The notation is fluid and expressive, characteristic of the 'Doru' style.

Notenbeispiel 46: V. Dinescu *Doru*, Manuskript, Z.1/2

In der Komposition entfalten sich die instrumentalen Melodien frei, nicht gebunden an Taktschwerpunkte und Taktschemata. Diese Spielweise wird u.a. durch das Parlando-Rubato-Spiel unterstützt. Jene aus der doina stammende Musikpraxis kennzeichnet den improvisatorischen Anteil in der melismatischen, freien Melodie

der doina.²⁵⁵ Dinescu weist bei der Erläuterung der Spielanweisungen auf das Rubato-Tempo hin – „eine Einladung zu einer flexiblen rhythmischen Bewegung ohne die festen Grenzen eines Taktes.“²⁵⁶ Neben einer genauen Struktur der Musik bietet Dinescu dem Interpreten auch einigen Freiraum in der Ausführung. Allerdings verwendet sie in der Notation eine „Hierarchie“ von Notenwerten, um eine absolute Freiheit des Rhythmus zu vermeiden.

Bei dieser Notation, bestehend aus fermatenähnlichen Angaben, Balken und speziellen auskomponierten Tondauern, handelt es sich nicht um eine proportionale, strenge Notenschrift. Sie soll lediglich dazu dienen, „die rhythmische Struktur des Stückes zu artikulieren“ und stellt „eine Brücke zur traditionellen Art dar, Tondauern zu notieren.“²⁵⁷ Die Freiheiten in der Interpretation zeigen sich in Dinescus Werken z.T. in einer speziellen, bildhaften Notation und in improvisatorisch geprägten Abschnitten.

In der Komposition *Doru* verwendet Dinescu, neben der für sie typischen Notation zur Verdeutlichung der rhythmischen Struktur, formal ähnliche Elemente und Tonformationen. So prägen die langen, meistens mit Vibratoanweisung versehenen Töne, die oft mit einem Crescendo kombiniert werden, den groben formalen Ablauf. Ebenso gilt dies für die Passagen im sprechenden Rubato, die metrisch frei sind und sich zum Teil in einem kleinen Tonraum bewegen. Mehrfach werden in diesen Passagen die einzelnen Töne durch Vorschläge oder Triller verziert. Bei den schnelleren, gebundenen Achtel- und Sechzehntelbewegungen finden sich Tonformationen, in denen die Töne e` - f` - fis` - g` - gis` - a` die Melismen gestalten. Des Weiteren gibt es zweimal drei kurze, laute Töne mit Akzent, die deutlich hervortreten.

²⁵⁵ Die Improvisation spielt in der traditionellen rumänischen Musik eine wesentliche Rolle. Vgl. C.D. Georgescu, a.a.O., Sp.596.

²⁵⁶ V. Dinescu in: Spielanweisungen zu *Doru*, 1992.

²⁵⁷ Ebd.

4.3.3 Aufgreifen von Elementen fremder Musikkulturen

In der solistischen Flötenmusik nach 1950 ist die Tendenz festzustellen, dass Elemente fremder Musikkulturen von europäischen Komponisten auf der Suche nach Inspiration und nach neuen, alternativen Klangmöglichkeiten aufgegriffen werden. Vorwiegend handelt es sich um Elemente der Musikkulturen, in denen die Flöte von jeher ein wichtiger Bestandteil des Musiklebens ist, wie z.B. in Ostasien.

Möglichkeiten der Annäherung an außereuropäische Musikkulturen boten sich beispielsweise durch die Begegnung mit bis dahin unbekanntem oder unbeachteten Musikarten bei den Darmstädter Ferienkursen in den 1950er und 1960er Jahren. Weltoffenheit, Austausch und Begegnung bei Veranstaltungen und Vorträgen, wie beispielsweise der 1959 in Darmstadt verlesene Vortrag von Yoritune Matsudaira über die Neue Musik in Japan, führten zum Kennenlernen anderer Klangauffassungen und Ansätze. Auch die Aufführung ostasiatischer oder anderer außereuropäischer Kompositionen förderte den Austausch. Des Weiteren befanden sich Komponisten anderer Nationalitäten als Studenten oder Lehrer in Europa, so dass eine Auseinandersetzung mit fremden Kulturen und ein Dialog stattfinden konnten.

In den 1950er Jahren basierte die Beschäftigung mit außereuropäischer Musik anfänglich auf einer mehr oberflächlichen Übernahme von Melodien und Tonskalen. Nach und nach vertiefte sich aber die Begegnung von europäischer und außereuropäischer Musik hinsichtlich des Musikdenkens und der Musikphilosophie anderer Kulturen.

Ab den 1970er Jahren entstanden in der Querflötenmusik vermehrt Werke amerikanischer und europäischer Komponisten, die Aspekte fremder, außereuropäischer Musikkulturen aufgriffen. Dazu zählen Kompositionen, die an Elemente der traditionellen japanischen Flötenmusik anknüpfen oder bestimmte Spieltechniken nutzen, wie z.B. das simultane Singen und Spielen, das laut Christiane Hellmann auch in der südamerikanischen Volksmusik der Indios und in der Musik Osteuropas angewandt wird.²⁵⁸

²⁵⁸ Vgl. Chr. Hellmann, a.a.O., S.288.

Werke amerikanischer und europäischer Komponisten, die thematisch-inhaltlich und/oder spieltechnisch-musikalisch von ost- und südostasiatischen Elementen beeinflusst sind

- 1970 Gaber, Harley: *Kokû*
1970 Porcelijn, David: *Zen*
1974 Michael, Frank: *Shakuhachi*
1975 Dimov, Bojidor: *Hauch der Nymphe* für Shakuhachi oder Querflöte
1976 Sigurbjörnsson, Thorkell: *Kalaïs*
1978 Dick, Robert: *Piece in Gamelan Style*
1978 Zender, Hans: *Mondschrift (Loshu II)*
1984* Cage, John: *Ryoanji*
1985 Zender, Hans: *Angezogen vom Ton der Flöte. Drei Stücke für Flöte solo nach japanischen Zen-Sprüchen*
1987 Schulé, Bernhard: *Gin no nami*
1994* Offermans, Wil: *Honami*
1999* Offermans, Wil: *Tsuru-no-Sugomori*. Nistende Kraniche
2000 Wendel, Wolfgang: *Indian Dream*²⁵⁹
2003 Schultz, Wolfgang-Andreas: *Japanische Nebellandschaft*

Harley Gaber *Kokû* (1970)

Wie anhand dieser Auswahl zu erkennen ist, dominiert der Bezug zur japanischen Musik, insbesondere zur Spielweise der japanischen Bambuslängsflöte Shakuhachi. Schon bei Harley Gabers 1970 komponiertem Werk *Kokû* zeigt sich deutlich der Rückgriff auf japanische Musikauffassungen. Der Titel selbst nimmt Bezug auf eine vom Zen inspirierte, japanische Komposition des 18. Jahrhunderts für Shakuhachi mit dem Titel *Kokû-Reibo* („Bell Ringing in the Empty Sky“). Gaber weist im Vorwort darauf hin, dass *Kokû* nicht der Versuch sei, die musikalische Syntax eines Shakuhachi-Stücks aufzufrischen, sondern dass die Komposition eine ähnliche geistige Erfahrung erzeugen solle.

²⁵⁹ Dieses Werk wird in Kapitel 4.4 auf S.273 näher untersucht.

Auffallendes Merkmal dieser Komposition ist die Verwendung unterschiedlicher Vibrati und deren häufige Wechsel innerhalb des Stücks. Gaber gibt zur Vibratogeschwindigkeit folgende Spielanweisungen: ohne Vibrato, übertrieben langsames Vibrato, normales Vibrato, übertrieben schnelles Vibrato sowie Accelerando und Ritardando. In der Shakuhachispielpraxis zeigt sich eine ebensolche Vielfalt an Vibrati. Darüber hinaus findet sich eine facettenreiche, dynamische Differenzierung, die vom ppppp zum ffff reicht. Neben der Verwendung von Mikrintervallen nutzt er außerdem Multiphonics, Glissandi und Flageolettöne. Gaber möchte die vielseitige Nutzung von Vibrato, Intonation und Dynamik sowie die Phrasierung und Kontinuität der Komposition als Erweiterung eines mehr fundamentalen Konzepts von Atmung als einem symbolischen geistigen Vorgang verstanden wissen. In diesem Zusammenhang ist für ihn die Notwendigkeit eines langsamen, bewussten Tempos gegeben, ebenso wie die Notwendigkeit von zahlreichen Pausen zwischen Einzeltönen und Phrasen, die er als Momente von „no-action“ auffasst. Der Interpret soll versuchen, diese Erfahrung durch Kontrolle und Zurückhaltung zu vermitteln.²⁶⁰

Im Schriftbild der Komposition fallen insbesondere längere Fermaten auf, die separat zwischen einzelnen Passagen, außerhalb eines Notensystems, stehen („the large fermate denote more pronounced structural divisions of the piece. The length of each pause is indicated by the numeral above the fermata in terms of quarter-note beats at the indicated tempo.“). Der Eindruck vom japanischen *Ma* liegt bei Gabers Auffassung von Pausen nahe. Ansonsten ist das Notenbild durch unterschiedlich eingerückte Notenzeilen gekennzeichnet.

Parallelen zum japanischen Klanggestus zeigen sich ebenfalls in den durch Mikrintervalle und Glissandi erzeugten gleitenden Tonhöhen und den häufigen Tempowechseln. Außerdem steht der natur- und geräuschhafte Klang der Flöte im Mittelpunkt. Darüber hinaus ähnelt das Verklingen des letzten Tones im ppppp der Spielweise des Shakuhachi.

²⁶⁰ Vgl. H. Gaber in: Vorwort zu *Kokû*, 1970.

Musical score for Notenberg 47 by H. Gaber Kokû. The score is written on a single staff and consists of four systems.

- System 1:** Starts with a tempo marking of quarter note = 30-35. The music features a series of eighth notes with slurs and ties. Dynamic markings include *sfz*, *fff*, *p*, *pp*, *mf*, and *ppp*. A 3-measure rest is indicated below the staff.
- System 2:** Includes markings for *rit. tempo* and *molto rit. sul tr.*. A 3-measure rest is shown. Dynamics include *mp*, *pp sub.*, *ppp*, *mp*, *pp*, *mf*, and *ppp*.
- System 3:** Features markings for *poco rit. dolce* and *pesante*. Dynamics include *p*, *mf*, *ppp*, *pp*, *ppp*, and *poco*.
- System 4:** Includes markings for *subito* and *a tempo*. A tempo change to quarter note = 30-35 is indicated. Dynamics include *ppp*, *p*, *fff*, *mf*, *p*, *fff*, *p*, and *ppp*. A 4½-measure rest is shown at the beginning of the system.

Notenberg 47: H. Gaber Kokû, American Composers Alliance, S.1

Frank Michael *Shakuhachi* (1974)

Auch Frank Michael greift das japanische Pendant der Flöte, das Shakuhachi, in seiner gleichnamigen Komposition aus dem Jahre 1974 auf. Mit der Wahl des Titels und der musikalischen Idee seines Stückes nimmt Frank Michael deutlich Bezug auf die japanische Musik. Die Komposition entstand 1974 und wurde am 30.9.1977 bei der 4. Kaufhaus-Serenade in Freiburg durch Sigrid Eppinger uraufgeführt. Michael selbst schreibt zu seiner Komposition: „Das Werk `SHAKUHACHI` ist eine Hommage an die wundervolle japanische Bambusflöte gleichen Namens. Das Stück sollte mit großer Leidenschaft bei großer innerer Ruhe gespielt werden, ein scheinbarer Widerspruch.“²⁶¹ Es weist neben der Titelwahl typische Merkmale der japanischen Musik auf, wie z.B. gleitende Tonhöhen mittels Mikrintervallen und Glissandi und das Ansetzen des Tons ohne Zungenstoß zu Beginn des Stücks. Die fehlende Zungenartikulation ist, wie bereits erwähnt, ein Kennzeichen der Shakuhachispielpraxis. *Sawari*, der Geräuschaspekt der traditionellen japanischen Musik, findet sich auch hier wieder. Mit Hilfe von Luftgeräuschen ohne Ton, Zungenpizzicato, Flatterzunge und Klappenschlagen erhält der Flötenklang seinen geräuschhaften Charakter. Klangfarbentriller und Flageolets sowie Multiphonics, die Frank Michael als Obertonakkord mit Zwerchfellstoß bezeichnet, bereichern die Klangpalette dieser Komposition zusätzlich.

Die Komposition, die Spacenotation aufweist, ist durch Fermaten, die die Wirkung des *Ma* hervorrufen können, in fünf Teile gegliedert. Die ersten beiden Teile sind durch eine espressive und extrem langsame Ausführung gekennzeichnet, die vom Komponisten gefordert wird. Die sich überwiegend im Pianobereich bewegenden Flötenklänge umspielen den Ton g^{\flat} im ersten Teil innerhalb der eingestrichenen Oktave, erreichen im zweiten Teil aber die zweite Oktave ohne erkennbaren Zentralton. Auch das im ersten Teil vorhandene An- und Abschwollen der Dynamik verstärkt sich im zweiten Teil.

Im dritten Teil, der mit der Anweisung „estatico“ überschrieben ist, wird im dreifachen Forte die dritte Oktave erreicht. Dieser Abschnitt ist durch extreme Lagenwechsel und die Verwendung zahlreicher Spieltechniken geprägt. Geräuschhafte und mit Effekten erzeugte Klänge, einzeln oder kombiniert, dominieren diesen Abschnitt. Bevor dieser dritte Teil endet, erklingen nach einem

²⁶¹ F. Michael in: Anmerkungen zu *Shakuhachi*, 1974.

langen Triller Motive, bestehend aus notierten Achteln, die schnell beginnen und dann langsamer werden. Sie bildeten auch bereits den Schluss des zweiten Teils. Auf diesen Abschnitt mit ekstatischem Gestus folgt ein sehr ruhiger Teil. Der vierte Teil basiert auf Obertonklängen, die den Anfang der Komposition aufgreifen, allerdings mit der Umkehrung der Bewegungsrichtung einhergehen. Aus steigenden Intervallen werden so z.B. fallende Intervalle. Diese Umkehrung wird allerdings nur bei den ersten neun Tönen beibehalten. Im fünften Teil, der mit einer steigenden Vierteltonfolge beginnt, erscheint wiederum bekanntes Material, dessen Intervallstruktur schon am Ende des ersten Teils und vor der Achtelpassage im zweiten Teil zu finden ist, wobei die im ersten und fünften Teil auftretende Tonfolge identisch ist. Die Komposition endet mit dem geräuschhaften, im Nichts verklingenden f`.

Hans Zender *Mondschrift (Lo-Shu II)* (1978)

Hans Zender öffnet sich in seinem kompositorischen Schaffen ebenfalls außereuropäischen Denkweisen. Der 1936 in Wiesbaden geborene Hans Zender begann 1956 sein Musikstudium an der Musikhochschule Frankfurt/Main bei August Leopolder (Klavier) und Kurt Hessenberg (Komposition). Im Fach Chorleitung war er auch Privatschüler von Kurt Thomas. Im Jahr 1957 wechselte er an die Musikhochschule Freiburg i.Br., wo er bis 1959 bei Edith Picht-Axenfeld Klavier, bei Carl Ueter Dirigieren und bei Wolfgang Fortner Komposition studierte.

Neben seiner Tätigkeit als Dirigent und Generalmusikdirektor widmete sich Zender zudem der Komposition. Ab 1988 lehrte er dieses Fach an der Hochschule für Musik in Frankfurt/Main. Zu seinen wichtigen Werken gehören drei *Rondels nach Mallarmé* für Alt-Stimme, Flöte und Viola (1961), die Werkreihe *Lo-Shu I-VII* (1977/97), *Hölderlin lesen I-III* für Streichquartett mit Sprechstimme (1979/84/91), *Dialog mit Haydn* für zwei Klaviere und drei Orchestergruppen (1982, rev.1983) und *Shir Hashirim* für Soli, Chor, großes Orchester und Live-Elektronik (1993/96).

Zender schrieb eine Vielzahl von Stücken, die aus der Auseinandersetzung mit der Kultur Asiens hervorgegangen sind und in denen mehrfach die Querflöte, überwiegend kammermusikalisch, besetzt ist. So mag ihn die Begegnung mit der asiatischen Kultur u.a. zur Komposition des Werks *Angezogen vom Ton der Flöte*.

Drei Stücke für Flöte solo nach japanischen Zen-Sprüchen (1985)²⁶² und zur Werkreihe *Lo-Shu* angeregt haben, in der die Flöte eine zentrale Rolle spielt.²⁶³

Die Komposition *Mondschrift* für Flöte solo ist das zweite Stück der *Lo-Shu*-Reihe. Die Uraufführung dieses Werks fand am 31.1.1979 in Paris durch Roswitha Staeger statt. Es weist ein vom asiatischen Zeitbegriff beeinflusstes Formkonzept auf, in dem „nicht mehr eine rational proportionierte Architektur strukturbildend ist, sondern der Vorgang der Wahrnehmung selber, die sich von Augenblick zu Augenblick weitertastet und auf das konzentriert bleibt, was in jedem einzelnen Moment geschieht. [...] Form resultiert hier aus der zyklischen Anordnung autonomer Einheiten, die erst in der Wahrnehmung in Beziehung zueinander treten.“²⁶⁴

Der formale Ablauf des Stücks erscheint wie eine Reihung und nicht wie eine Entwicklung. Dies wird auch schon anhand der Notation deutlich. Je zwei Zeilen bilden für Zender eine musikalische Einheit, die von ihm nummeriert wird. Eine Notenzeile wird von ihm mehrfach in zwei verschiedene Notensysteme unterteilt, in denen Aktionen der Finger und des Atems notiert sind. Diese beiden Stimmen sind rhythmisch unabhängig voneinander. Am Ende jeder Notenzeile steht eine Fermate. Wie im ganzen Stück versieht Zender auch diese gemäß der Spacenotation mit Sekundenangaben, die als Annäherungswerte dienen.

In das Instrument gesprochene Silben und Luftimpulse kennzeichnen dieses Stück. Die Bedeutung der Luft und die Technik des gleichzeitigen Singens bzw. Sprechens und Spielens ist ja bereits aus der Shakuhachi-Spielpraxis bekannt. Zender nutzt das zweite Notensystem für Angaben zur Ein- und Ausatmung, zur Vokalfärbung der Atemstöße (z.B.: ha, hu, he, i, u) und zur Artikulation (z.B.: t, k, to, ho).

²⁶² Das Werk besteht aus drei Sätzen, die sich jeweils auf einen japanischen Spruch beziehen. 1. Tekizi Kanzan – Angezogen vom Ton der Flöte überquere ich den Berg, 2. Shoko Kyakka – Achte sorgfältig auf deine Schritte, 3. Chōkū Kogan – Eine Wildgans am grenzenlosen Himmel.

²⁶³ Zu dieser Werkreihe gehören folgende Kompositionen: *Lo-Shu I* für 1-3 Flöten, 1-3 Violoncelli und 1-3 Schlagzeuger (1977), *Mondschrift (Lo-Shu II)* für Flöte solo (1978), *Lo-Shu III* für Flöte und 24 Instrumente (1978), *Fünf Haiku (Lo-Shu IV)* für Flöte und 24 Streicher (1982), *Konzert (Lo-Shu V)* für Flöte und Orchester (1987), *Lo-Shu VI. Fünf Haiku* für Flöte und Violoncello (1989).

²⁶⁴ W. Gruhn: Art. Hans Zender. In: *Komponisten der Gegenwart*, 12. Nlfg.

Notenbeispiel 48: H. Zender *Mondschrift (Loshu II)*, Bote & Bock, Einheit 3/4

Neben diesen stimmlos ausgeführten Silben oder Vokalen, werden in der Mitte des Stücks zwei Sätze des Konfuzius in das Instrument gesprochen, wobei der erste Satz ebenfalls stimmlos, der zweite zum Teil stimmhaft vorgetragen wird. Der Text, der übersetzt soviel bedeutet wie „Nur die größte Lauterkeit unter dem Himmel kann die eigene Natur voll entfalten. Nur die größte Lauterkeit unter dem Himmel kann eine Veränderung herbeiführen.“ wird in die mit normalem Ansatz gespielten Phrasen integriert.

Die schon angesprochene Luftthematik schlägt sich in den angewandten Spieltechniken nieder, in denen zwischen Luftgeräuschen unterschiedlicher Klangfärbung differenziert wird. Des Weiteren tragen die Innen- und Außendrehung des Instruments zu Klangfarbenänderungen bei, wie z.B. durch die Entstehung eines farbigen Luftgeräuschs mit erkennbarer Tonhöhe mit Hilfe der Außendrehung des Instruments. Ansonsten verwendet Zender eine Vielzahl von Spieltechniken, die das Klangspektrum der Flöte ausschöpfen (perkussive Klänge, Mehrklänge, Vibrato, Vierteltöne, u.v.m.).

John Cage *Ryoanji* (1984)

John Cage nimmt auch Bezug auf die japanische Musikkultur, allerdings auf seine ganz eigene Art. Seine Komposition *Ryoanji* für Flöte solo ist in keiner Weise mit den vorangegangenen erläuterten Werken zu vergleichen. John Cage (1912-1992) beschäftigte sich in den späten 1940er Jahren mit fernöstlichen Kulturen. Neben seinem Studium der indischen Philosophie bei Gita Sarabhai, setzte er sich unter der Anleitung von Daisetz T. Suzuki mit dem Zen-Buddhismus auseinander. Seine Ausbildung als Komponist begann in den 1930er Jahren. Nachdem er 1930/1931 in Paris Musik und Architektur studiert hatte, kehrte er in seine Heimatstadt Los Angeles zurück und begann sein Kompositionsstudium bei Richard Buhlig. Im Jahre 1933 setzte er das Studium in New York bei Adolph Weiss (Harmonielehre und Kontrapunkt) und bei Henry Cowell (zeitgenössische, orientalische, populäre Musik) fort. Nach erneuter Rückkehr nach Los Angeles begann er zudem das Studium bei Arnold Schönberg in den Fächern Musiktheorie und Analyse.

Ab 1949 stieg sein internationaler Bekanntheitsgrad, vor allem in Europa und in Japan. Dazu trugen auch seine vielen Konzert- und Vortragsreisen bei. Cage komponierte in seinem Leben mehr als 350 musikalische und audiovisuelle Werke, verfasste darüber hinaus ebenso viele literarische und theoretische Texte. Seine Werke für Flöte solo richten sich nicht speziell an die Flöte, sondern sind meist für variable Besetzungen ausgelegt. John Cages Stück *Ryoanji* liegt für fünf verschiedene Stimmen vor, die beliebig miteinander kombiniert werden können.²⁶⁵

Der Titel dieser Komposition nimmt Bezug auf einen gleichnamigen Tempel in Kyoto. Die dortige Anlage des Tempels *Ryoanji* zeichnet sich durch einen Stein-Sand-Garten aus, einen Ort der Meditation. Dieser 1473 von dem großen Zen-Meister Saomi angelegte Garten besteht aus einer rechteckigen, von Mauern umgebenen Fläche, auf der 15 größere und kleinere Steine verteilt sind. Diese Steine, die z.T. in Gruppen angeordnet sind, sind von Sand und Kies umgeben, der kreisförmig um sie herum geharkt ist. Ansonsten ist die Kiesfläche in regelmäßige Längsrillen geharkt. Die Steine erscheinen wie Inseln, die sich aus der Sandfläche erheben.

²⁶⁵ Die Fassungen für Oboe (1983), Stimme (1983) und Flöte (1984) können ad lib. mit Tonband ergänzt werden. Weitere Fassungen sind die für Kontrabass mit Stimme ad lib. und Tonband (1984) und Posaune (1985). Dazu obligat: Schlagzeug (1983) oder Instrumentalensemble mit zwanzig beliebigen Instrumenten (1984).



Stein-Sand-Garten des Ryoanji-Tempels in Kyoto (Foto S. Farwick)²⁶⁶

John Cage selbst soll den Steingarten während eines Aufenthalts in Japan besucht haben. Die Auswahl des musikalischen Materials und der Kompositionstechnik verkörpert laut James Pritchett Cages musikalisches Verständnis von diesem japanischen Garten der Stille und Meditation: „The placement of stones within an empty space begs the comparison with Cage`s own conception of music as `sounds thrown into silence`.“²⁶⁷ Pritchett stellt bezüglich der beiden Bestandteile des Gartens, Sand und Steine, folgende Überlegungen an: „the sand represents an empty space, while the stones are concrete things that can inhabit that empty space at any points within it. To use the language of Cage`s 1950`s writings, the sand is the

²⁶⁶ Das Foto entstand 2003 während einer Konzertreise der Autorin durch Japan.

²⁶⁷ J. Pritchett: The music of John Cage, 1993, S.190.

Nothing that supports the Somethings of the rocks. In *Ryoanji*, Cage`s music does not so much comment *about* this model of the garden as it *embodies* it.”²⁶⁸ Im Falle der Version für Flöte solo liegt der Eindruck von „sounds thrown into silence” nahe. Die Klänge der Flöte, die meist mikrintervallisch verlaufen, durchbrechen kurzzeitig die Stille. Der Tonraum, in dem sie sich bewegen, gilt für jeweils zwei Seiten der Notenausgabe, bestehend aus vier Systemen. Im Vorwort bezeichnet Cage „each two pages” als „`garden` of sounds.”²⁶⁹

Zum Einsatz kann auch Perkussion kommen. Im Vorwort schreibt Cage dazu: „The percussion piece begins and ends a performance, in each case with about two measures. It continues during silences of any length between flute pieces.” Pritchett stellt auch in dem Zusammenhang eine Verbindung zum Stein-Sand-Garten und dessen Wirkung her: „The percussion music, dry and metrical, stands for the raked sand; the oboe (or other instrument), irregular and alive, stands for the stones – its contours are even derived from real stones.”²⁷⁰ Die Analogie zwischen der Musik und der besagten Tempelanlage ist in jedem Fall nachvollziehbar.

Cages starke Identifikation mit der japanischen Kultur und Musik zeigt sich in der gewünschten musikalischen Umsetzung seiner Komposition und in seiner Auffassung vom Naturklang. „The glissandi are to be played and as much as its possible like sound events in nature rather than sounds in music. Any multiphonics that happen unintentionally are welcome.”²⁷¹

Der geräuschhafte, natürliche Klang des Instruments (*Sawari*) und die gleitenden Tonhöhen stellen einen deutlichen Bezug zur japanischen Musiktradition her. Cage versteht sein Werk als „a `still` photograph of mobile circumstances. That is, where there are two or more parts active at the same time their relationship in time need not be exactly the one delineated. Each part should be played or recorded independently of the others but within the same total length of time and following the general outlines of proportional notation.”²⁷²

²⁶⁸ Ebd. S.191.

²⁶⁹ J. Cage in: Vorwort zu *Ryoanji*, 1984.

²⁷⁰ J. Pritchett, a.a.O., S.190.

²⁷¹ J. Cage in: Vorwort zu *Ryoanji*, 1984.

²⁷² Ebd.

RYOANJI

JOHN CAGE



Notenbeispiel 49: J. Cage *Ryoanji*, Henmar Press, Beginn

Dieses Stück ist außerhalb des üblichen Notensystems notiert und gibt die zeitlichen Proportionen des Verlaufs wieder. In rechteckigen Verlaufsplänen, die einen bestimmten Tonraum vorgeben, sind Tonbezeichnungen, insbesondere Mikrointervalle, angegeben und durch Linien miteinander verbunden.²⁷³ Im weiteren Verlauf der Komposition verschwinden zwischenzeitlich die Tonbezeichnungen. Übrig bleiben dann die graphisch dargestellten Verbindungen. Nach kurzer Zeit treten die Tonbezeichnungen jedoch wieder auf. Dem Interpreten gibt Cage hinsichtlich der Ausführung, d.h. die Dynamik, die Notendauer und das Tempo betreffend, nur gewisse Richtlinien an die Hand. Diese Indetermination in der Notation und graphischen Darstellung entspricht seiner Arbeit mit Zufallsoperationen.

Wil Offermans *Honami* (1994)

Die japanische Musiktradition hatte auch Einfluss auf das kompositorische Schaffen Wil Offermans (*1957), der sein Studium in den Fächern klassische Flöte und improvisierte Musik am Konservatorium von Brabant/Holland absolvierte und seitdem neben seiner Konzerttätigkeit Workshops veranstaltet und komponiert.

Er greift mit seinem 1994 erschienenen Solostück *Honami* Elemente japanischer Musik- und Naturauffassung auf.²⁷⁴ Der Titel seiner Komposition setzt sich aus den zwei japanischen Schriftzeichen *ho* und *nami* zusammen. Das Zeichen *ho* bedeutet soviel wie Ähre. Das Zeichen *nami* steht für Welle.

„In der Kombination bezeichnen sie das wellenförmige Schwingen eines vom Wind bewegten blühenden Reisfeldes. Der Wind ist die Ursache, das Reisfeld das Medium und die wellenförmige Schwingbewegung das Ergebnis.“²⁷⁵ Die Atmung des Flötisten soll in diesem Stück auf ähnliche Art und Weise genutzt werden.

²⁷³ Die durchgezogenen Linien geben die solistische Flötenstimme an. Der gepunktete und gestrichelte Verlauf, sowie die Kombination beider Zeichen geben die anderen Stimmen an, die bereits aufgenommen wurden oder zur Flötestimme dazugespielt werden. Die senkrecht verlaufenden, gestrichelten Linien geben wohl die Übergänge zwischen einzelnen Klangsequenzen an.

²⁷⁴ Von Offermans liegt mit *Tsuru-no-Sugomori* auch eine Bearbeitung traditioneller japanischer Stücke für Shakuhachi vor (Zimmermann Verlag).

²⁷⁵ W. Offermans in: Vorwort zu *Honami*, 1994.

Offermans gibt dazu den Hinweis: „Versuchen Sie, mit Hilfe der Atmung (sowohl beim Ein- als auch beim Ausatmen) die zeitliche Abstimmung (das „Timing“) und die Klangqualität zu kontrollieren, und betrachten Sie das Stück als eine Möglichkeit, Ihre Atmung in den Vordergrund zu stellen und zu entwickeln. Bei **Honami** ist Ihre Atmung die Ursache, die Partitur das Medium und der Klang der Flöte das Ergebnis.“²⁷⁶

Die Aspekte *Sawari*, *Ma* und der Einsatz der Stimme prägen die Klangereignisse dieses Stücks, das eine dreiteilige Form aufweist. Offermans verwendet zur Gestaltung darüber hinaus die Flatterzunge, Flageolettöne, Vierteltöne, Whistle Tones und perkussive Klänge in Form von Blasgeräuschen.

²⁷⁶ Ebd.

4.4 Neue Klangästhetik

4.4.1 Abkehr vom traditionellen Klangideal

Den Beginn in der Ausnutzung der klanglichen Möglichkeiten der Flöte und des verstärkten Einsatzes von Effekten und modernen Spieltechniken machten Luciano Berio und Franco Evangelisti Ende der 1950er Jahre. Das Ideal des schönen Flötenklangs war in der Flötenliteratur bis dahin bestimmend gewesen. Bei Berio und Evangelisti ist demgegenüber das Bestreben festzustellen, neue Klangmöglichkeiten der Flöte zu entdecken und zu erproben.

Franco Evangelisti *Proporzioni* (1958)

1958 erschien Franco Evangelistis Werk *Proporzioni, strutture per flauto solo*. Mit diesem Stück setzte dessen Beschäftigung mit der Aleatorik ein.

Evangelisti (1926-1980) widmete sich erst 1948 nach Beginn eines Ingenieurstudiums an der Universität Rom ganz der Musik. Er erhielt Klavier- und Kompositionsunterricht. Von 1952 bis 1960 besuchte er außerdem die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik. In den Jahren 1953 bis 1956 studierte er dann Komposition bei Harald Genzmer an der Freiburger Musikhochschule und nahm an Kursen von René Leibowitz, Ernst Krenek und Wolfgang Fortner teil. In seinem überschaubaren Œuvre nehmen Werke mit offenen Konzeptionen eine wichtige Position ein. In dem Zusammenhang sind u.a. das Streichquartett *Aleatorio* (1959) und das Orchesterstück *Random or not Random* (1962) zu nennen.

Die Beschäftigung mit der Frage der Freiheiten des Interpreten zeigt sich auch in der Komposition *Proporzioni* für Flöte solo. Diese Komposition besteht aus 12 Strukturblöcken, deren Reihenfolge der Interpret selbst bestimmen kann. Anfangs ist den von Evangelisti vorgegebenen Richtpfeilen zu folgen. Eine der möglichen Ausführungen ist beispielsweise die Auswahl der jeweils ersten Zeile eines Strukturblocks oder aller mit Ziffer 3 bezeichneten Zeilen. Auch die Wahl des Tempos und der Verzierungen überlässt Evangelisti dem Interpreten. Abgesehen von den beschriebenen aleatorischen Zügen weist die Komposition durch die Festlegung von Reihen und die genaue Notation, z.B. hinsichtlich der Zeitverhältnisse, jedoch auch serielle Merkmale auf.

The image displays two systems of a musical score for four staves. The first system (left) features a 10:8/8 time signature and includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *fl.*, *tr(+)*, *tr(?)*, *pppp*, *ffff*, and *p*. The second system (right) features a 5:4/4 time signature and includes dynamic markings such as *mf*, *pp*, *ppp*, *p*, *mp*, *p*, *fff*, and *sf.ffff*. Both systems include various musical notations like trills, flageolet tones, and complex rhythmic patterns.

Notenbeispiel 50: F. Evangelisti *Proporzioni*, Edition Peters, Strukturblöcke 1 und 2

Die Flöte wird hier vom Komponisten geräuschhaft eingesetzt, indem Flageoletttöne und Klappengeräusche, die er auch mit Trillern kombiniert, als Spielanweisungen gewünscht werden. Klangwirkungen kommen hinzu, die mit Hilfe der Flatterzunge, einer ausdrucksvollen Dynamik und der von Evangelisti als „schmiegsame Töne“ beschriebenen Klänge entstehen.

Luciano Berio *Sequenza I* (1958)²⁷⁷

Der bedeutendste Meilenstein in der Neuen Musik für Flöte solo nach dem Zweiten Weltkrieg ist Luciano Berios *Sequenza I per flauto solo*. Die Uraufführung des Stücks fand 1958 bei den Darmstädter Ferienkursen durch Severino Gazzelloni statt. Luciano Berio (1925-2003) stammt aus einer musikalischen Familie und erhielt bereits im Kindesalter Musikunterricht. 1946 begann er in Mailand mit dem Kontrapunkt- und Kompositionsstudium am Konservatorium bei G. C. Paribeni und Giorgio Federico Ghedini sowie mit dem Jurastudium an der Universität. Sein umfangreiches kompositorisches Schaffen enthält Werke unterschiedlicher Genres und Gattungen. Bedeutende Kompositionen Berios sind die Werkreihe *Sequenza I* bis *XIII* für Soloinstrument oder Solostimme (1958-95), die *Sinfonia* für 8 Stimmen und Orchester (1968/69), das Bühnenwerk *Un re in ascolto* (1994) und zahlreiche Werke mit vokaler und elektronischer Beteiligung.

The image displays two staves of musical notation for Luciano Berio's *Sequenza I*, Flute solo, measures 70 and 71. The tempo is marked as 70 M.M. The notation is highly complex, featuring a wide range of dynamics and articulation. The first staff begins with *sfz* and *ff*, followed by *ff*, *mf*, and *ff > mf*, ending with *p*. The second staff starts with *ff*, followed by *sfz*, *mf*, *f >*, *ff*, and *ff*. The notation includes various note values, rests, and slurs, indicating a technically demanding passage.

Notenbeispiel 51: L. Berio *Sequenza I*, Edizioni Suvini Zerboni, Z.1/ 2

Das Werk *Sequenza I* für Flöte solo, das als erstes Stück der Werkreihe entstand, beinhaltet serielle und aleatorische Abschnitte sowie einen Wechsel von virtuosen und lyrischen Passagen. Zudem findet sich eine stark differenzierte Dynamik, die sich häufig, z.T. nach einzelnen Tönen, verändert und beim Interpretieren schon einiges Können voraussetzt, insbesondere in sehr schweren, virtuoseren Passagen.

²⁷⁷ Detaillierte Analysen: M. Betz: Versuch über Berio: Eine Analyse der „Sequenza“ per flauto solo, 1992; I. Dobrinski: Das Solostück für Querflöte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, 1981.

Charakteristisch für dieses Stück ist Berios Verzicht auf eine traditionelle Metrik und der Einsatz der Spacenotation. So wird die auf einen Zeitstrahl oder eine gleichmäßige Lese- und Ausführungsgeschwindigkeit bezogene Form der Notation bezeichnet, die den Rhythmus und die Dauerverhältnisse durch Abstand, also „space“, und Dichte optisch darstellt. Neben eher traditionellen Spieltechniken wie der Doppel- oder Flatterzunge, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts bekannt sind, setzt Berio weitere neue Spieltechniken ein, wie z.B. Flageolettöne, Klappen-geräusche und Mehrklänge. Überdies äußert sich Sánchez Escuer zu den auftretenden Spieltechniken: „They were all elements that started to set new horizons and challenges for the performer, redefining the meaning of virtuosism.“²⁷⁸

Aufgrund der geräuschhaften Verwendung des Instruments und der Nutzung der vielfältigen Klangmöglichkeiten der Flöte leiten Berios und Evangelistis Werke den Wandel der Klangvorstellungen Ende der 1950er Jahre und die Erforschung der klanglichen und klangfarblichen Möglichkeiten der Flöte ein. Die Nutzung geräuschhafter Klänge zeichnete sich ja schon bei Edgar Varèses *Density 21,5* und in Werken von Andre Jolivet und Bogusław Schaeffer ab.

Die Suche und Umsetzung neuer Klangvorstellungen sowie die Abkehr von Klangidealen ist in der gesamten Musik Ende der 1950er Jahre zu finden, d.h. also kein flötenspezifisches Phänomen. Das Erproben der neuen Spieltechniken vollzog sich jedoch verstärkt auf Soloinstrumenten. Viele Solostücke entstanden gewissermaßen allein aus dem Grund, die neu entdeckten, vielfältigen Klangmöglichkeiten in all ihren Schattierungen ausschöpfen und demonstrieren zu können.

Luciano Berio schrieb unter dem Titel *Sequenza* die oben genannten Solo-Kompositionen für Flöte (1958), für Harfe (1963), für Stimme (1966), für Klavier (1966), für Posaune (1966), für Viola (1967), für Oboe (1969), für Violine (1975), für Klarinette (1980) und für Trompete (mit Klavier) (1985). Aber auch Komponisten wie John Cage, der z.B. *Aria* (1958) und *Solos for Voice* (1958, 1960, 1970) schrieb, Karlheinz Stockhausen, von dem beispielhaft der *Zyklus für einen Schlagzeuger* (1959), *Mikrophonie I für Tamtam* (1964), *Solo für Melodie-Instrument mit Rückkopplung* (1965/66) und *Spiral für einen Solisten mit Kurzwellenempfänger* (1968) zu nennen sind, und György Ligeti, der *Volumina* und

²⁷⁸ A. Sánchez Escuer, a.a.O., S.6.

Etüden für die Orgel (1961/62, 1967, 1969) und das *Continuum für Cembalo* (1968) komponierte, schufen Werke, die die Bandbreite der Spieltechniken und Klangmöglichkeiten eines einzelnen Instruments oder der Stimme deutlich gemacht haben.

Die Klangfarbe wird zu einem sehr wichtigen Parameter. „Nach dem Konzept der seriellen Musik war dies zwar keineswegs eine grundlegende Neuerung; doch lag in der Umwertung des Klang-Parameters von der subalternen Ergänzungsfunktion zur eigentlichen Hauptsache ein geradezu umstürzlerisches Moment, durchaus in der Lage, die ganze bisherige Denk- und Verfahrenshierarchie auf den Kopf zu stellen.“²⁷⁹

4.4.2 Bedeutung des einzelnen Klangs und der Klangfarbe

Neben der Entdeckung der neuen Spieltechniken, der Tendenz zur Verfremdung des Klangs und der Abkehr vom Klangideal in den 1960er Jahren, trat die Gestaltung des einzelnen Tons und der Klangfarbe verstärkt in den Vordergrund. In den 1950er Jahren zeichnet sich dies im kompositorischen Schaffen Giacinto Scelsis ab. Für ihn, der, wie Franco Evangelisti, Mitglied der *Nuovo Consonanza* war, stand der einzelne Klang im Zentrum seiner Arbeit.

Giacinto Scelsi *Pwyll* (1954)

Die biographischen Angaben zu Giacinto Scelsi sind lückenhaft, möglicherweise hervorgerufen durch die bewusst spärlichen persönlichen Äußerungen von ihm. Scelsi (1905-1988), der aus einer sizilianischen Adelsfamilie stammte, war in der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts ein Außenseiter und lebte überwiegend sehr zurückgezogen. Sein Studium absolvierte er bei Giacinto Sallustio in Rom (Harmonielehre, Komposition). 1935 und 1936 nahm er außerdem in Wien Kompositionsunterricht bei Walter Klein, einem Schüler Schönbergs, und in Genf bei Egon Köhler.

²⁷⁹ U. Dibelius: *Moderne Musik II 1965-1985*, 1994, S.40.

Von seinem Erstlingswerk, der sinfonischen Dichtung *Rotative* für drei Klaviere, Bläser und Schlagzeug (1929), dauerte es viele Jahrzehnte bis seine zahlreichen Werke, in denen er mit unterschiedlichen Stilrichtungen experimentierte, größere Beachtung fanden.²⁸⁰ Erst seit den 1980er Jahren nahm die Bekanntheit seiner Musik zu. Dazu trugen u.a. die Aufführungen bei internationalen Festivals und die Publikation der Werke bei. Nachdem sich Scelsi in seinen Kompositionen der ersten Schaffensphase (bis 1948) unter anderem vom Bruitismus und Neoklassizismus inspirieren ließ und sich mit Skrjabin und der Zwölftontechnik Schönbergs beschäftigte, begann nach dem Zweiten Weltkrieg die zweite Schaffensphase. Die für Scelsi charakteristische Musiksprache setzte ein, geprägt durch die Erkundung des einzelnen Tones und dessen Klang. In den nach 1952 entstandenen Werken zeichnet sich der Einfluss fernöstlicher Musikauffassungen ab, deren Einzeltonbegriff sich in Scelsis Musikanschauung widerspiegelt. So entstanden von 1952 bis 1956 einige Soli für Klavier, Blas- und Streichinstrumente, in denen sein Interesse an überwiegend monodischen Klangverläufen deutlich wird. Dieses ist bis 1958 festzustellen. In deren Titel- und improvisatorischer Formgebung zeigen sich fernöstliche Einflüsse und mystische oder meditative Bezüge.

Für Flöte oder Altflöte solo komponierte er im Jahre 1953 das Stück *Quays*. Im darauf folgenden Jahr schrieb er *Pwyll* für Flöte solo. Beide Stücke weisen den bereits erwähnten improvisatorischen Charakter auf.

Hinsichtlich der Analysierbarkeit von Scelsis Werken merkt Carl Dahlhaus an:

„Man kann Scelsis Musik zwar beschreiben..., sie aber streng genommen nicht analysieren. Kategorien wie Thema und Entwicklung, Reihe und Ableitung, Harmonie, Rhythmus und sogar `Klangfarbenmelodie` versagen auf irritierende Weise angesichts einer Musik, deren sinnfälligstes Merkmal ein Gestus der Verweigerung ist: der Ausschließung alles dessen, was Analytiker in einer Partitur als musikalischen `Sinnzusammenhang` entdecken oder rekonstruieren.“²⁸¹

²⁸⁰ Die Kompositionen Scelsis basieren auf mit Hilfe von Tonbandaufnahmen aufgezeichneten Improvisationen seinerseits. Die Notierung übernahmen andere Komponisten. Nach Scelsis Tod führte dieser Schaffensprozess zu Diskussionen, inwieweit die Transkriptoren Anteil an Scelsis Werken hätten. Laut Aussage der Transkriptoren hatte Scelsi jedoch konkrete und fordernde Vorstellungen hinsichtlich der Übertragung seiner Kompositionen auf Notenpapier.

²⁸¹ C. Dahlhaus, 1983 zit. nach Harenberg *Komponistenlexikon*, 2001, S.812.

♩ = 120

Notenbeispiel 52: G. Scelsi *Pwyll*, Bärenreiter, T.1-19

Beim Versuch, das Stück *Pwyll* zu beschreiben, fällt die zu Beginn der Komposition besonders deutliche zentraltönige Konzeption auf.²⁸² Der Zentralton g^{\flat} wird umspielt, ausgeschmückt und nach kurzen Abschweifungen wieder erreicht. Im weiteren Verlauf dieses monodischen Stücks dominiert der improvisatorische Gestus, losgelöst von der anfänglichen Zentraltönigkeit. Motivisch-thematische Zusammenhänge sind nicht auszumachen. Schnelle kurze Ausrufe, oft an Phrasenenden und wie einzelne Versatzstücke wirkend, verleihen dieser Komposition eine ganz eigene Klanglichkeit, ähnlich einer Rede mit beschwörendem Charakter.

Folgende Aussagen des englischen Komponisten George Benjamin aus einem Nachruf auf Scelsi werden von Giselher Schubert mit dem Stück *Pwyll* in Verbindung gebracht und zeigen weitere Klangeindrücke auf: „Die Begrenztheit des Stils ... ist krass; wenig bis kein melodisches oder polyphones Interesse, eine eindimensionale Auffassung der Form, eine begrenzte Skala von Tempo und Bewegung. Trotzdem entsteht unter diesen Zwängen (und sehr wahrscheinlich durch sie) eine sehr individuelle Stimme, mit ihrer einzigartigen klagenden und

²⁸² Die Bedeutung eines einzelnen Tons spielt in Scelsis schöpferischer Tätigkeit eine besondere Rolle. Er selbst sagte: „Ein Lehrer hat mich in die Zwölftontechnik eingeführt. Davon bin ich krank geworden. Ich habe hundertzwanzig Ärzte gesehen; sie konnten mir nicht helfen. Schließlich begann ich stundenlang dieselbe Klaviertaste zu spielen. Das hat mich gerettet.“ G. Scelsi zit. nach D. Schnebel: Auf der Suche nach der verlorenen Musik, 1999, S.65.

kontemplativen Atmosphäre und ihrer erfindungsreichen Erkundung der Poesie im Klang selbst.“²⁸³

Auch von Scelsi selbst gibt es Äußerungen zu seiner Komposition: „*Pwyll* ist der Name eines Druiden. Das Stück ist so verständlich, daß technische Erläuterungen überflüssig sind. Natürlich spricht Musik für sich selbst, aber um eine außermusikalische Deutung zu geben, könnte *Pwyll* vielleicht das Bild eines Priesters evozieren, der beim Sonnenuntergang die Engel anruft.“²⁸⁴ Letzteres würde für die von Benjamin empfundene kontemplative Atmosphäre sprechen.

Im folgenden Abschnitt sollen nun beispielhaft einzelne Kompositionen herausgegriffen und näher erläutert werden, die bestimmte Facetten der neuen Klangästhetik aufweisen.

4.4.3 Entdeckung und Ausnutzung neuer Klangmöglichkeiten

Mit der Erkundung und Entdeckung neuer Klangfarben und Klangmöglichkeiten zum Ende der 1950er und im Laufe der 1960er Jahre bot sich den Komponisten eine größer werdende Klangpalette. Die Gestaltung des einzelnen Tons und seiner Klangfarbe trat im kompositorischen Schaffen europäischer Komponisten, wie z.B. bei Scelsi, mehr und mehr in den Vordergrund.

Auch die Erweiterung des Klangspektrums der Flöte um den Geräuschaspekt setzte sich in jener Zeit durch. In ostasiatischen Musikkulturen bildet diese Gestaltung dagegen von jeher die Grundlage der Musik- und Klangauffassung. Traditionelle stilistische Merkmale asiatischer, vornehmlich japanischer und koreanischer Flötenmusik, fließen in die westliche Klangästhetik ein und dienen als Inspirationsquelle.

²⁸³ G. Benjamin zit. nach G. Schubert: Die Flöte als Soloinstrument in der Musik des 20. Jahrhunderts, 1990, Booklettext der CD „Flöte Avantgarde“.

²⁸⁴ G. Scelsi zit. nach G. Schubert, a.a.O.

John Cage Solo for Flute, Alto Flute, and Piccolo (1957/58)

In John Cages²⁸⁵ Komposition, die Teil des *Concerto for Piano and Orchestra* ist, sind diese Merkmale der sich verändernden Klangästhetik der Flöte deutlich auszumachen. Dessen Uraufführung im September 1958 in Köln sorgte für einen Skandal. Die einzelnen Partien des Werkes, die als separate Stimmen und nicht als Gesamtpartitur vorliegen, können als Soli oder in anderen Kombinationen ganz oder zum Teil gespielt werden. Die einzelnen Stimmen stehen in keinerlei Beziehung zueinander. Auch die innere Anlage der Stimmen bleibt im Wesentlichen dem Zufall überlassen. Die Partie für Flöte solo besteht aus 12 Seiten mit jeweils 5 Notensystemen. Der Interpret kann daraus eine Auswahl treffen. „Though there are 12 pages, any amount of them may be played (including none).“²⁸⁶ Die Dauer jedes einzelnen Abschnitts ist ebenfalls der Ausführung des Interpreten überlassen, d.h. die konkrete Tempowahl und das Aushalten von Stille. Diese interpretenbezogenen Entscheidungen bestimmen erheblich die Gesamtdauer des Vortrags.

Notenbeispiel 53: J. Cage *Solo for Flute*, Henmar Press, S.135

²⁸⁵ Angaben zu seiner Biographie befinden sich in Kapitel 4.3 auf S.179.

²⁸⁶ J. Cage in: Vorwort zu *Solo for Flute, Alto Flute, and Piccolo*, 1957/58.

Freiheiten hat der Interpret auch bei der Häufigkeit der Umsetzung von Crescendo und Diminuendo. Hinsichtlich der Notation differenziert Cage zwischen drei unterschiedlichen Notengrößen, die für bestimmte dynamische Bereiche und Tondauern stehen. In der Ausführung kann z.B. eine kleine Note die Dynamik ppp, pp, p oder eine kurze Tondauer anzeigen bzw. auch die Kombination beider Aspekte. Es sind viele Interpretationen möglich. So kann eine große Note zwar laut sein, dennoch aber eine kurze Tondauer haben. Ebenso kann eine kleine Note kurz, jedoch sehr laut sein. Genaue Anweisungen gibt Cage zur Verwendung und Kombination bestimmter Spieltechniken. Dazu zählen Klappengeräusche, Flatterzunge, Glissandi, unterschiedliche Versionen von Vibrato, Flageolettöne, Zwerchfellakzente, Doppel-/Tripelzunge und Singen.

Cage nennt außerdem die Kategorie der „unpredictable interval sounds“ auf der Flöte sowie auf zusätzlichen Pfeifen, Geräuschinstrumenten und Schlagzeug, die eingesetzt werden können. Das Spielen auf dem Kopfstück wird von ihm ebenfalls zur Erweiterung der Klangpalette der Flöte eingesetzt. Diese von Cage gewünschte Spielpraxis nimmt bereits Vieles vorweg, was in den folgenden Jahrzehnten vermehrt zum Einsatz kommt, wie z.B. die Verwendung verschiedener Flöten, der Einsatz der Stimme und geräuschhafter Klänge, aber auch das Pars-pro-Toto-Spiel.²⁸⁷ Hinzu kommt auch der visuelle Aspekt. Das Wechseln der Instrumente ist nämlich als vollwertiger Bestandteil des Stückes anzusehen. Insgesamt betrachtet spiegelt die Einbeziehung der Wahlmöglichkeiten und der Unbestimmtheit die kompositorische Richtung wider, die Cage Ende der 1950er Jahre einschlägt und die die im musikgeschichtlichen Zusammenhang stehende Gegenreaktion auf die Determination serieller Musik deutlich macht.

Die in den 1960er Jahren einsetzende und sich intensivierende Erkundung und Beschäftigung mit neuen Spieltechniken und Klangmöglichkeiten der Flöte und der beginnende, vielseitige Einsatz der Instrumente der Querflötenfamilie bereicherten die solistische Flötenmusik und deren Klangfarbenspektrum enorm. Auch Bernd-Alois Zimmermann brachte mit dem Einsatz der Bassflöte und mit der Anwendung neuer Spieltechniken auf diesem Instrument in seiner Komposition *Tempus loquendi* (1963) eine neue Klangfarbe in die solistische Flötenmusik hinein.

²⁸⁷ A. Mazur erläutert diese Spieltechniken in seinem Buch: *Das Pars-pro-Toto-Spiel*, 2003.

Bernd-Alois Zimmermann *Tempus loquendi* (1963)

Bernd-Alois Zimmermann (1918-1970) studierte in Köln bei Heinrich Lemacher und Philipp Jarnach Komposition. Von 1948 bis 1950 besuchte er außerdem bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik die Kompositionskurse von Wolfgang Fortner und René Leibowitz. In den Jahren 1950-1952 war er als Lektor für das Fach Musiktheorie an der Kölner Universität und bis 1957 als freier Mitarbeiter des Westdeutschen Rundfunks (WDR) in Köln tätig. An der Kölner Musikhochschule leitete er von 1957 bis zu seinem Tode eine Kompositionsklasse und ein Seminar für Hörspiel-, Film- und Bühnenmusik. Zu seinen wichtigen Werken zählen *Die Soldaten* (Erstfassung 1958-60, Umarbeitung 1963/64) und *Antiphonen* für Viola und Orchester (1962).

Tempus loquendi wurde 1963 komponiert und im darauf folgenden Jahr während der Darmstädter Ferienkurse von Severino Gazzelloni uraufgeführt. Zimmermann selber erläutert den Titel seines Werkes wie folgt: „Das Werk trägt den Titel - *Tempus loquendi* - , Zeit des Redens, und genauso wie für das Sprechen oder Singen der Atem erforderlich ist, so ebenfalls auch für den Bläser: der Atem ist hier gewissermaßen das – *Tempus loquendi*.“²⁸⁸ Dies äußert sich auch in der im Notentext stehenden Angabe, einen Teil der Komposition jeweils möglichst auf einer Atemlänge zu spielen. Das Stück weist insgesamt eine 13teilige Form auf, wobei sieben Teile auf der Bassflöte, zwei Teile auf der Altflöte und die restlichen vier Teile auf der Großen Flöte zu spielen sind. Einige Teile sind zu finden, in denen der Ablauf und die Ausführung mit Hilfe der Notation determiniert sind. Dies ist z.B. in den Teilen 3, 4, 7, 11 und in der Coda am Schluss des 13. Teils der Fall. Gleichwohl bieten auch Teile der Komposition dem Interpreten Freiheiten bezüglich der Reihenfolge der zu einem Abschnitt gehörenden Spielfelder, deren Wiederholung und Ausführung, beispielsweise als Krebs.

Schon in den ersten vier Teilen der Komposition, die auf der Bassflöte gespielt werden, zeichnen sich Neuerungen im Umgang mit der Flöte ab. Der Einsatz der Bassflöte bringt bereits eine neue Klangfarbe in die solistische Flötenmusik hinein.

²⁸⁸ B.-A. Zimmermann: Intervall und Zeit, 1974, S.70.

Flauto basso

Notenbeispiel 54: B.-A. Zimmermann *Tempus loquendi*, Schott, Teil 1

Neben einer Vielzahl artikulatorischer Nuancierungen, bestehend aus unterschiedlichen Vibrati, Spielanweisungen zur Doppel-, Tripel- und Flatterzunge und Glissando, kommen perkussive Effekte wie der Klappenschlag ohne Luft, „quasi pizzicato“ mit sfz-Effekt und Luftgeräusche hinzu. Letztere werden erzeugt, indem ohne Ansatz durch das Mundloch geblasen wird. Darüber hinaus differenziert Zimmermann zwischen einer offenen und geschlossenen Spielweise. Dabei handelt es sich wohl um die Mundraumweitung und die daraus resultierende Klangwirkung. Im weiteren Verlauf verwendet er außerdem Flageolets, sehr eng zu spielende Triller, Tremoli und Mikrointervalle. Diese schon im 2. Teil zu findenden Intervalle treten auch in den Teilen 6 bis 11 in Erscheinung.

In Teil 6 geschieht dies in verstärktem Maße. Der durchgehend liegende Ton e wird mit rasch variierender Spielweise und unterschiedlicher Dynamik sowie mit mikrotonalen Abweichungen gespielt. Kurze akzentuierte Vorschläge stechen zwischenzeitlich heraus. Möglichst wie auf einer Atemlänge ausgeführt, verändert sich mehrfach die Tonhöhenausrichtung des Tons e. Auslöser dafür ist auch ein Vibratostöß mit anschließender mikrotonaler Erhöhung oder Erniedrigung. Eine ähnliche mikrotonale Bewegung und Umspielung eines Tones zeigte sich ebenfalls im 2. Teil (dis/es).

13. *rappresentazione (quasi Cadenza)*
Passionato molto ed impetuoso

Der Spieler trachte danach, möglichst improvisatorisch (bei freier Wahl von Tempo, Dynamik und Dichte) und möglichst „gleichzeitig“ die 3 Schichten der *rappresentazione* auszuführen, soweit es geht. Triller sind möglichst eng auszuführen.

Notenbeispiel 55: B.-A. Zimmermann *Tempus loquendi*, Schott, Teil 13

Ein weiteres Merkmal dieser Komposition ist die Schichtung verschiedener klangfarblicher Komponenten. Vergleichbar mit dem 3. Teil lagert Zimmermann im 13. Teil seiner Komposition unterschiedliche klangliche Ebenen übereinander und ordnet diese auch im Notenbild dementsprechend an. In beiden Abschnitten bewegen sich ober- und unterhalb einer durchgehenden Klangebene kontrastierende musikalische Vorgänge. Diese Zusammenfügung verschiedener Klangschichten besteht in Teil 13 aus Trillern (1), kurzen Akzenten und Staccato-, Doppel-, Tripel- und Flatterzungeneinschüben (2) sowie aus arpeggioähnlichen Klängen (3). Die möglichst „gleichzeitige“ Ausführung dieser drei Schichten soll nach Art einer Kadenz improvisatorisch, d.h. mit freier Wahl des Tempos, der Dynamik und der Dichte verlaufen. Durch den ständigen Wechsel zwischen den Schichten soll der Eindruck von Gleichzeitigkeit hervorgerufen werden.

Bei der Betrachtung des großen formalen Zusammenhangs ist eine Entwicklung der musikalischen und spieltechnischen Ausdrucksbereiche festzustellen. Bewegen sich die ersten Teile der Komposition noch in kleineren Tonumfängen und mit überschaubaren technischen Neuerungen und deren Kombinationen, steigert sich dies im Verlaufe des Stücks, so dass im 13. Teil der Höhepunkt der musikalischen Gestaltung erreicht wird.

Im Hinblick auf die Mikrostruktur der Komposition kommt Maria Zeidler in ihrer Analyse dieses Werks zu dem Ergebnis, dass Tonhöhenverläufe und einige weitere Parameter nach seriellen Prinzipien durchorganisiert seien.²⁸⁹ Die Zwölftonreihe, die der Komposition zugrunde liegt, weist eine Intervallstruktur mit spiegelsymmetrischer Anlage auf:

Zwölftonreihe von a` aus:

a` - b` - c`` - g` - h` - gis` - d`` - f`` - des`` - fis`` - e`` - es``

Intervallstruktur:

½ - 1 - 2½ - 2 - 1½ - 3 - 1½ - 2 - 2½ - 1 - ½

In ihrer detaillierten Untersuchung konstatiert Zeidler Zimmermann eine „wohlüberlegte Auswahl“ aus dem Zwölftonmaterial. „Er spart Töne aus, verändert die Reihenfolge, verwendet unvollständige Reihen oder schichtet Reihenabschnitte übereinander.“²⁹⁰ Eng mit den Tonhöhenverläufen sind aus ihrer Sicht auch die effektiven Zeitdauern sowie Tondauer, Dynamik und Klangfarbe verbunden. Diese Einschätzungen leitet sie ausführlich aus ihren Untersuchungsergebnissen ab.

Bei abschließender Betrachtung beinhaltet Zimmermanns Komposition auf der Grundlage serieller Konzeptionen ein reichhaltiges Klangfarbenspektrum, das spieltechnisch und dynamisch differenziert wie eine Zusammenfassung dessen erscheint, was es in der Flötenmusik des 20. Jahrhunderts bis dahin an Neuerungen in der Spieltechnik und im Umgang mit dem Instrument gegeben hat. Dazu zählt auch der Einsatz verschiedener Flötentypen innerhalb eines Stücks für Flöte solo.

Neben Bernd-Alois Zimmermanns Werk gibt es bis heute zahlreiche Kompositionen, in denen mehrere Flötentypen innerhalb eines Stücks von ein und demselben Instrumentalisten verwendet werden.

²⁸⁹ Vgl. M. Zeidler: Bernd-Alois Zimmermann: „Tempus loquendi ...“, 1986, S.103-113.

²⁹⁰ Ebd. S.104.

Auswahl an Werken für einen Instrumentalisten und mehrere Flötentypen

- 1959 Jacob, Gordon: *The Pied Piper* für Flöte und Piccolo
- 1963 Ehrlich, Abel: *Sodot* für Flöte und Piccolo
- 1963 Zimmermann, Bernd-Alois: *Tempus loquendi* für Flöte, Altflöte und Bassflöte
- 1966 Decoust, Michel: *Distorsions* für Piccolo, Flöte und Altflöte
- 1969 Petrassi, Goffredo: *Souffle* für Piccolo, Flöte und Altflöte
- 1970/71 Booren, Jo van den : *Equilibrio* für Piccolo, Flöte und Altflöte
- 1971 Hummel, Bertold: *Yume I-IV* für Soloflöte (Piccolo, Große Flöte, Altflöte) und Tonband
- 1971 Taira, Yoshihisa: *Hierophonie IV* für Piccolo, Flöte, Alt- und Bassflöte
- 1972 Kelemen, Milko: *Fabliau* für Piccolo, Flute Tierce, Flöte und Altflöte
- 1974 Jungk, Klaus: *Esquisses expérimentales* für Piccolo, Flöte und Altflöte
- 1974 Ostendorf, Jens Peter: *Seul* für Piccolo, Flöte, Alt- und Bassflöte und Live-Elektronik
- 1974 Steffen, Wolfgang: *Tetraphonie* op.42, Rhapsodie für Piccolo, Flöte und Bassflöte
- 1974 Yun, Isang: *Etüden* für Flöte(n) solo (Piccolo, Flöte, Alt- und Bassflöte)
- 1975 Michel, Wilfried: *Deklamation* für Piccolo, Flöte und Altflöte
- 1976 Globokar, Vinko: *Monolith* für Flöte(n) solo
- 1977 Siebert, Wilhelm Dieter: *Aushauch* für Piccolo, Flöte, Alt-, Bass- und Kontrabassflöte
- 1983 Schenker, Friedrich: *Solo II* per un flautista (Piccolo, Flöte, Bassflöte)
- 1984 Dick, Robert: *Inflections*, flute and bass flute
- 1986 Bieler, Helmut: *Wie ein dünner Schleier* für Flöte und Altflöte
- 1986 Hochmann, Klaus: „... vom Tod umfangen“, Fünf Stücke für Flöten solo (Piccolo, Flöte, Altflöte)
- 1987 Mulsant, Florentine: *Intérieur* für eine(n) Flötistin(en) für Piccolo, Flöte in C und in G, Bassflöte
- 1988 Franke, Bernd: *Gesang (I)*, Musik für Flöte und Bassflöte solo
- 1988/97 Hajdu, Georg: *Sleeplessness*, für Flöte(n), obligatem Sprecher und Live-Elektronik

- 1990 Michael, Frank: *Una Cavatina*, op.65 Nr.3, per Flauto Subbasso solo in Sol (Flauto Grande/Flauto Contraalto in Sol/Flauto Basso)
- 1991 Gasser, Ulrich: *Orpheus` Gesang nach misslungener Flucht* für Flöte, Alt- und Bassflöte solo
- 1991/93 Platz, Robert HP: *Rezital* für Piccolo, Flöte, Alt-, Bass- und Contrabassflöte
- 1991 Richter, Kurt Dietmar: *Avec Syrinx* für Flöteninstrumente (1 Spieler)
- 1994 Dick, Robert: *Sea of Stories Remix*, multiple flutes and voices (one player/speaker)
- 1994 Marbé, Miriam: *Le Jardin Enchanté* für Flöte, Atl-, Bass-, Contrabassflöte, Perkussion
- 1994 Vieru, Anatol: *Design – Dasein*, Flöte, Altflöte, Piccolo
- 1996 Schweitzer, Benjamin: *in die Ferne, ins Leben* für Flöte, Altflöte, Piccolo solo
- 1998 Sheriff, Noam: *Sonata a tre* für Flöte, Piccoloflöte und Altflöte in G
- 2001 Froleys, Stephan: *My Personal Flute Orchestra* für Flöten, Mikrophon und Aufnahmegeräte
- 2001 Wielecki, Tadasz: *Thesis* für Flöte und Altflöte solo
- 2003 Dinescu, Violeta: *Circuit* für Flöte(n)

Ab den 1960er Jahren setzt eine Emanzipation der Dissonanz und eine Erforschung und Erweiterung moderner Spieltechniken ein, woraus in der Folgezeit viele Werke entstehen, die die Klangmöglichkeiten der Flöte ausschöpfen und demonstrieren wollen. Dazu trugen wohl wesentlich, seit Bartolozzis 1967 erschienenem Buch²⁹¹, die zahlreichen Veröffentlichungen der 1970er Jahre bei, die sich mit den erweiterten modernen Techniken im Umgang mit der Flöte beschäftigten und die, wie die bei Aurèle Nicolets herausgegebenen Studien zum Spielen Neuer Musik „Pro Musica Nova“, als Einführungen und Studienmaterial dienten.²⁹²

²⁹¹ B. Bartolozzi: *New Sounds for woodwind*, 1967.

²⁹² Die Auflistung der Veröffentlichungen ist in Kapitel 3 auf S.37 zu finden.

Klaus Huber *Ein Hauch von Unzeit* (1972)

Die Tendenz zur Verfremdung des Klangs und die Abkehr vom althergebrachten Klangideal mit Hilfe der Erweiterung des Flötenklangs durch geräuschhafte Gestaltungsmittel zeigt sich eindrücklich in Klaus Hubers *Ein Hauch von Unzeit* (1972), das in Nicolets herausgegebenen Studien veröffentlicht wurde. Es trägt den Untertitel „Klage über den Verlust der musikalischen Reflexion“.

Klaus Huber, am 30.11.1924 in Bern geboren, studierte von 1947 bis 1949 am Konservatorium in Zürich bei Stefi Geyer Violine und von 1947 bis 1955 Theorie und Komposition bei Willy Burkhard. Weitere Kompositionsstudien folgten von 1955 bis 1956 bei Boris Blacher in Berlin. Sein Durchbruch als Komponist gelang ihm 1959 mit der Uraufführung der Kammerkantate *Des Engels Anredung an die Seele* in Rom. Er war in den folgenden Jahren als Dozent an unterschiedlichen Konservatorien und Hochschulen tätig, z.B. in Zürich, Luzern und Basel. Des Weiteren war er Jurymitglied bei den Weltmusiktagen der IGNM und übernahm die Leitung von Kompositionsseminaren beim Internationalen Gaudeamus-Wettbewerb in Bilkhoven (1966, 1968, 1972). Im Jahre 1969 gründete er das Internationale Komponistenseminar in Boswil. Neben seiner internationalen Tätigkeit als Gastprofessor leitete Huber von 1973 bis 1990 die Kompositionsklasse und das Institut für Neue Musik an der Musikhochschule Freiburg/Br.

Zu seinen wichtigen Werken zählen vor allem seine Oratorien, wie z.B. *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet ...* (1975-1982). Huber schuf zwar viele Instrumentalwerke, ist jedoch in erster Linie Vokalkomponist. Für Flöte solo schrieb er die Werke *To Ask the Flutist* (1966) und *Ein Hauch von Unzeit* (1972).

Zu Beginn der Komposition *Ein Hauch von Unzeit* findet sich ein Zitat aus der d-moll-Chaconne aus *Dido und Aeneas* von Henry Purcell.



Notenbeispiel 56: H. Purcell *Chaconne d-moll*, Breitkopf & Härtel, T.1-8



Notenbeispiel 57: K. Huber *Ein Hauch von Unzeit*, Musikverlag Hans Gerig, Z.1-3

Im weiteren Verlauf der Komposition beginnt jedoch ein Auflösungsprozess, der dazu führt, dass die Melodie zerfällt, geräuschhafte Klänge zunehmen und der ordinario artikulierte Ton nach und nach verfremdet wird. Damit einhergeht auch eine Veränderung des Zeitempfindens. Der Zeitbegriff spielt in Hubers Werken eine besondere Rolle. Im Falle der vorliegenden Komposition spricht Aurèle Nicolet auch von einem „Zerfließen der sequenzierten Zeit“.²⁹³ Zur Erläuterung der genannten Auflösungsprozesse zieht er außerdem den folgenden Vergleich: „Man beginnt einen Spaziergang auf einem schmalen, gut beschilderten Weg. Bald aber irrt man ab, verliert sich in einem Labyrinth und hat keinen Sinn mehr für Orientierung und Zeit. Man tastet sich vor ohne Richtung und Ziel. Ein Stück der Geduld, der Meditation, der Befreiung von vorgegebenen Schemata.“²⁹⁴ Ein vorgegebenes Taktschema mit vorgeschriebener Taktart findet sich nicht, d.h. es gibt keine metrische Bindung der Rhythmik. Dennoch weist die Melodie des Anfangs aufgrund der Bezugnahme auf das motivische Material der Chaconne Purcells die Prägung eines $\frac{3}{4}$ -Taktes auf. Die Zeit, im Sinne der musikalischen Gestaltung und des Verlaufs ist aber frei und nicht an Reglementierungen durch Takte gebunden. Durch die allmähliche Auflösung der Melodie, die sich sowohl rhythmisch als auch spieltechnisch besonders bemerkbar macht, bewegt sich der Interpret zunehmend auf unbekanntem Pfaden, um bei Nicolets Vergleich zu bleiben.

²⁹³ A. Nicolet: *Pro musica nova*, 1973, Anmerkungen.

²⁹⁴ A. Nicolet, a.a.O.

Innerhalb des vom Komponisten angegebenen zeitlichen Rahmens bzw. über längere „Zeit“räume hinweg erklingen Flageolets, Doppel- und Mehrklangtriller sowie weitere Trillerfiguren. Darauf folgt ein Abschnitt, der aus kurzen, meist sehr leisen akustischen Aktionen besteht, Fragmenten ohne Zusammenhang. Die Verwendung unterschiedlich langer Fermaten, versehen mit der Bemerkung „Extrem viel Zeit lassen!“ sowie die Ausführung frei fluktuierender Obertöne im weiteren Verlauf der Komposition verdeutlichen die Entfernung von der metrisch gefestigt zu scheinenden Melodie des Beginns. Trioleneinschübe erinnern noch an die Rhythmik des Anfangsteils, sind jedoch durch lange Pausen und Trillerpassagen voneinander getrennt.

Mit der Zunahme geräuschhafter Veränderungen eines Tons und der Dominanz auftretender, erweiternder spieltechnischer Effekte (Flageolett, Triller, Glissando) erscheint die Musik orientierungs- und bewegungslos, unterstützt durch das lange Aushalten bestimmter Klangzustände und das Innehalten zwischen diesen Klangereignissen. Letzteres wird durch die Vielzahl von Fermaten erreicht. Das gesamte Stück bewegt sich dynamisch in einem sehr leisen Bereich.

Anhand dieser Komposition zeichnet sich eine Entwicklung in der musikalischen Gestaltung ab, die von der ordinario gespielten Melodie zu verfremdeten Klängen führt und sich von jeglichen Reglementierungen, Schemata und zeitlichen Zwängen löst.

Klaus Huber *To Ask the Flutist* (1966)²⁹⁵

In dem im Jahre 1966 entstandenen Werk *To Ask the Flutist* löst sich Huber bereits von formalen Zwängen und überlässt dem Ausführenden einige Freiheiten.²⁹⁶ Dem Interpreten ist beispielsweise die beliebige Wiederholung eines Motivs, das Einfügen bestimmter Motive an verschiedenen Stellen oder der Austausch einzelner Motive freigestellt. Darüber hinaus kann die Dynamik z.T. ad libitum und bei einzelnen Figuren frei ausgeführt werden. Mögliche Lösungen für diese Figuren nennt Huber beispielhaft in seinen Anmerkungen zum Stück.

²⁹⁵ K. Huber komponierte das Stück *To Ask the Flutist* im Zusammenhang mit dem Werk *Askese* (Günter Grass) für Flöte, Sprechstimme und Tonband.

²⁹⁶ Diese Freiheit spiegelt sich bereits im Titel der Komposition wider.

Der Ordinarioklang der Flöte wird in dieser Komposition durch Lippenglissandi, vor allem Mikrotonglissandi, Vierteltöne, Flageolets und einen Klappenschlag erweitert. Besonderes Augenmerk liegt allerdings auf Hubers formaler Gestaltung. Er gliedert die Komposition in vier Formteile (A, B, C, D). Teil A zeichnet sich durch die oben erwähnten, freien Figurationen aus, die aus angegebenen Tönen bestehen. Ebenso prägen die genannten Lippenglissandi, Vierteltöne und der Klappenschlag diesen Abschnitt. In den zwei Notensystemen von Teil B versieht er einzelne Motive mit den Angaben a 1, a 2, a 3, a 4 (1. Notensystem), b 1, b 2, b 3, b 4 (2. Notensystem). Diese Motive bzw. Teile können entweder alternierend oder interpolierend gespielt werden, wobei a 1 immer der Beginn und a 4 stets der Abschluss ist und die Ziffernfolge 1, 2, 3, 4 eingehalten wird. Beide Spielarten können laut Huber auch gemischt werden. Im Teil C finden sich in Spacenotation bis zu drei Ebenen, die sich auf drei Notensystemen verteilen. Dazu gehört zum einen die durch Mikrointervallglissandi gekennzeichnete Ebene, sowie die plastisch zu spielenden, fixierten Figurationen der zweiten und die freien Figurationen der dritten Ebene. Im vierten Formteil D, der den Zusatz Codetta trägt, greift Huber hinsichtlich der Ausführung Aspekte der Teile B und C auf.

Robert Dick *Afterlight* (1973)

Robert Dick, nicht nur Komponist, sondern auch Autor mehrerer Anleitungen zum Ausnutzen der klanglichen Möglichkeiten der Flöte,²⁹⁷ komponierte von den 1970er Jahren bis heute eine Vielzahl von Solokompositionen für die Flöte, in denen das Klangpotential des Instruments umfassend vorgestellt wird.

Der amerikanische Flötist und Komponist Robert Dick wurde 1950 in New York geboren. Er studierte Komposition und Elektronische Musik bei Robert Morris, Bulant Ariel und Druckman. Sein Flötenstudium absolvierte er am Yale College bei H. Henry Zlotnik, James Pappoutsakis, Julius Baker und Thomas Nyfenger. Darauf folgte an der Yale School of Music ein Kompositionsstudium, das er 1973 abschloss. *Afterlight* for flute solo (1973) war sein erstes Werk für Flöte. Er veröffentlichte es 1984 bei seiner eigenen „Multiple Breath Music Company“.

²⁹⁷ R. Dick: *The Other Flute: a Performance Manual of Contemporary Techniques*, 1975 und R. Dick: *Neuer Klang durch neue Technik*, 1986.

Expansively
 ♩ = 60 or less

The musical score is presented in three systems. Each system contains a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The vocal line features notes with slurs and accents, and a '+' sign indicating a breath mark. The piano accompaniment includes notes, slurs, and a '6' marking. Dynamics such as *sf*, *f*, *mp*, *p*, and *pp* are used throughout. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and breath marks.

Notenbeispiel 58: R. Dick *Afterlight*, Multiple Breath Music, S.1

In der Folgezeit komponierte er etwa 70 Stücke für die Flöte, wobei die verschiedenen Mitglieder der Flötenfamilie zum Einsatz kommen und sowohl solistisch als auch kammermusikalisch verwendet werden.

Die auf einer Ringklappe mit H-Fuß zu spielende Komposition *Afterlight* weist zahlreiche moderne Spieltechniken auf. Neben einer Vielzahl Klang erweiternder Effekte und perkussiver Klangelemente werden auch Techniken aus den Bereichen Mikrotonalität, Glissando und Triller eingesetzt. Die traditionelle Technik des Trillerns wird in Dicks Komposition, aber auch in anderen Werken zeitgenössischer Flötenmusik, erweitert und differenziert. Schon in Klaus Hubers *Ein Hauch von Unzeit* kamen ähnliche Trillerfiguren zum Einsatz. Im 20. und 21. Jahrhundert lässt sich zwischen einigen Trillerverfahren unterscheiden, die über das bereits Bekannte hinausgehen.

Des Weiteren sind Multiphonics zu nennen, von Dick als „multiple sonorities“ bezeichnet, die in diesem Stück von großer Bedeutung sind. Dick selbst betont: „Perhaps the most singular outgrowth from traditional flute playing in recent years has been the development of multiple sonorities.“²⁹⁸

Das in Spacenotation aufgeschriebene Stück beginnt mit einem Abschnitt (Seite 1 und 2), der stark von dem Ton d geprägt ist. In Gestalt aller drei Oktavlagen erscheint der zentrale Ton d oft mikrintervallisch umspielt und mit Vorschlägen versehen. Aufgrund der Ausführung als Flageolettton, als Bestandteil eines Mehrklangs oder kombiniert mit einem Klappenschlag erhält er verschiedene klangfarbliche Schattierungen. Zu Beginn der 2. Seite wird erstmals in dieser Komposition ein Mehrklangtriller eingesetzt, bei dem unter Angabe des entsprechend notwendigen Griffes zwischen $dis^{``}`` - d^{``}``$ und $cis^{``}`` - c^{``}``$ getrillert werden soll.

In der darauf folgenden Passage des Stücks kommt es zu mehrfachen Wechseln von Trillerfiguren und Glissandoübergängen. Charakteristische Trillertechnik ist hier das Tremolo. Der darunter zu verstehende Wechsel zwischen zwei Tönen, deren Abstand voneinander größer als eine große Sekunde ist, wird hier auf ganz eigene Weise verwendet. Dick spricht von „multiple tremoli“, da es sich mehrfach um Wechsel zwischen Mehrklängen handelt.

²⁹⁸ R. Dick: *The Other Flute*, 1975, S.81.

Notenbeispiel 59: R. Dick *Afterlight*, Multiple Breath Music, S.3

Anhand der Griffangabe werden die dafür erforderlichen Griffkombinationen kenntlich gemacht, indem das alternierende Schließen und Öffnen bestimmter Klappen angezeigt wird. Aber auch das Trillern ohne alternierende Gabelgriffe ist vertreten. Im Kontrast dazu erklingen durch Griffänderungen erzeugte Glissandi. Flageolettöne über dem Grundton d^{\flat} und ein Jet Whistle beschließen diese Passage. Im Anschluss an dieses kräftige Luftgeräusch folgen, abgesehen von einigen liegenden Mehrklängen und Flageolettönen, schnelle, im mikrotonalen Bereich verlaufende Klänge und kurze akustische Aktionen, die schnelle Lagen- und z.T. auch damit einhergehende Dynamikwechsel aufweisen. Des Weiteren setzt Dick neben Mehrklängen, Glissandi, Mikrointervallen, Klappenschlag und Flageolett die Techniken des Bendings und des gleichzeitigen Singens und Spielens ein. Unter Bending ist das Drehen der Flöte nach außen und nach innen zu verstehen, wodurch es zu einer Tonhöhenveränderung kommt. Im vorliegenden Fall wird der Ton b^{\flat} mikrointervallisch erniedrigt, d.h. die Flöte wird nach innen gedreht.

Die Veränderung des Ansatzes im Hinblick auf die verschiedenen Parameter Ansatzwinkel, Lippenöffnung, Lippenposition und Blasdruck wird von Dick in seinen Kompositionen für Flöte deutlich berücksichtigt und macht den differenzierten Umgang mit der Flöte bei der Erkundung neuer, klanglich-variabler Möglichkeiten deutlich. Die Technik des simultanen Singens und Spielens ist in der zeitgenössischen Flötenliteratur besonders ab den 1970er Jahren festzustellen.²⁹⁹

²⁹⁹ Weitere Möglichkeiten des simultanen Singens und Spielens werden auf S.238 näher erläutert.

In *Afterlight* ist die vokale Aktion in das vorliegende Notensystem integriert. Während der Ton c^{'''} gespielt wird, soll dazu glissandoähnlich von c^{''} nach c[`] gesungen werden. Die Vielfalt der erweiterten Spieltechniken sowie die Aufhebung der Einstimmigkeit mit Hilfe von „natural harmonics“, d.h. von Flageolettklängen, von „multiple sonorities“ und von simultanem Singen und Spielen, ermöglichen Interpreten und Komponisten die Erkundung neuer klanglicher Wege. Bestimmte Aspekte der sich wandelnden, neuen Klangästhetik sollen im folgenden Abschnitt näher beleuchtet werden.

Aspekt der Geräuschhaftigkeit

Wie sich schon in Dicks Werken und anderen Kompositionen Ende der 1960er Jahre und in den 1970er Jahren abzeichnet, wurde das Klangspektrum der Flöte zunehmend um den Aspekt der Geräuschhaftigkeit erweitert.

Hans-Joachim Hespos *duma* (1980)

In Hans-Joachim Hespos` Komposition *duma* für Altflöte solo finden sich verstärkt geräuschhafte Klangformen.

Der 1938 geborene Hespos war nach seinem Pädagogikstudium von 1962 bis 1984 im Schuldienst tätig und lebt seitdem als freischaffender Komponist in Ganderkesee. Er gründete 1969 die Konzertreihe *neue musik in delmenhorst 11.11*, die jedes Jahr am 11. November stattfindet. Des Weiteren rief er 1982 die *kulturreihe hoyerswege, zentrum aktueller kunst*, 1993 die *wiese GmbH, inspirierendes feld für erprobungen* und 1999 die *Universitaere Manufactur Com-Position* ins Leben. Mit Hilfe eines Stipendiums wurde ihm 1972/73 der Aufenthalt in der Villa Massimo in Rom ermöglicht. Im In- und Ausland arbeitete er an unterschiedlichen Institutionen als Gastdozent, u.a. auch bei den Darmstädter Ferienkursen. An der Hochschule für gestaltende Kunst und Musik Bremen war er 1990/91 als Gastprofessor tätig. Von 1997 bis 1999 leitete er an der Hochschule für Musik und Theater in Rostock die Projektwerkstatt *erweiternde Komposition*. Zu erwähnen sind auch die Jahre 2001 und 2002, in denen er composer in residence der *staatsoperhannover X* war.

Hespos erhielt zahlreiche Auszeichnungen. Dazu zählen der Kompositionspreis der *Stichting Gaudeamus*, Bilthoven (1967), der Erste Preis für Komposition der Fondation Royaumont, Paris (1968), sowie die Förderpreise des Landes Niedersachsen (1969) und der Stadt Stuttgart (1971). Sein Œuvre umfasst nahezu alle Besetzungen und Gattungen.

Hespos` Komposition *duma* für Altflöte solo entstand während eines Israel-aufenthalts. Als Preisträger eines Kompositionswettbewerbs der IGNM reiste Hespos 1980 zusammen mit anderen Preisträgern für vier Monate dorthin, um an Werken für das Sommerfestival der IGNM zu arbeiten. Das Solo *duma* komponierte er im Kibbuz Bror-Chayil, nahe der Negev-Wüste. Der Titel *duma* ist vom hebräischen Ausdruck *dumiah* abgeleitet, der soviel bedeutet wie „Wüste, Stille, Weite.“³⁰⁰ Vermutlich wurde Hespos durch die Eindrücke in der Negev-Wüste dazu angeregt. Dem Titel fügte Hespos darüber hinaus folgende Gedichtzeile hinzu: „Seine Stimme unerreichbar nah im innersten Ohr“. Diese stammt aus einem Gedichtband von Recha Freier, einer Dichterin, die er in Israel kennen gelernt hatte. Aus Theresia Flecks Sicht darf die Zeile allerdings nicht als Überschrift, Programm oder Untertitel aufgefasst werden. „Es handelt sich lediglich um das Aufzeigen einer Parallele, die in sinnreicher Beziehung zur Komposition steht und zusammen mit den instrumentalen und geographischen Gegebenheiten rund um *duma* den archaischen Eindruck des Werkes verfestigt.“³⁰¹

Hans-Joachim Hespos nutzt in dieser Komposition den Spielraum zwischen Geräusch und Ton aus und setzt zur Ermöglichung der von ihm gewünschten Klangformen gezielt moderne Spieltechniken ein. Der Grad der Geräusch-beimischung wird von ihm präzise notiert und vorgegeben. Er spricht bezeichnender Weise nicht von geräuschhaft gefärbten Tönen, sondern gefärbter, d.h. tonlich gefärbter Luft.³⁰² Seine Einschätzung des akustischen Phänomens „Geräusch“ erleichtert das Verständnis der kompositorischen Gestaltung von *duma*. „Musik ist Geräusch, das Sinn macht. Ich kann Geräusche auch als Musik auffassen, indem ich ihnen eine Weile nachhänge, sie definiere, was sie bedeuten, sie in Zusammenhänge packe. Dann ist es Musik.“³⁰³

³⁰⁰ Th. Fleck: Hespos: «duma» (1980), 1997, S.3.

³⁰¹ Ebd. S.3.

³⁰² Vgl. ebd. S.12.

³⁰³ H.-J. Hespos zit. nach Th. Fleck, a.a.O., S.6.

Neben Klangfarbenwechseln aufgrund unterschiedlich stark gefärbter Luftströme bzw. verschiedener Luftanteile einzelner Töne verwendet Hespos die Technik des Vibrato, Glissandi unterschiedlicher Ausformung³⁰⁴ und Flageolettöne, die mit ihrem im Vergleich zum Originalgriff blasserem, aber obertonreicheren Klangergebnis die Klangpalette dieser Komposition bereichern. Darüber hinaus fordert Hespos in seinem Stück das Überblasen nach oben und nach unten („unterblasen“) ohne bestimmte Tonhöhe. Zur Klangformung und Gestaltung zieht Hespos außerdem perkussive Effekte wie das Klappenschlagen („klappen, ohne zu blasen“, „stärker klappen als blasen“), Tongue Ram („ht-stoß ins umschlossene mundloch“) und die mit einem + in der Partitur gekennzeichneten „gespuckten“ Töne hinzu.³⁰⁵ Besondere Berücksichtigung findet auch die Artikulation. Zahlreiche Akzente, hart oder geräuschreich, sowie Randbereiche des hörbaren oder wahrnehmbaren Klanges und Ein- und Ausschwingzeiten der Töne werden von ihm aufgegriffen und genutzt. So differenziert Hespos zwischen offenem und deutlichem Ein- und Absetzen, wobei er den Beginn und den Abschluss eines Tons einzeln festlegt.

Zur Vielfalt der geräuschhaften Klangpalette dieser Komposition tragen außerdem Effekte wie Flatterzunge, Mehrklänge und Singen bzw. Sprechen und Spielen bei. Hespos differenziert zudem zwischen Flatterzunge und Frullato. Letzteres beschreibt er als „quasi prustende flatterzunge“.³⁰⁶ Den Begriff Frullato verwendet er auch im Zusammenhang mit Halbflageolettis, bei denen die Klappe nicht vollständig gedrückt wird, so dass ein „schnarrender“, brüchig klingender Ton entsteht, „quasi überblasfrullato“.³⁰⁷ Bei dem Einsatz von Mehrklängen ist besonders der von ihm als „Rufakkord“³⁰⁸ bezeichnete Klang zu Beginn des Stücks zu nennen. Der Ton e^{``} wird gegriffen, wobei die Klappe des linken Zeigefingers nicht heruntergedrückt wird. Klanglich resultiert daraus der wahrnehmbare Zusammenklang der Töne h[`], e^{``} und c^{``}. Notiert ist außerdem ein Luftstrom auf dem Ton e. Die bereits angesprochene Kombination von Flötenton und stimmlichen Aktionen, die stimmlos, mit halber Stimme oder stimmhaft in das Instrument hinein gesprochen werden

³⁰⁴ In der Partitur finden sich „ungleichmäßige mikro-glissandi“, normale Glissandi, ein Glissando in Kombination mit einer Umspielung um eine Viertelton-Intervall und ein Glissando mit simultaner Lautäußerung der Konsonanten f und w.

³⁰⁵ H.-J. Hespos im Hinweis zu *Duma* und in der Partitur, 1980.

³⁰⁶ H.-J. Hespos im Hinweis zu *Duma*, 1980.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ H.-J. Hespos zit. nach Th. Fleck, a.a.O., S.4.

sollen, ist ein weiteres Beispiel für zusätzliche geräuschhafte Klangeffekte. Die gesprochenen Laute, sowohl Konsonanten als auch Vokale, werden in den instrumentalen Part integriert und verschmelzen mit ihm zu einem Klangereignis.³⁰⁹

The image shows a handwritten musical score for a flute. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including many slurs and accents. Above the staff, the instruction 'ungleichmäßig bewegt' (irregularly moving) is written. Below the staff, there are several dynamic markings: 'f' (forte), 'pp' (pianissimo), 'p' (piano), and 'pf' (pianoforte). There are also some handwritten notes like '(stark x)' and arrows indicating dynamics. The notation includes various note values, rests, and articulation marks, suggesting a highly expressive and technically demanding piece.

Notenbeispiel 60: H.-J. Hespos *duma*, Eigenverlag, Z.4

Hartmut Lück schreibt zur Bedeutung der Sprache in Hespos` Werken: „Gerade in solchen Bläserstücken wird besonders deutlich, wie sehr Hespos` Musik auch eine Form des Sprechens ist, oder: der Sprechgeste, und das heißt auch: derjenigen Bereiche, wo Sprache in nicht-semantische Interjektionen übergeht, sei dies ein Schmerzensschrei oder ein Befreiungsjauchzer – oder einfach ein stimmungsvolles Tönenlassen.“³¹⁰ Die Häufigkeit der Verwendung lautlicher Äußerungen und ein „äusserst brutaler kreisch-schrei“ in Zeile 10 bestätigen diese Annahme. Der Flötist wird in der letzten Zeile auch aufgefordert zu singen und zu summen. Letzteres ist aufgrund der dafür notwendigerweise zu schließenden Lippen nicht wortwörtlich umzusetzen, sondern dem Singen ähnlich auszuführen. In der menschlichen Artikulation in Form von Sprechen, Singen und Schreien äußert sich der körperliche Aspekt seiner Musik, in der das Instrument Werkzeugcharakter hat und als Verlängerung des Körpers und des Atems gilt.³¹¹ Diese Körperlichkeit schlägt sich auch in den von Hespos selbst erfundenen, unkonventionellen Spielhinweisen nieder (z.B. „sich kaum aus der erstarrung lösend“, „wie irre gefetzt“, „behutsam umtasten“, „zitternd umtasten“, „stehend (stille umstaunend“) oder „tänzelnd bewegt“).

³⁰⁹ Die verschiedenen Strichdicken der angegebenen Laute geben die Intensität der Artikulationsstärke an. Ihre Höhenanordnung bezieht sich auf die jeweilige Sprechlage.

³¹⁰ H. Lück zit. nach Th. Fleck, a.a.O., S.15.

³¹¹ Vgl. Fr. Hilberg: *Dialektisches Komponieren*, 2000, S.206.

Die anhand dieser Komposition vorgestellten Klangphänomene, Gestaltungsmöglichkeiten und Tendenzen im Umgang mit der Flöte werden im Folgenden noch intensiver untersucht.

Luft, Atem, Wind

Im Rahmen der Ausnutzung instrumentaler Spieltechniken fließen innerhalb des Geräuschaspekts mehr und mehr die Aspekte Luft, Atem und Wind in den kompositorischen Schaffensprozess mit ein, thematisch und/oder spieltechnisch.

Folgende Auswahl an Werken weist diese Aspekte auf:

- 1969/70 Kagel, Mauricio: *Atem* für einen Bläser
- 1969 Petrassi, Goffredo: *Souffle* für Flöte, Altflöte in G und Piccolo solo
- 1973 Sollberger, Harvey: *riding the wind II-IV*
- 1975* Lévinas, Michaël: *Froissements d`ailes*
- 1977 Siebert, Wilhelm Dieter: *Aushauch* für Piccolo, Flöte, Alt-, Bass- und Kontrabassflöte (1 Instrumentalist)
- 1980/83 Holliger, Heinz: *(t)air(e)*
- 1980 Ichiyanagi, Toshi: *Kaze no Iroai* [Farbe des Windes]
- 1980/81 Nono, Luigi: *Das atmende Klarsein* für Bassflöte und Tonband
- 1982 Saariaho, Kaija: *Laconisme de l`aile*
- 1983 Hoch, Peter: *Atemwege*
- 1984 Dillon, James: *Sgothan*
- 1984/86 Hosokawa, Toshio: *Sen I*
- 1984 Lombardi, Luca: *Schattenspiel* für Bassflöte solo
- 1985 Weissberg, Daniel: *Atempoem* für Flöten solo³¹²
- 1989 Ichiyanagi, Toshi: *Wind Stream*
- 1990 Mundry, Isabel: *again and against* für Altflöte solo
- 1991/92 Kawashima, Motoharu: *Manic Psychosis I*

³¹² Weissberg verwendet die Querflöte und sieben Blockflöten, die mit sieben Luftpumpen verbunden sind. Diese werden vom Ausführenden per Fuß betätigt. Eine achte Pumpe wird zur Produktion von Luftgeräuschen genutzt. Die Löcher der Blockflöten werden so verklebt, dass die vom Komponisten erwünschten Tonhöhen bei Betätigung der Fußpumpen erklingen. Die Aspekte der Atmung und der Luft stehen im Mittelpunkt dieser Komposition.

- 1992/93 Schnebel, Schnebel: *Languido* für Bassflöte und Live-Elektronik
 1993 Huber, Nicolaus A.: *First Play Mozart*
 1995 Hosokawa, Toshio: *Vertical Song I*
 1996 Stahmer, Klaus Hinrich: *Herr der Winde* für Flöte und Zuspelung³¹³
 1997 Hosokawa, Toshio: *Atem-Lied* für Bass- oder Kontrabassflöte solo
 1997/99 Mahnkopf, Claus-Steffen: *La terreur d`ange nouveau*
 1999 Neuwirth, Olga: *Spleen II* für Bassflöte
 1999 Wendel, Wolfgang: *Wind* für Bassflöte
 2003 Schneid, Tobias PM: *Vertical Horizon II*

Um einen Eindruck von der Vielfalt der Werke mit der angegebenen „luftigen“ Thematik zu bekommen, sollen im folgenden Abschnitt einige dieser Kompositionen exemplarisch vorgestellt werden.

Michaël Lévinas *Froissements d`ailes* (1975)

Michaël Lévinas greift mit seiner 1975 erschienenen Komposition *Froissements d`ailes* für Flöte solo den Aspekt des luftigen, geräuschhaften Flötenklangs auf. Das mit dem Wort „Flügelflattern“ zu übersetzende Stück weist keinen außerordentlich hohen Schwierigkeitsgrad auf und ist laut Christiane Hellmann „Teil einer Reihe von Auftragskompositionen mit pädagogischem Charakter, die für die Jahresabschluss-Prüfung der Ecole Nationale de Musique de Boulogne Billancourt bestimmt sind.“³¹⁴ Lévinas (*1949) erhielt nach frühem Klavierunterricht bei Lazare Lévy seine weiterführende instrumentale Ausbildung bei Yvonne Lefébure, Vlado Perlemuter und Yvonne Loriod am Pariser Conservatoire, wo er auch bei Olivier Messiaen Komposition studierte. Seit 1987 ist er dort als Dozent für das Fach Analyse tätig. Seine Komposition *Froissements d`ailes* für Flöte solo weist einige Klangcharakteristika auf, die der „luftigen“, geräuschhaften Thematik, insbesondere dem Flügelflattern nahe kommen. Dies ist z.B. zu Beginn des Werks bei den schnellen Doppelzungen-Staccati auf einem Ton ohne Klang der Fall. Der dabei entstehende klangliche Effekt wird von Lévinas im Stück mehrfach eingesetzt.

³¹³ Dieses Stück wird in Kapitel 4.5 auf S.326 erläutert.

³¹⁴ Chr. Hellmann: *Froissements d`ailes* von Michaël Lévinas, 2001, S.22.

The image displays three staves of musical notation. The first staff is marked with a tempo of $\text{♩} = 160$ environ and the instruction *ad libitum*. It begins with a series of rapid, short notes, followed by a more melodic passage marked *mp et très sec*. The second staff is marked with a tempo of $\text{♩} = 160$ and includes the instruction *Flat. langue* with the note *(L'effet est plus important que les notes)*. It features a *mp cresc.* section and ends with a *mp* dynamic. The third staff is marked with a tempo of $\text{♩} = 72$ and includes the instruction *Normal*.

Notenbeispiel 61: M. Lévinas *Froissements d'ailes*, Leduc, Z.1-3

Des Weiteren nutzt er vermehrt Flatterzungen-Effekte, die zum einen in Verbindung mit schnellen, überwiegend chromatisch verlaufenden Sequenzen auftreten, wobei die Effekte wichtiger sein sollen als die Töne. Zum anderen kommt die Flatterzunge kombiniert mit Trillern oder Tremoli zum Einsatz. Dadurch wird der Eindruck von etwas Luftigem, Flüchtigem erzeugt. Darüber hinaus finden sich im Mittelteil der Komposition Staccato-Abschnitte mit der Spielanweisung „Sons très secs et détachés. Bruit des coups de langues“. Mit Hilfe dieser sehr trockenen, abgesetzten Töne und der deutlichen Zungenstöße, die mit hohem Blasdruck ausgeführt werden sollen, wird der geräuschhafte Klang des Flügelflatterns auf eine andere Weise hörbar. Dem stehen auch sehr leise, mit farblosem Ton zu spielende Legatopassagen gegenüber, die einen luftigen Klang hervorrufen. Spielanweisungen wie das Wort „souffle“ (gehaucht) betonen den gewünschten Klanggestus.

Vor allem im letzten, mit „Chant“ überschriebenen Abschnitt der Komposition dominieren diese luftigen, gehauchten Tonfolgen. Bei manchen dieser Töne erfolgt ein Glissando abwärts. Kurz vor dem Ende des Stücks ist jedoch ein zwischen den Tönen cis^{\flat} - f^{\flat} und cis^{\flat} - e^{\flat} verlaufendes, wellenartiges Glissando zu hören, das vom *p* zum *f* führt, bevor die letzten gehauchten Töne sich dynamisch abschwächen.

Der letzte, mit Flatterzunge versehene Ton verklingt im ppp und bildet einen Abschluss, der der Klangcharakteristik der Komposition voll entspricht.

Der Komponist selbst äußert sich zu seiner Musik wie folgt: „Ich war von der Arbeit am Transitorischen angezogen, von der Rolle des Vorübergehenden im Klang. Ich versuchte, mir einen Klang vorzustellen, dessen Wichtigstes sein Ausklingen sein sollte oder sein Erscheinen.“³¹⁵

Heinz Holliger (*t*)air(e) (1980/83)

Auch Heinz Holligers³¹⁶ Werk beinhaltet „luftige“ Klangphänomene. Die Komposition (*t*)air(e) stammt aus dem von 1975 bis 1985 komponierten *Scardanelli-Zyklus* nach späten Gedichten von Friedrich Hölderlin.³¹⁷ Im Titel dieses Solostücks für Flöte sind zwei Begriffe enthalten, zum einen das Wort „taire“ (= schweigen) und zum anderen das Wort „air“ (= Luft, Atem, Lied).

The image shows a musical score for flute with three staves. The score is annotated with various performance instructions in German and English. Key annotations include:

- Staff 1:** "ca. 5''" (approx. 5 seconds), "(so langsam wie möglich mit letztem Atem (as slowly as possible) with last of your air)", "(ord)", "ppp" (pianissimo), "molto espr. (sehr dunkel) (with very dark sound)", "(molto rit.)", "nicht atmen (do not breathe)".
- Staff 2:** "ca. 5''", "so lange wie möglich Atem anhalten (minimal 7'') (hold back breath as long as you can (minimum 7''))", "sch(i)", "(quasi gliss)", "(o.)", "(u)", "sehr unruhig, kleine Tonhöhenschwankungen (very restless, small oscillations of pitch)", "wenig Luft, schütterer Ton (with little air, thin sound)", "f < ffff pppp (wie explodierend) (explosive)", "unmerklich einatmen (breathe in unnoticeably)".
- Staff 3:** "allmählich beruhigen (gradually becoming calmer)", "(molto rubato)", "(molto rit. - - -)", "(al niente)".

Notenbeispiel 62: H. Holliger (*t*)air(e), Ars Viva Verlag, T.1-7.

³¹⁵ M. Lévinas zit. nach Chr. Hellmann: *Froissements d'ailes* für Flöte solo von Michaël Lévinas, 2001, S.22.

³¹⁶ Angaben zu seiner Biographie befinden sich in Kapitel 4.1 auf S.67.

³¹⁷ Scardanelli war ein Pseudonym Hölderlins. Den Bezug zu Hölderlins Leben stellt Holliger mit dieser Komposition für Flöte solo her. Hölderlin selbst war nämlich auch Flötist.

Der Aspekt des Atems spielt in Holligers Komposition eine bedeutende Rolle. Anhand der zahlreichen Spielanweisungen, die die Atmung betreffen, manifestiert sich der Eindruck einer Atemstudie. So fügt Holliger den Atmungsvorgang als grundlegenden Bestandteil in seine Komposition ein und differenziert dabei zwischen folgenden Ausführungen: Die Einatmung wird beispielsweise zur Erzeugung eines tonlosen Luftgeräuschs genutzt, das mit geschlossenem Ansatz, d.h. mit dem Umschließen des Mundlochs durch die Lippen hervorgerufen wird. Diese Umsetzung der Einatmung kombiniert Holliger an einer Stelle noch zusätzlich mit der Doppelzungenartikulation t k. Außerdem setzt er vielfach den Effekt einer kurzen, geräuschhaften Einatmung mit sf-Angabe ein. Als Besonderheit ist zudem das Pfeifen in das Mundstück hinein anzusehen, das er mit der Ein-, aber auch mit der Ausatmung verbindet. Bei dem Vorgang der Ausatmung finden sich ansonsten ebenfalls das kurze, geräuschhafte Ausatmen sowie die Erzeugung eines mit geschlossenem Ansatz produzierten Geräuschs mit etwas Ton und die Produktion äolischer Klänge. Letztere bezeichnen die Luftgeräusche, die bei normalem Ansatz, tonlos und mit viel Instrumentenresonanz hörbar werden.

Mit weniger Luft kommen die so genannten „schütterten“, zerbrechlichen Töne aus, die Holliger verwendet. Auffallend sind ebenso zittrig zu spielende Töne und Abschnitte. Diese kommen beispielsweise zu Beginn des Stücks vor, verstärkt jedoch bei der Produktion von Whistle Tones, deren flirrender, filigraner Klang diese Ausführung besonders gut erlaubt. Neben den vielen unterschiedlichen Luftgeräuschen und deren klanglicher Färbung fallen die zahlreichen Angaben zur Atmung innerhalb des Notentextes auf, insbesondere bezüglich der häufig vorkommenden Pausen. Gerade in den Pausen, in denen der Flötist für gewöhnlich die Zeit zum Luftholen nutzt, besteht Holliger darauf, so lange wie möglich den Atem anzuhalten und nicht einzuatmen oder nur unmerklich zu atmen. Weiterhin fügt er mehrfach hinzu, dass dies völlig regungslos und starr zu geschehen habe. Aufgrund dieser Anweisungen wird auch innerhalb der Pausen die Spannung des Spiels erhalten. Ähnliches gilt für die Angaben „mit letztem Atem“, „letzter Atem herauspressen“ oder „in einem Atem“. Der Interpret muss während des Spiels seine Luftreserven einschätzen können und diese dann mit bewusster Dosierung völlig ausschöpfen.

Abgesehen von den Luftgeräuschen und Whistle Tones kommen weitere Effekte wie Jet Whistle, Flageolets, Singen und Spielen, Klappengeräusch und Tongue Ram zum Einsatz, vor allem in der ersten Hälfte der Komposition.

Im weiteren Verlauf treten diese Klänge in den Hintergrund. So erklingt eine Passage, bestehend aus 1/32-Sequenzen, aus der Töne mit *sff*-Anweisung herausstechen, allerdings keine erweiterten Spieltechniken angewandt werden. Die Grunddynamik dieses Abschnitts liegt anfangs im Bereich des *pppp*, gewinnt aber nach und nach an Lautstärke. Unterbrochen werden die 1/32-Folgen durch Pausen ungleicher Dauer, die so wirken sollen, „als würde durch sie eine kontinuierliche Bewegung zerschnitten: als plötzliches, fast automatenhaftes Abbrechen.“³¹⁸ Für diese Pausen gilt das bereits beschriebene Verhalten.

Auch das Ende der Komposition hat sich sehr vom expressiven, durch unterschiedliche klangliche Aktionen geprägten ersten Teil des Stücks entfernt. Im dynamischen Rahmen von *ppp* – *pp* – *al niente* bewegt sich die Musik überwiegend mikrotonal und in der ersten Oktave. Der Eindruck einer sich entfernenden, reduzierten, im Nichts verklingenden Musik entsteht. Holliger spricht geradezu von einer Musik, „bei der die Geste abwesend ist“: „Vorher war meine Musik direkter Ausdruck. Jetzt ist alles abgehoben, daß auch das Subjekt zurücktritt, wie auch Hölderlin aus diesen Gedichten zurücktritt.“³¹⁹

Kaija Saariaho *Laconisme de l'aile* (1982)

Die finnische Komponistin Kaija Saariaho schuf mit ihrer Komposition *Laconisme de l'aile* für Flöte solo ebenfalls ein Werk, das die Aspekte Luft und Atem aufgreift und die Abstufungen zwischen Ton, Luft und Geräusch thematisiert.³²⁰ Kaija Saariaho, die 1952 in Helsinki geboren wurde, begann mit der Komposition *Laconisme de l'aile* für Flöte solo in Freiburg und stellte sie in Paris fertig. Der Kontakt nach Freiburg i.Br. entstand 1980 und 1982 bei den Sommerkursen für Neue Musik in Darmstadt durch die Bekanntschaft mit Brian Ferneyhough.

³¹⁸ H. Holliger in: Anmerkung zu *(t)air(e)*, 1980/83, S.5.

³¹⁹ H. Holliger zit. nach A. Jacob in: Booklettext zur CD „Positionen“.

³²⁰ Dieser Komposition kann optional Elektronik hinzugefügt werden. Dazu sind ein Mikrofon zur Verstärkung, ein digitales Hallgerät (reverb), ein Harmonizer, zwei Lautsprecher und ein Mischpult notwendig.

Aufgrund dessen setzte sie ihr in Finnland begonnenes Kompositionsstudium in Freiburg von 1981 bis 1982 bei Brian Ferneyhough und Klaus Huber fort. In Helsinki hatte sie zuvor an der Kunstgewerblichen Hochschule Malerei und Zeichnen, an der Universität Musikwissenschaft und an der Sibelius-Akademie Komposition bei Paavo Heininen studiert. Ihre Werke der 1970er Jahre sind überwiegend Liedkompositionen. Mit Unterstützung von Brian Ferneyhough fand sie dann allerdings Zugang zur Instrumentalmusik. Die erste Komposition für Flöte ist *Canvas* aus dem Jahre 1978. Darauf folgten *Laconisme de l'aile* für Flöte solo (1982), *NoaNoa* für Flöte und Elektronik (1991), *Colours du Vent* für Altflöte solo (1998) und *Dolce Tormento* für Piccolo solo (2004). Für ihre Komposition *Laconisme de l'aile* diente, wie so oft in ihren Werken, ein literarischer Text als Inspirationsquelle. Dieser stammt von Saint-John Perse, einem amerikanischen Dichter.

voice 1
 2/4 Ig - no - rants de leur (h) om - bre et ne sa -
 [R] 30%
 [H] ∅

voice 2
 2/4 - chant de mort de mort que ce qui s'en con - sume d'im - mor - tel au
 [R] 30%
 [H] ∅

voice 3
 2/4 bruit loin - tain des grandes eaux (h) ils passent nous lais - sant
 [R] 30%
 [H] ∅

instrument on lips *pp* (sempre)

voice 4
 2/4 et nous sommes plus les mêmes ils sont l'es - pace (t t t t....) flutter-tongue
 [R] (30%)
 [H] 40%

5
 as slowly as possible *pp* *pp* *pp* *legato* *fff* *tempo I* (♩ ≈ 60) *mp* *sempre legatissimo*
 senza vibr. (sempre) *forte possibile*
 [R] (30%)
 [H] 60%

Notenbeispiel 63: K. Saariaho *Laconisme de l'aile*, Edition Wilhelm Hansen, Z.1-5

Der Beginn seines Gedichts wird am Anfang ihres Werks vom Musiker rezitiert, rhythmisch verstärkt durch das Klappenschlagen der Flöte. Danach fährt der Musiker mit dem Spiel auf der Flöte fort. Nach einer aufsteigenden Zwölftonreihe werden Rhythmus und Klangfarbe des Gedichtteils nun musikalisch ausgedrückt, wobei die Tonfolge der Reihe wieder aufgegriffen wird bzw. einzelne Töne der Reihe umspielt werden. Auf der Fermate in Zeile 8 endet die Zwölftonreihe.

Im weiteren Verlauf der Komposition werden Teile der Reihe frei eingesetzt und verarbeitet. Die Reihe in ihrer ursprünglichen Gestalt begegnet dem Interpreten erst in Zeile 26 wieder. Dort folgt sie erneut der Rezitation des restlichen Textes des Gedichts. Sie wird verändert und schraubt sich in immer kleiner werdenden Intervallschritten nach oben, unterstützt durch eine an- und abschwellende Dynamik und ein lang gezogenes Ritardando. Die „Verschnaufpausen“ vor jedem neuen Anlauf, deren Dauer durch Sekundenangaben festgelegt ist, werden zum Ende des Stücks hin immer länger. Der Musiker soll ab Zeile 35 sogar so lange wie möglich auf einem Ton verharren. Nach einem Whistle Tone – Abschnitt erfolgt eine letzte Aufwärtsbewegung, wobei jeweils das $g^{'''}$ als Zielton angestrebt wird. Die Anfangstöne der aufsteigenden Tonfolge verlaufen von $d^{'''}$ in Mikrintervallen bis $fis^{'''}$. Nach dem letztmaligen Erreichen des $g^{'''}$ endet das Stück mit so lang wie möglich ausgeführten Whistle Tones ($c^{\`}$) im ppp.

Schon der Titel deutet auf die „luftige“ Thematik der Komposition hin. „l'aile“, der Flügel – damit verbinden wir die Materie Luft, aber auch den Bewegungsvorgang des Flügelschlagens. Beide Aspekte sind in diesem Werk im reichen Klangfarbenspektrum der Flöte und in Gestalt der verschiedenen Klangerscheinungen vertreten. Das Flötenspiel ist insbesondere durch perkussive Effekte und Luftgeräusche geprägt. Klappenschlagen ohne und mit Ton, Zungenpizzicato und die Kombination beider Techniken sind in dem Zusammenhang ebenso zu nennen. Der Anteil der Luftgeräusche ist sehr groß. Saariaho verwendet Klänge mit unterschiedlichen Ton- und Luftanteilen, äolische Klänge und das Flüstern von bestimmten Worten oder phonetischem Material ohne Bedeutung in die Flöte hinein (z.B. Z.23: sssss). Auch der Ein- und Ausatmungsvorgang wird von ihr musikalisch genutzt, indem durch die Bedeckung des Mundlochs in die Flöte ein- und ausgeatmet wird (Z.20).

Vielfache Verwendung finden gleichermaßen die verschiedenen Arten des Vibratos, wobei auch dort der Luftanteil bzw. der angewandte Luftdruck besonders berücksichtigt wird. Außerdem finden sich Effekte, die den Klang erweitern, wie z.B. die Flatterzunge, Triller, Mehrklänge sowie simultanes Singen und Spielen.

Die in *Laconisme de l'aile* vorhandene Vielfalt der Klänge und die ständigen Umwandlungen von Tönen und Geräuschen deuten auf die besondere gestalterische Rolle der Klangfarbe hin. „Saariahos Hauptinteresse ist nun der Klang, sie legt nach ihrer eigenen Aussage `den Klang unter ein Mikroskop`.“³²¹

Die Skala der „klaren“ Instrumentaltöne und die geräuschhaften Klänge stellen Kontraste im Verlauf der Klangfarbenexperimente dar. Die Kontinuität des musikalischen Flusses ist aber stets präsent. „Wie eine Metapher für den Atem, besitzt die Musik Kaija Saariahos die Dichte und die Fluidität des Windes.“³²²

Einbindung der Stimme

Die Technik des Singens bzw. Sprechens und Spielens kommt, wie bereits erwähnt, in Saariahos Werk zum Einsatz. Die Einbindung der Stimme in den instrumentalen Vortrag ist eine Tendenz, die in der solistischen Flötenmusik des 20. Jahrhunderts deutlich festzustellen ist. Diese Spielpraxis ist bereits im japanischen Nō-Theater und laut Christiane Hellmann auch in der osteuropäischen und südamerikanischen Musiktradition verankert.³²³ Die Einbeziehung von Stimme und Sprache in zeitgenössische Werke für Flöte solo wird für Komponisten anderer Nationalitäten ab den 1970er Jahren jedoch ebenso ein gangbares Mittel zur musikalischen Gestaltung. Angesichts der großen Zahl von Werken, in denen diese Technik neben anderen modernen Spielweisen Verwendung findet, wird der Stellenwert der stimmlichen Aktionen und deren Integration in den instrumentalen Vortrag deutlich. Die folgende Auswahl an Werken und die beiden anschließenden Kurzanalysen sollen exemplarisch einen Eindruck von den gestalterischen Möglichkeiten des Stimmeinsatzes vermitteln.

³²¹ K. Aho: Art. Kaija Saariaho. In: *Komponisten der Gegenwart*, 2. Nlfg, S.2.

³²² S. Winterfeldt: *Kaija Saariaho*, 1991, S.36.

³²³ Vgl. Chr. Hellmann, a.a.O., S.288.

Auswahl an Werken, in denen das Sprechen und/oder Singen zum Flötenspiel
hinzukommt:

- 1970 Michael, Frank: *Amun-Ra, Erotogramm II*
- 1971 Holliger, Heinz: *Lied* für Flöte, Alt- oder Bassflöte (ad lib. elektronisch verstärkt)
- 1971 Takemitsu, Toru: *Voice* for solo flutist
- 1972 Dittrich, Paul Heinz: *Flötenkadenz*
- 1972 Taira, Yoshihisa: *Maya* für Bassflöte solo
- 1973 Baculewski, Krzysztof: *Meander*
- 1973 Dick, Robert: *Afterlight*
- 1973 Zechlin, Ruth: *pour la flûte*
- 1974 Ferneyhough, Brian: *Cassandra`s Dream Song*
- 1974 Consoli, Marc-Antonio: *sciuri novi*
- 1975 Ferneyhough, Brian: *Unity Capsule*
- 1976 Globokar, Vinko: *Monolith* für Flöte(n) solo
- 1976 Sigurbjörnsson, Thorkell: *Kalaïs*
- 1976 Voigtländer, Lothar: *Studie in drei Teilen*
- 1977 Aitken, Robert: *Plainsong*
- 1978 Yuasa, Joji: *Domain*
- 1978 Zender, Hans: *Mondschrift (Loshu II)*
- 1980/83 Holliger, Heinz: *(t)air(e)*
- 1980 Vasks, Peteris: *Landschaft mit Vögeln*
- 1982 Saariaho, Kaija: *Laconisme de l`aile*
- 1982/83 Stockhausen, Karlheinz: *Kathinkas Gesang* als *Luzifers Requiem* als Flötensolo / Klangregisseur
- 1984/86 Hosokawa, Toshio: *Sen I*
- 1985 Rojko, Uroš: „ ... für eine Piccolospielerin“
- 1986 Stockhausen, Karlheinz: *Entführung* als Solo für Piccolo-Flöte
- 1988/97 Hajdu, Georg: *Sleeplessness* für Flöte(n), obligatem Sprecher und Live-Elektronik
- 1988 Pröve, Bernfried: *Entzeichnung I*
- 1988 Sollberger, Harvey: *Quodlibets*

- 1989 Yuasa, Joji: *Terms of Temporal Detailing* for bass flute
- 1991 Gasser, Ulrich: *Orpheus` Gesang nach misslungener Flucht* für Flöte, Alt- und Bassflöte solo
- 1991/92 Geißler, Ulrike: ... *durch den Spiegel in ein neues Licht ...*
- 1991/92 Kawashima, Motoharu: *Manic Psychosis I*
- 1991 Saariaho, Kaija: *NoaNoa* für Flöte und Elektronik
- 1992/93 Bräm, Thuring: *Vier neue Etüden*
- 1992 Racine, Philippe: *Chanson Triste* für Singstimme und Flöte, aber eine(n) Ausführende(n)
- 1993 Huber, Nicolaus A.: *First Play Mozart*
- 1994 Dick, Robert: *Sea of Stories Remix*, multiple flutes and voices (one player/speaker)
- 1994* Offermans, Wil: *Honami*
- 1995 Hosokawa, Toshio: *Vertical Song I*
- 1997 Mitschke, Herbert A.: *glassdance version II*, for flute, voice and DAT-Tape
- 1998 Leufgen, Friedrich: *Augenblicke*
- 1998/99 Wagner, Christoph Maria: *Zoom*
- 1999 Dick, Robert: *Thunder Tube*, performance piece for contrabass flute/speaker
- 2000 Grosskopf, Erhard: ... *als der Weg der Seele des Tänzers...* Flöte mit Sprechen
- 2002 Pezolt, Rainer: *Lied*
- 2005 Dick, Robert: *The Sound*, for flutist/speaker, with poetry by Bruce Lawder

Bei der Einbindung der Stimme in den instrumentalen Vortrag kann zwischen dem Sprechen und Singen unterschieden werden. Häufig wird der Gesangs- oder Sprechpart in einem zweiten Notensystem abgebildet. Es ist aber auch möglich, die Flötenstimme und die vokalen Aktionen gemeinsam in einem Notensystem zu notieren.

Singen und Spielen

Der Effekt des simultanen Singens und Spielens ist in der oben genannten Flötenliteratur sehr stark vertreten. Durch die Reibung der Stimmbänder mit gleichzeitigem Luftstrom durch den Kehlkopf entsteht der charakteristische Klang. Die Stimme kann dabei synchron oder auch völlig unabhängig zur Flöte geführt werden. Im Falle von Robert Aitkens *Plainsong* (1977/98) werden die unterschiedlichen Einsatzmöglichkeiten der Singstimme anschaulich.

Robert Aitken *Plainsong* (1977/98)

Robert Aitken, 1939 in Kentville geboren, erlernte bereits als Kind das Flötenspiel und studierte 1955 bis 1959 bei Nicholas Fiore am Royal Conservatory of Music in Toronto. Schon im Alter von 19 Jahren wurde er Flötist beim Vancouver Symphony Orchestra und studierte zur selben Zeit bei Barbara Pentland an der University of British Columbia Komposition. Hinzukam das Studium elektronischer Musik bei Myron Schaeffer und ein weiteres Kompositionsstudium bei John Weinzweig an der Universität von Toronto. Aitken studierte darüber hinaus bei Marcel Moyse, Jean-Pierre Rampal, Severino Gazzelloni, André Jaunet und Hubert Barwähser. Konzerttätigkeiten als Mitglied von Orchestern und Kammermusikensembles sowie als Solist führten ihn durch die ganze Welt. Neben seinen Lehrtätigkeiten und zahlreichen CD-Einspielungen schrieb er eine Vielzahl eigener Kompositionen für Flöte.

Für Flöte solo komponierte er *Icicle* (1977) und *Plainsong* (1977). Letzteres Stück, das er Toru Takemitsu widmete, weist sowohl einstimmige als auch zweistimmige Abschnitte auf, in denen der Gesang im Hinblick auf die Flötenstimme als gleichwertige Stimme eingesetzt wird.

Beim ersten Einsatz der Gesangsstimme erklingt diese eine Oktave tiefer als die Flötenstimme. Darauf folgt eine längere Passage gleichzeitigen Singens und Spielens der gleichen Tonfolgen im 6-Tonraum, aufgeteilt in einzelne Motivzellen, die nach Belieben wiederholt werden können. Im Anschluss daran setzt sich nach vorangegangenem Decrescendo des Flötentons die Gesangsstimme crescendierend mit angegebener Vokalfärbung (aeiou) durch. Bei zunehmendem Stimmanteil verklingt aber auch der gesungene Ton im ppp (siehe Notenbeispiel 64).

Tutta la forza

(♩ = 112 Tempo primo)

low voice *sffz* *sffz* *sffz* *pp* 6a) *pp*

mp *f*

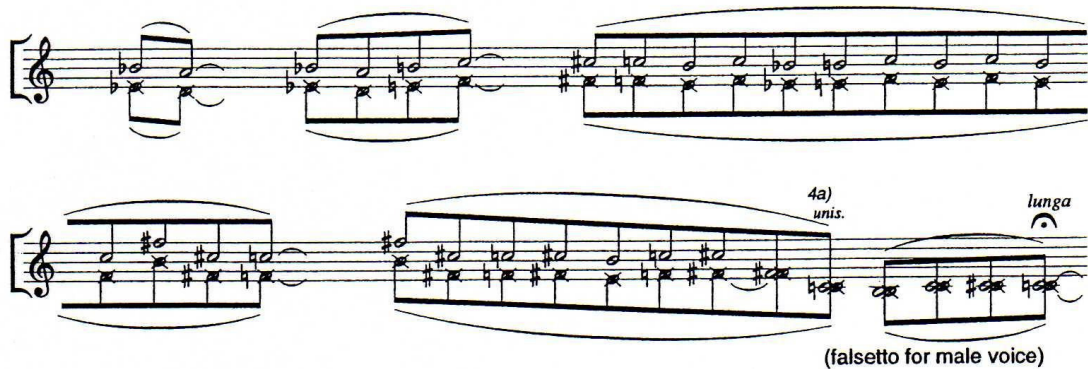
mf *p* (aeiou) → more voice, less buzz *ppp*

Notenbeispiel 64: R. Aitken *Plainsong*, Universal Edition, Z.7-9

Eine andere Möglichkeit der „Stimm“führung zeigt sich im weiteren Verlauf der Komposition. Flötenspiel und vokalfärbter Gesang (oo – ee), bestehend aus sich wiederholenden Motivzellen, setzen nacheinander ein. Aitken gibt dazu die Anweisung: „The flute sound gradually stops as the voice begins. Keep the fingers moving to bring the sound of the flute back as a distant echo.“³²⁴ Während die Flötenstimme daraufhin mit einem sehr schwachen, matten Klang, „just a whisper from the resultant air in singing“, fortgeführt wird, wiederholt die Gesangsstimme ein von Zeile 7 bereits bekanntes Motiv. Die Zweistimmigkeit von Flöte und Gesang verwendet Aitken noch ein weiteres Mal. Anfangs lässt er wiederum die Gesangsstimme ein Motiv nach Belieben wiederholen, wobei die Flöte in tieferer Lage geräuschhafte Klänge produziert. Anschließend folgt eine Passage, in der Flöten- und Gesangsstimme parallel im Quintabstand und vielfach chromatisch geführt werden. Dies entspricht der im Titel des Stücks innewohnenden Bedeutung. Plainsong bezeichnet im Englischen das mittelalterliche Parallelorganum. Darunter

³²⁴ R. Aitken in: Notentext *Plainsong*, 1977/98.

ist ein unbegleiteter Chorgesang in Quarten oder Quinten aus dem 9. Jahrhundert zu verstehen.³²⁵ Die parallele Stimmführung im Quintabstand wird hier durch das gleichzeitige Singen und Spielen auf dem Instrument umgesetzt.



Notenbeispiel 65: R. Aitken *Plainsong*, Universal Edition, Z.25/26

Darüber hinaus nutzt Aitken mit Hilfe der Stimme auch noch weitere Effekte. Zum einen lässt er den Interpreten zwischen Gesang und Flatterzunge hin- und herwechseln. Zum anderen kombiniert er diesen Klangeffekt mit einem Triller auf h^{~~~~}, zu dem der höchstmögliche Ton gesungen werden soll.

Sprechen und Spielen

Bei der Technik des Sprechens und Spielens werden Worte, einzelne Silben oder Laute ohne Kontakt zum Instrument in den Instrumentalvortrag integriert oder sowohl stimmhaft als auch stimmlos in das Instrument hinein oder über das Mundloch hinweg gesprochen. Um die Rohrresonanz der Flöte bei diesem Effekt auszunutzen, ist eine ausreichende Luftmenge notwendig. Die dazu gegriffenen Tonhöhen, vorzugsweise in tiefer Lage, ermöglichen eine gute Flötenresonanz. Daraus resultiert ein geräuschhafter Klangcharakter. Bei der Wiedergabe von phonetischem Material, bestehend aus einzelnen Vokalen oder Konsonanten, fallen

³²⁵ Vgl. Booklettext zur CD „the contemporary flute“, 1997.

unterschiedliche Wirkungsweisen auf. Die Vokalerzeugung, die auch beim gleichzeitigen Singen und Spielen eingesetzt werden kann, wirkt sich aufgrund der Formung im Mundraum entscheidend auf die Klangfärbung aus (dunkel, hell, weit, eng o.ä.). Der Einsatz von konsonantischem Material schlägt sich dagegen in der Artikulation nieder. Anwendung fand die Technik des Sprechens und Spielens u.a. im bereits erwähnten, für die solistische Flötenmusik sehr bedeutenden Stück *Voice* von Toru Takemitsu (1971), in Hans Zenders *Mondschrift* (1978) und auch in Kaija Saariahos *Laconisme de l'aile* (1982). Bei diesen drei Kompositionen spricht der Interpret, wie oben bereits allgemein erläutert wurde, bestimmte Worte oder Textsequenzen stimmhaft/stimmlos ohne angelegtes Instrument (bei Saariaho) und über das Mundloch hinweg oder in die Flöte hinein. Weitere nennenswerte Stücke, die stimmliche Aktivitäten mit instrumentalem Spiel verbinden, sind z.B. Hans-Joachim Hespos' *duma* für Altflöte solo (1980) und Kaija Saariahos Werk *NoaNoa* für Flöte und Elektronik (1992).³²⁶

Nicolaus A. Huber *First Play Mozart* (1993)

Ein ebenfalls gutes Beispiel für die Technik des Sprechens und Spielens mit der Verwendung einzelner Konsonanten ist Nicolaus A. Hubers *First Play Mozart* für Flöte solo. Nicolaus A. Huber, 1939 in Passau geboren, absolvierte nach seinem Schulmusikstudium an der Münchner Musikhochschule ein Kompositionsstudium bei Franz Xaver Lehner, an das sich Studien bei Günter Bialas anschlossen. Von 1965 bis 1966 arbeitete er mit Josef Anton Riedl im Elektronischen Studio München und bis 1971 in Riedls Ensemble „Musik/Film/Dia/Licht-Galerie“. Nach der Teilnahme an einem Kompositionskurs von Karlheinz Stockhausen im Jahre 1967 erhielt er 1967/68 Kompositionsunterricht bei Luigi Nono in Venedig. 1969 wird Huber Dozent für Musiktheorie und Analyse an der Folkwang-Hochschule Essen, 1974 dann Professor für Komposition. Von 1971 bis 1974 war er zudem Vizepräsident der deutschen Gesellschaft für Neue Musik. Nennenswerte Werke Hubers sind das Streichquartett *Informationen über die Töne e – f* (1965/66), mit dem er erste Anerkennung als Komponist fand, *Versuch über Sprache* (1969) für 16 Solostimmen, chinesisches Becken, Hammondorgel, Kontrabass und zweikanaliges

³²⁶ Die Analyse der Komposition *NoaNoa* folgt in Kapitel 4.5 auf S.317.

Tonband, *Harakiri* (1971) für Orchester und Tonband und das Orchesterstück *Morgenlied* (1980). Abgesehen von einigen Kammermusikwerken, in denen die Flöte beteiligt ist, ist das Stück *First Play Mozart* das einzige Werk des Komponisten für Flöte solo.³²⁷

Nicolaus A. Huber beschäftigt sich in seiner Komposition *First Play Mozart* für Flöte oder Altflöte (mit eventueller elektronischer Verstärkung) intensiv mit dem Aspekt der Wiederholung. Im Einführungstext zu seiner Komposition stellt Huber die Verbindung zum Beginn von Mozarts Figaro-Ouvertüre her. Anhand der ersten sieben Takte der Ouvertüre zeigt er die vielfältigen Wege des Hörens auf, in denen die „Wiederholung als `gestreute`, nicht als form- und zusammenhangbildende, eher als Mittel, Entfernungen, ja Fremdheiten aufzubauen“³²⁸ vermag.

Im Mittelpunkt der folgenden Analyse soll in erster Linie die große Vielfalt unterschiedlicher Artikulationsarten stehen, die die Zungen- (t,d), Zwerchfell- (h) und Lippenartikulation (p) betreffen. Huber versieht in seiner Komposition Töne mit folgenden Anweisungen zur Artikulation:³²⁹ d, dh, t, tü, ta, tö, to, to/w, tuk, tw, tüh, th, tk, thw, trrr, h, hüh, p, ph, pw, k, ku, üh, öw, öf, ch. Da in diesem Stück Luftgeräusche mit minimalem Tonanteil überwiegen, sind nur vereinzelt normal, ohne jegliche Effekte gespielte Flötentöne mit der Spielanweisung t, tü, d und h angegeben. Ansonsten erscheinen die oben genannten Artikulationen hauptsächlich in Kombination mit Luftgeräuschen, mehrmals auch in Verbindung mit der Ein- und Ausatmung. In einzelnen Fällen treten sie außerdem in Gestalt eines Flatterzungeneffekts (trrr) und Tongue Slaps (tö) auf. In den Zeilen 44 bis 47 findet sich die im Stück längste Folge von Tönen mit unterschiedlicher Artikulation und dementsprechender Klangwirkung (siehe Notenbeispiel 66).

Die mit einem geringen Tonanteil erklingenden Luftgeräusche sollen aus Hubers Sicht ein „warmes Geräusch“ erzeugen. Zum geräuschhaften Klanggestus trägt zudem die hörbare Einbeziehung der Ein- und Ausatmung in den instrumentalen Vortrag bei. Die Artikulation bestimmter Silben beim Atmungsvorgang unterstützt den geräuschhaften Eindruck und macht ihn deutlicher wahrnehmbar.

³²⁷ Zum Verständnis des in diesem Stück gewünschten Grundklangs empfiehlt Huber das vorherige Studium von Stockhausens *Studie I* und *Studie II*.

³²⁸ N.A. Huber in: *Zeitklänge: zur Neuen Musik in Nordrhein-Westfalen 1946-1996*, 1996, S.198.

³²⁹ Einige der Artikulationsarten sind übliche Anstoßvarianten, d.h. nichts Neues, so z.B. t, d, tü, tö, tk oder ta.

The image shows three staves of musical notation for a flute. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains two measures of music with notes and rests. Below the notes are rhythmic markings: [h h sim.] and [h h p t h h trr]. Dynamic markings include *ppp*, *sim.*, *<mf*, *pp*, *mf*, and *pppp*. The second staff continues the piece, starting with a 4/4 time signature. It features a series of notes with dynamic markings *ff*, *f*, *mf*, *sfz*, *p*, and *f*. There are also markings for *Flzg.* and a *Key slap*. The third staff begins at measure 66, with a tempo marking of quarter note = 66. It contains a long sequence of notes with dynamic markings *sfz/p*, *ff*, *p*, *sfz/p*, and *ff*. The piece concludes with a *tongue ram* marking.

Notenbeispiel 66: N.A. Huber *First Play Mozart*, Breitkopf & Härtel, Z.44-47

Darüber hinaus legt Huber auf weiche, fließende Übergänge Wert und möchte alles Stufige vermeiden. Dies spiegelt sich in der Vielzahl von Glissandi und Mikrointervallverläufen sowie im stetigen An- und Abschwollen der Dynamik wider. Huber selbst spricht von einer „atmenden Dynamik“. Gleichwohl finden sich einzelne hervorstechende Akzente, Passagen schnell aufeinander folgender kontrastreicher Aktionen und häufig auftretende sekundenlange Pausen. Dies alles zerstört jedoch nicht den Eindruck eines fließenden Klangverlaufs. Als wichtige Bestandteile des Klangspektrums der Komposition nennt Huber die schon angesprochenen Luftgeräusche, die so genannten „Rauschfarben“, und eine Klangpalette, die von „melodischen Rauschklangfolgen bis hin zu melodischen Ton- und Intervallfolgen“³³⁰ reicht. Der im Stück dominierende, rauschige Klang wird dadurch erzeugt, dass bei normalem Ansatz das Mundloch etwas nach außen gedreht und die gesamte Flöte rechts tiefer und vom Körper weg gehalten wird. Außerdem besteht die Möglichkeit, das Mundloch mit den Lippen zu umschließen und direkt in das Instrument zu blasen. Das Mundloch kann auch nur halb geschlossen werden. „Der

³³⁰ N.A. Huber in: Vorwort zu *First Play Mozart*, 1993.

Klang ist substanzreich, aber heller als bei ganz geschlossenem Mundloch.“³³¹ Im Notentext, der durch Spacenotation und die Nennung von Sekundenfeldern gekennzeichnet ist, macht Huber zudem Angaben zum Abstand vom Mundloch, für den Fall, dass z.B. aus 4 oder 8 Zentimetern Entfernung der Luftstrom auf die Kante gerichtet werden soll. Unterschiedliche Klangschattierungen werden des Weiteren durch das horizontale und vertikale Hin- und Herwinden der Flöte erreicht, wodurch verschiedene Klangfärbungen entstehen. Veränderungen in der klanglichen Schattierung eines Tones werden auch mit Hilfe unterschiedlicher Griffe ermöglicht. Dies ist beispielsweise am Ende des Stücks beim Ton as` der Fall, der mit sechs verschiedenen Griffen gespielt werden soll.

Das horizontale Verschieben der Flöte bzw. des Mundlochs und die Dunkel- und Hellfärbung von Klängen, z.B. durch den im Mundraum geformten Vokal u, bereichern ebenso die Klangmöglichkeiten und stehen in deutlichem Gegensatz zu den „schön“ zu spielenden Passagen mit normalem Ansatz. Weitere Effekte, die zu dem Klangspektrum dieses Stücks beitragen, sind Whistle Tones, Tongue Slap, Tongue Ram, Flatterzunge, Klappenschlagen, Multiphonics, „bubbly sound“, verschiedene Mundhöhlenweitungen, Schlagen der Finger auf das Mundloch und Tremoli. Es finden sich in der Komposition mancherorts übereinander liegende Schichten der beschriebenen Klangaspekte, beispielsweise in der fünften Zeile des Werks. Dort sind unterschiedlichste Spieltechniken und Anweisungen zur Dynamik, Artikulation, Akzentuierung u.ä. zu beachten und umzusetzen.

The image shows a musical score for flute with various dynamics and articulations. Above the staff, there are diagrams of the flute's mouth cavity (Mundhöhle) and air flow. The diagrams are labeled: 'rechts etwas Luft entweichen lassen „helles Zischen“' (right side, let some air escape, 'bright hissing'), 'Mundhöhle etwas eng' (mouth cavity slightly narrow), and 'Mundhöhle weit' (mouth cavity wide). The score includes dynamics like *pp*, *mp*, *pp*, *fff*, *mf*, *pp*, *p*, *mf*, *p*, and *fff*. There are also articulation marks like *>>>*, *>*, and *>>*. Below the staff, there are phonetic notations: *[d d d]*, *[d d d]*, *[d h →]*, *[u . . . u]*, and *[tüh]*. A note at the bottom right says 'Dunkel- . . . Hell- Farben durch Vokale' (Dark . . . Light colors through vowels). The score is divided into sections with durations: 2'', 3'', 1'', and 1''.

Notenbeispiel 67: N.A. Huber *First Play Mozart*, Breitkopf & Härtel, Z.5

³³¹ N.A. Huber, a.a.O.

Zusammenfassend ist zu diesem Stück zu sagen, dass es die instrumentalen Möglichkeiten und physiologischen Fähigkeiten des Spielers ausnutzt und somit bestimmte Ausdrucksbereiche und Grenzen musikalisch erschließt.

4.4.4 Komplexe Klangphänomene

Neben Werken, für die eine Reduktion der klanglichen Elemente charakteristisch ist, beispielsweise durch die Beschränkung auf einen Aspekt, wie z.B. auf die Atmung in Hosokawas *Atem-Lied*, treten seit den 1970er Jahren Kompositionen ins Blickfeld, die durch komplexe Klangphänomene gekennzeichnet sind und zum Teil die instrumententechnischen und physiologischen Grenzen ertasten. Aufgrund des hohen Schwierigkeitsgrades eines Stücks, hervorgerufen durch eine intensive, verstärkt kombinierte Nutzung moderner Spieltechniken, eine enorme dynamische und rhythmische Differenzierung sowie finger- und atemtechnische Schwierigkeiten, werden die Möglichkeiten dessen erkundet, was ein Instrumentalist leisten kann. Der Aspekt der Körperlichkeit erhält zunehmende Bedeutung.

Exkurs: Körperlichkeit

Abseits des „schönen“, idealen Flötentons und der traditionellen Klangsprache werden zunehmend physiologische Prozesse der Klangerzeugung in die Komposition eingebunden.³³² Die erweiterten Spieltechniken leisten dafür ebenfalls einen Beitrag zur „Gestaltung von Körperlichkeit.“³³³ Körpereigene Geräusche und Lautäußerungen, wie die bereits vorgestellten Aspekte Atem und Sprache sowie vokale Aktionen wie Schreien, Lachen, Fauchen, Stöhnen u.ä., werden von Komponisten als Ausdrucksmittel genutzt. Diese Tendenz zur Körperlichkeit in der Musik, d.h. den Körper als Instrument zu nutzen, ist nicht nur in der solistischen Flötenmusik festzustellen. Aus Hilbergs Sicht gerät Ende der 60er Jahre der Körper ins Blickfeld des kompositorischen Schaffens. „Es entstehen Organkompositionen, insbesondere

³³² Vgl. F. Hilberg: *Dialektisches Komponieren*, 2000, S.198ff.

³³³ Ebd. S.198.

Atemstücke.“³³⁴ Der Aspekt der Virtuosität beinhaltet ebenfalls eine körperliche Komponente. Die leicht wirkende Beherrschung technisch schwieriger Werke, wie es der traditionelle Begriff der Virtuosität auffasste, wird in Werken der „Neuen Komplexität“ durch eine bewusste Überforderung des Interpreten ersetzt. Der enorme Schwierigkeitsgrad, die hohen technischen, physischen und psychischen Anforderungen an den Ausführenden rufen eine „Expressivität der Anstrengung“ hervor. „Das grandiose Scheitern ist intendiert, der Todeskampf des Interpreten gegen die Partitur inszeniert.“³³⁵

Brian Ferneyhough *Unity Capsule* (1975/76)

Beim Begriff der Komplexität liegt der Name Brian Ferneyhough nahe, da er als führender Vertreter der „New Complexity“ gilt. Ferneyhoughs harmonisch, rhythmisch und spieltechnisch sehr dichten Werke testen die Grenzen des Spielbaren aus. Brian Ferneyhough, 1943 in Coventry geboren, begann seine musikalische Ausbildung 1961 an der School of Music in Birmingham, die er bis 1963 besuchte. Von 1966 bis 1967 studierte er an der Royal Academy of Music in London u.a. bei Lennox Berkeley. Ein Stipendium ermöglichte es ihm 1968, bei Ton de Leeuw am Konservatorium in Amsterdam zu studieren. Mit Hilfe zweier weiterer Stipendien setzte er sein Studium von 1969 bis 1971 bei Klaus Huber in Basel fort und arbeitete außerdem beim Südwestdeutschen Rundfunk. Im Jahre 1973 begann er eine Dozententätigkeit an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg i.Br., an der auch Klaus Huber Kompositionsprofessor war. Dort unterrichtete Ferneyhough bis 1986 Komposition.

Sein Ansehen als Komponist und als Dozent zeigt sich in der Anerkennung seines kompositorischen Schaffens und der positiven Resonanz auf seine Werke sowie in seinen lehrenden Tätigkeiten, die ihn zu Vorträgen, Meisterkursen und zur Koordination der Darmstädter Ferienkurse führten. Als Professor für Komposition lehrte er seit 1987 an der University of San Diego, seit 2000 an der Stanford University in Kalifornien.

³³⁴ Als Beispiele dafür nennt Hilberg folgende Werke: G. Ligeti *Adventures* (1962), Helmut Lachenmann *temA* (1968), Dieter Schnebel *Atemzüge* (1970) aus *Maulwerke* (1968-1974), Heinz Holliger *Pneuma* (1970), Mauricio Kagel *Atem* (1970), Vinko Globokar *Atemstudie* (1971). F. Hilberg, a.a.O., S.198.

³³⁵ Ebd. S.198.

Ferneyhoughs Werkverzeichnis umfasst alle möglichen Gattungen und Besetzungen (Vokal- und Kammermusik, Bühnenwerk, Orchesterwerke, Musik für Soloinstrumente und Elektronische Musik). Besondere Merkmale von Ferneyhoughs Musik sind eine äußerst genaue und detaillierte Notation sowie der strukturell und spieltechnisch dichte Aufbau seiner Partituren. Diese Komplexität, die sich sowohl auf die Komposition als auch auf die Notation bezieht, ist Teil seines Grundkonzepts. Wichtige Werke sind *Sonatas for String Quartet* (1967), *Epicycle* für 20 Solostreicher (1968), *Missa Brevis* für 12 Solostimmen (1969), *Time and Motion Study I-III* (1971-77) und *Carceri d'invenzione* (1981-86). Letzteres ist ein Zyklus aus sieben Kompositionen mit unterschiedlichen Besetzungen, wobei die Flöte eine besondere, Zusammenhang stiftende Rolle spielt. Den Beginn macht das Stück *Superscriptio* für Solo-Piccolo. Darauf folgt, in der Lage absteigend, das Flötenkonzert *Carceri d'invenzione II* [und das Werk für Flöte solo – *Carceri d'invenzione IIB*] bevor die Komposition *Mnemosyne* für Bassflöte und Tonband den Abschluss des Zyklus bildet. Neben den genannten Kompositionen für Flöte aus dem Zyklus *Carceri d'invenzione* schrieb Ferneyhough zuvor *Cassandra's Dream Song* für Flöte (1970) und *Unity Capsule* für Flöte (1975).

Die Komposition *Unity Capsule* (1975/76) zeichnet sich durch die Erforschung der spieltechnischen und physiologischen Grenzen des Interpreten sowie durch ihre Dichte und ihren diffizilen Aufbau aus. Ferneyhough fasst hier den Schwierigkeitsgrad des Vortrags als integrales, strukturelles Element der Komposition auf. Dieser ergibt sich u.a. aus dem komplexen Katalog an Spieltechniken und Notationen. Der Komponist verwendet drei unterschiedliche Intervall-Kategorien (Halbtonschritte, Vierteltöne, Fünfteltöne) und mikrotonale Intervalle („non-tempered intervals smaller than 1/5-tone“). Überdies differenziert er zwischen besonderen Spieltechniken, die das Instrument betreffen und denjenigen, bei denen die Stimme zum Einsatz kommt. Diese Unterscheidung zeigt sich auch in der Notation bei der Aufschlüsselung in eine „Flute Line“ und eine „Voice Line“. Hinsichtlich der Flute Line gibt es sehr genaue Angaben, z.B. in Bezug auf den jeweiligen Anblaswinkel. Ferneyhough nennt dazu fünf verschiedene Möglichkeiten der Ausführung.

Abgesehen von der Erläuterung bestimmter Effekte, die er der Voice Line zuordnet („whistle“, „Tongue ram“, „action with indrawn breath“), listet er außerdem das im Stück zu verwendende phonetische Material auf und gibt Hinweise zur korrekten Aussprache. Die Überlagerung verschiedenster Spieltechniken, insbesondere die Kombination mit Aktionen der Stimme sowie der rasche Wechsel der Techniken, verknüpft mit unterschiedlichen Anforderungen bezüglich der Dynamik, der Artikulation und des Tempos sowie der Klangcharakteristik (cantando, poco tranquillo, molto cantabile u.ä.), führen zu einem sehr hohen Schwierigkeitsgrad der Komposition. Ebenso trägt die Verwendung von Mikrintervallen, mit feinsten Differenzierungen in z.T. sehr kurzen zeitlichen Abständen, zum diffizilen, spieltechnisch anspruchsvollen Aufbau des Stücks bei. Aufgrund der differenzierten Notation von Flute Line und Voice Line und dem sehr genauen, detaillierten und dadurch komplexen Schriftbild weist diese Partitur einen enorm dichten Aufbau auf.

Bernfried Pröve *Entzeichnung I* (1988)

Das Werk *Entzeichnung I* für Flöte solo ist eine viele Klangkomponenten umfassende Komposition, die ebenfalls an die spieltechnischen und interpretatorischen Grenzen herangeht. Bernfried Pröve wurde am 6.1.1963 in Braunschweig geboren. Dort fanden bereits 1979 die ersten öffentlichen Aufführungen seiner Kompositionen statt. In dem Jahr erhielt er auch ein Stipendium der Stadt Braunschweig, das ihm Kurse zur „vorberuflichen musikalischen Fachausbildung“ bei Prof. K.-H. Kämmerling ermöglichte. Im Anschluss an das Abitur studierte Pröve daraufhin Komposition bei Isang Yun in Berlin und Klaus Huber in Freiburg i.Br. Er begann 1987 zudem das Studium der Elektronischen Musik bei Mesias Manguashca. Seine kompositorische Arbeit wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet.

Der Einsatz der Stimme ist in seinem Werk für Flöte solo von besonderer Bedeutung. Kurze Schreie und leicht stimmhafte Geräusche der Ein- und Ausatmung sollen sich als eigenständige „Elemente mit eigener dynamischer Qualität“³³⁶ in den Gesamtklang der Komposition einfügen. Aus Präves Sicht sind diese mit der Stimme erzeugten Geräusche für die strukturelle Textur des Werks von großer Bedeutung

³³⁶ B. Pröve in: Anmerkungen zu *Entzeichnung I*, 1988.

und unterstützen die musikalische Umsetzung der Vortragsbezeichnungen „eccentrico“ und „con tutta la forza“. Pröve verwendet zur Darstellung der Stimmeinsätze ein eigenes Notensystem.

The image shows a musical score for flute, consisting of two systems of staves. The top staff is the flute part, and the bottom staff is the piano accompaniment. The tempo is marked 'ca 66'. The key signature has one sharp (F#). The flute part features a series of triplets and dynamic markings: *f*, *sfz*, *f*, *ff*, *fff*, *sfz*, *sfz*, and *fff*. Above the flute staff, there are performance instructions: 'eccentrico con tutta la forza' and 'ben articolato (molto secco)'. A tempo marking '900 *' is also present. The piano accompaniment includes dynamic markings *sfz* and *fz*, and features triplet patterns in the bass line.

Notenbeispiel 69: B. Pröve *Entzeichnung I*, Moeck Verlag, T.1/2

Doppelflageolettpassagen nehmen in seinem Stück ebenso eine wichtige Rolle ein. Demgemäß ist deren spezifische klangfarbliche und dynamische Ausführung erforderlich, damit der volle, z.T. auch geräuschähnliche Klangeindruck entsteht. Die Komposition weist des Weiteren eine gewisse rhythmische Kompliziertheit auf, verstärkt durch die Notation in zwei Systemen. Pröve nutzt den gesamten Ambitus der Flötenstimme aus, indem er Flageolets von c` bis e`´´´ einsetzt. Zudem finden sich eine starke dynamische Differenzierung sowie einige unterschiedliche Akzente. Eine Vielzahl von musikalischen Aktionen ist sehr kurz. Dies äußert sich z.B. in kurzen Notenwerten, in differenzierten Akzentuierungen, in erschrockenem Ein- und Ausatmen und in der Erzeugung kurzer hoher oder tiefer Schreie. Diese Effekte unterstützen die kraftvolle und überspannte Klanggestik dieser Komposition.

Weitere verwendete Spieltechniken sind das Zungenpizzicato mit und ohne Ton, Ausatmen in die Flöte, Klappenschlag, Flageolets, Einsatz der Stimme, Glissando, Jet Whistle, Flatterzunge sowie eine kurze, stark artikulierte, erschrockene Ein- und Ausatmung, die ein wenig stimmhaft ist.

Salvatore Sciarrino *Fabbrica degli incantesimi* (1977-1989)

Ein anderer Komponist, der mit den klanglichen Möglichkeiten der Flöte auf vielfältige und komplexe Art umzugehen weiß und neue Maßstäbe in der Behandlung der Flöte setzte, ist Salvatore Sciarrino.

Salvatore Sciarrino wurde am 4. April 1947 in Palermo geboren. Seine ersten Kompositionsversuche machte er im Alter von 12 Jahren unter der Anleitung von Antonio Titone. Weiteren Einfluss auf seinen musikalischen Werdegang hatten auch Turi Belfiore und Franco Evangelisti. 1962 wurde erstmals eine seiner Kompositionen aufgeführt (*Frammento* für sieben Instrumente). Nach Abschluss der Schule studierte er von 1966 bis 1969 Musikgeschichte an der Universität von Palermo. Darauf folgte ein Aufenthalt in der Academia di Santa Cecilia in Rom, wo er an Franco Evangelistis Kurs über Elektronische Musik teilnahm. In den Jahren 1974 bis 1977 lehrte Sciarrino am Konservatorium in Mailand die Fächer Harmonielehre und Kontrapunkt. Von 1977 bis 1980 war er künstlerischer Leiter des Teatro Comunale von Bologna. Außerdem gab er in dieser Zeit Fortbildungskurse an verschiedenen Konservatorien Italiens.

Als wichtiges Werk für Flöte solo ist der aus sieben Stücken bestehende Zyklus *Fabbrica degli incantesimi* (1977-1989) zu nennen. Weitere Werke für Flöte solo oder Flöte kombiniert mit Elektronik sind *Morgana (Parafrasi di »Brazil«)* für Flöte solo (1983), *Addio case del vento* [Adieu, Häuser des Windes] für Flöte solo (1993), *Toccata e Fuga in re minore BWV 565* von Johann Sebastian Bach, eine Bearbeitung für Flöte mit elektronischer Verstärkung (1995), *Morte Tamburo* [Tod Trommel] für Flöte und Live-Elektronik (1999) und *L'orologio di Bergson* [Die Uhr von Bergson] für Flöte (1999). Kennzeichen seines Personalstils sind übersichtliche formale Abläufe, die Erkundung von Geräuschnuancen und von mikrotonalen Verläufen sowie der Einsatz von Flageolets und komplexen Klangphänomenen. Stefan Drees weist im Hinblick auf die Klangdichte der Werke Sciarrinos auf Folgendes hin: „Insbesondere in den älteren Kompositionen ergibt sich eine hohe Ereignisdichte der Musik, wobei die traditionelle Unterscheidung zwischen horizontalen und vertikalen klanglichen Einheiten zugunsten der Wahrnehmung eines einzigen komplexen Klangphänomens zurücktritt.“³³⁷

³³⁷ St. Drees: Art. Salvatore Sciarrino. In: *Komponisten der Gegenwart*, 19. Nlfg. 4/00, S.3.

Aufgrund der Charakteristik seiner Werke stehen in der nun folgenden Analyse seines Zyklus` von Flötenkompositionen die von ihm verwendeten klanglichen Mittel, deren gestaltende und formende Funktionen und die verschiedenen Klangnuancierungen im Blickpunkt. Die zwischen 1977 und 1989 entstandenen Flötenkompositionen, die unter dem Titel *Fabbrica degli incantesimi* [Werk der Zaubersprüche] zusammengefasst sind, setzen neue Maßstäbe im Umgang mit der Flöte.

Zu dem Zyklus gehören folgende Werke:

Nr.1 *All'aure in una lontananza* [An die Lüfte in einer Ferne] für Altflöte (bzw. große Flöte oder Baßflöte) UA Neapel 1977

Nr.2 *Hermes* für Flöte, UA Chiusi 1984

Nr.3 *Come vengono prodotti gli incantesimi?* [Wie gewinnt man Zaubersprüche?] für Flöte solo, UA Mailand 1985

Nr.4 *Canzona di ringraziamento* [Danksagungsgesang] für Flöte, UA Fossanova 1985

Nr.5 *Venere che le Grazie la fioriscono* für Flöte 1989

Nr.6 *L'orizzonte luminoso di Aton* [Der leuchtende Horizont von Aton] für Flöte, UA Siena 1989

Nr.7 *Fra i testi dedicati alle nubi* [Unter den Texten, die den Wolken gewidmet sind] für Flöte, UA Rom 1990

Diese sieben Stücke weisen ein umfangreiches Klangspektrum und virtuose Elemente auf. Darüber hinaus zeigen sie eine Vielfalt unterschiedlicher Möglichkeiten der Klangerzeugung und -veränderung. Das Flötenspiel bewegt sich „zwischen Klang und Stille, Klang und Geräusch, zwischen dem Ton und seinen Schattierungen von Hauchen, Seufzern, Klappengeräuschen, vielfältigen dichten Klängen unterschiedlicher Komplexität und anderen Klangereignissen, die vom Ausführenden durch eine anspruchsvolle und durchweg präzise Notation verlangt werden.“³³⁸ Luisella Botteon zitiert Sciarrinos nachdrückliche Erklärung, dass er mit diesem Zyklus „dieses Instrument in einen unbekanntem Winkel der Welt entführt“ habe.³³⁹

³³⁸ L. Botteon in: Booklettext zur CD „Salvatore Sciarrino“, 1995, S.4.

³³⁹ L. Botteon, a.a. O., S.4.

All'aure in una lontananza [An die Lüfte in einer Ferne] für Altflöte (oder Flöte bzw. Bassflöte) entstand 1977, angeregt von einem Sonett Cavalier Marinos, und ist das erste Werk des Zyklus`. Sciarrino komponierte es nach eigenen Aussagen „vielleicht zufällig, aber doch bezeichnenderweise, während eines Besuchs auf Capri außerhalb der Saison, in den melancholischen, leicht regnerischen Frühlingstagen.“³⁴⁰ Beim Blick in die Noten offenbart sich die große Ereignisdichte von Sciarrinos Musik, aber auch die Präzision im Notenbild, das ohne metrische Bindung an Takte auskommt, aber Vorgaben zur Atmung bereit hält.

Zu den besonderen Spielanweisungen und den sich daraus ergebenden Notationen gehören Klänge, die durch spezielle Ansatzarten entstehen und dem Ton unterschiedliche klanglich-geräuschhafte Schattierungen verleihen. So ist beispielsweise die Bedeckung des ganzen Mundstücks mit den Lippen zu nennen, wodurch ein Ausblasen des Atems mit Ton erzeugt wird. Dynamisch bewegt sich die Komposition überwiegend im extremen Pianissimobereich und ist durch stetiges An- und Abschwollen gekennzeichnet. Vereinzelt sticht ein heftiger Lufthauch aus der flächigen Textur heraus, der dadurch entsteht, dass das gesamte Mundstück von den Lippen umschlossen wird und ein heftiges Gleiten wie beim Erwärmen der Flöte erklingt, das mit der Technik des Jet Whistle vergleichbar ist. Besonders der Beginn der Komposition ist durch Oberton-Tremoli geprägt, deren tonliche Färbung und ohnehin schon stark reduzierte Dynamik zu- und abnimmt.

Secondo il proprio respiro

Notenbeispiel 70: S. Sciarrino *All'aure in una lontananza*, Edizioni Suvini Zerboni, Z.1

³⁴⁰ S. Sciarrino zit. nach L. Botteon, a.a.O., S.5.

Sciarrino selbst äußert sich folgendermaßen zur Bedeutung der Dynamik in seinem Werk: „Die extrem reduzierten dynamischen Mittel, die pianissimi, entstehen vor allem aus dem Bedürfnis nach einem spezifischen Klang heraus und aus dem unaufhaltsamen Drang, diesen zu transformieren. Nur im Bereich geringer dynamischer Intensität kann sich der Klang wandeln und so lebendig werden wie ein Organismus oder ein wirklich Präzentes, um dann, wenn die Leidenschaften bezwungen und die offen zutage liegenden, äußeren Schichten der Individualität überwunden sind, mit anderen Klängen eine Einheit höherer Ordnung einzugehen.“³⁴¹

Schnell zu spielende Geräushtonfolgen werden im weiteren Verlauf vorübergehend eingeschoben. Diese mit der oben beschriebenen Technik der Mundlochabdeckung erzeugten Klänge setzen sich allerdings durch. Hinzu kommt außerdem eine Version dieser Technik, bei der das Mundloch ebenfalls von den Lippen umschlossen, von der Zunge jedoch zu etwa zwei Dritteln verschlossen wird. Aufgrund dessen wird ein leichtes Zischen erzeugt, das zwei Oktaven höher liegt als die angegebene Tonlage. Des Weiteren gibt es fließende Übergänge zwischen beiden genannten Verfahren der Mundlochabdeckung. Die Wechsel der unterschiedlichen Klangvarianten, wozu auch das heftige Gleiten gehört, erfolgen in zunehmend kürzeren Abständen.

Das zweite Werk des Zyklus, *Hermes*, wurde von Sciarrino mit dem Hinweis versehen, es an halligeren Orten aufzuführen. Bei genauer Betrachtung dieser Komposition erscheint diese Anweisung logisch, da der ohnehin luftige, flächige Charakter dieses Stücks dadurch verstärkt und unterstützt wird. Die Voraussetzung für eine dementsprechende Ausführung dieser Komposition ist eine kontinuierliche Atmung, die Zirkuläratmung. Sciarrino gibt jedoch an, dass, wenn diese Technik vom Interpreten nicht beherrscht wird, normal geatmet werden kann, allerdings so, dass es nicht gehört wird. Mögliche Stellen für die Einatmung hat er in den Noten gekennzeichnet. Im Mittelpunkt des Werks stehen Klangschichten, die aufeinander folgen, sich zeitweise auch gegenseitig durchdringen und ein Gefühl von Polyphonie hervorrufen. Dazu zählen Mehrklänge auf einer Obertonbasis im ff und Melismen in Form von Obertönen über liegenden Grundtönen im ppp.

³⁴¹ S. Sciarrino zit. nach L. Botteon, a.a. O., S.5.

Hinsichtlich der Klänge merkt Sciarrino an: „Auf der ständigen Suche nach einem unsauberem Ton, also mit einem reichhaltigeren Klang wie ein altes Instrument, versuchen Sie, die Flöte kreisen zu lassen. Die natürlichen Obertöne erfordern in Übereinstimmung einen starken Luftstrom. Ein Fortissimo, dessen Stärke die Mühe in der Höhe erleichtert. Es entsteht eine illusorische Polyphonie.“³⁴² Zur Anreicherung des geräuschhaften Klangs und zur Bildung weiterer Klangschichten tragen neben den angesprochenen Obertönen und Mehrklängen das schon im ersten Stück beschriebene heftige Gleiten sowie Tongue Ram, Triller und Glissandi bei. Letztere entstehen, immer mit dem Mundstück erzeugt, durch das Kreisen des Instruments.

Come vengono prodotti gli incantesimi? lautet der Titel des dritten Werkes innerhalb des Zyklus`. Diese Komposition weist aufgrund der Organisation der Klangfarben und Klangschichten eine dreiteilige Form auf. Repetitionen von Zungenstößen, ausgeführt durch die Technik des Tongue Ram, eröffnen im ppp dieses Stück und werden nach und nach durch Akzente und das bereits bekannte heftige Gleiten erweitert. Für das Spielen dieses Satzes, wie auch für die anderen Werke des Zyklus´ ist gewiss viel Übung und Kondition notwendig, um, wie im vorliegenden Werk, das Tempo und die Gleichmäßigkeit der Zungenaktivität beibehalten zu können und um Ermüdungserscheinungen der Zunge zu vermeiden.

Luisella Botteon beschreibt die Klangcharakteristik dieser Komposition sehr treffend: „... in *Come vengono prodotti gli incantesimi?* (*Wie gewinnt man Zaubersprüche?*), in dem eine Figur der Solostimme in erstickten Klängen wiederholt wird, geboren und gewachsen aus dem Nichts, der Leere, um dann ins Nichts zurückzukehren und dort zu verschwinden. Weinerliche Resonanzen, fluktuierende Figuren, die eine Vorstellung von ungeheurer Ferne hervorrufen, umgeben die Stille und zwingen uns, die Wahrnehmung und die Phantasie zu verfeinern.“³⁴³

Das bereits erwähnte heftige Gleiten setzt sich im weiteren Verlauf mehr und mehr durch und wird in unterschiedlich starker Ausführung eingesetzt. In kürzester Zeit folgen daraufhin unterschiedliche Klänge aufeinander, wobei allmählich

³⁴² S. Sciarrino in: Anmerkungen zu *Hermes*, 1984.

³⁴³ L. Botteon, a.a.O., S.5.

obertonreiche Mehrklänge und flirrende Glissandopassagen hinzukommen. Letztere gestalten den abschließenden Teil der Komposition und geben ihm eine interessante Klangwirkung. Der besondere Effekt entsteht durch das simultane Trillern mit der zweiten Trillerklappe und dem Greifen chromatischer Tonfolgen. Auch im vierten Werk des Zyklus` wird diese Technik wieder aufgegriffen.

In *Canzona di ringraziamento* bildet dieses Glissando mit chromatischer Färbung, hervorgerufen durch das Trillern mit der zweiten Trillerklappe eine der Klangschichten. Diese werden in verschiedenen Notensystemen separiert dargestellt. Anfangs teilt Sciarrino das Glissando und die chromatische Grifffolge in zwei Systeme, später erscheint nur noch die Chromatik mit Trillerbezeichnung. Eine weitere Klangschicht besteht aus einzelnen Obertontrillern, die kurz durchschimmern. Diese sind im obersten Notensystem notiert.

Assai fluente

The musical score is titled "Assai fluente". It consists of three systems of notation. The top system is a treble clef with a wavy line above it, indicating a glissando, and a circled "6" below the staff. The middle system is labeled "(effetto)" and "gliss", showing a chromatic glissando with notes and a circled "3" below. The bottom system shows a treble clef with a circled "6" and a circled "3" below, indicating a trill. The score includes dynamic markings like "pp" and "ff".

Notenbeispiel 71: S. Sciarrino *Canzona di ringraziamento*, Edizioni Suvini Zerboni, System 1

Unterschiedliche Klangschattierungen entstehen im weiteren Verlauf des Stücks außerdem durch eine weitere Kombination von klingendem Glissando und chromatischer Griffweise. Der Ton *gis`* wird z.B. in der linken Hand gegriffen,

während die rechte Hand so greift, als solle eine auf- und abwärts verlaufende, chromatische Tonfolge von c` bis fis` und zurück zum c` gespielt werden. Durch die Kombination der Griffe entsteht ein Glissando von g` - as` - g`. bei dem feine klangliche Abstufungen zu hören sind.

Die zu Beginn angegebene Spielanweisung „Assai fluente“ unterstützt den fließenden Charakter dieser unterschiedlich gefärbten Glissandi. Aufgrund der seltenen und wenn, dann nur sehr kurzen Pausen, entsteht der Eindruck einer durchgehenden Klangfläche. Die Dynamik reicht vom vierfachen Pianissimo (pppp) zum Forte. Forte und Mezzoforte treten jedoch nur einmalig auf, so dass die Ausführung überwiegend im pp-Bereich verbleibt.

Die in diesem Werk anklingende Polyphonie resultiert aus den Klangschichten, die sich scheinbar vermischen und überlagern. Laut Botteon bezeichne Sciarrino diese Komposition als „geometrische Konstruktion aus wenigen Klängen, die der Zauber im Ungewissen gelassen hat. Strophisch, polyphon, polyrhythmisch, nur den Blutsaugern in der Musik könnte eine begleitete Melodie blutarm erscheinen.“³⁴⁴

Mobilissime ciglia

Notenbeispiel 72: S. Sciarrino *Venere che le grazie la fioriscono*, Edizioni Suvini Zerboni, System 1

³⁴⁴ Ebd. S.6.

Die Darstellung in mehreren Notensystemen behält Sciarrino in *Venere che le grazie la fioriscono* bei, wodurch die Klangschichten und deren Verhältnis zueinander deutlich werden. Die Pfeiftöne und die dazugehörigen Vorschläge, die in der oberen Notenzeile notiert sind, bilden die erste Klangschicht. Die in der mittleren Notenzeile vorgegebenen Töne entstehen durch eine in den vorangegangenen Kompositionen des Zyklus` vorgestellte Ansatzart, bei der das Mundstück mit den Lippen so weit wie möglich zwischen den Zähnen gehalten werden soll, so dass ein geräuschhafter Ton eine große Septime tiefer erklingt. Auch das bereits bekannte heftige Gleiten tritt im weiteren Verlauf verstärkt auf. Dies ist ebenfalls bei den im dritten Notensystem angegebenen perkussiven Klängen der Fall. Klappenschläge mit realer Höhe und Tongue Ram kommen nach und nach und mit immer länger werdenden Einschüben zu den geräuschhaften Klängen und Vorschlägen hinzu. Aufgrund dessen kommt es zu einer Verdichtung und Durchdringung der verschiedenen Klangschichten. Zum Ende hin setzt sich die perkussive Klangschicht jedoch zunehmend durch. Durch die Verflechtung, den Wechsel und die Ablösung der unterschiedlichen Klangschichten hat sich die anfängliche musikalisch-formale Konzeption verändert.

Botteon schreibt zu diesem und dem folgenden Werk: „Es ist der Klang einer betörenden Flöte, der in *Venere che le grazie la fioriscono* verzaubert und heilt, ebenso in *L'orizzonte luminoso di Aton*, einer intensiven Reflexion über das Verhältnis zwischen Klang und Licht. Jeder Klang schließt sich in seinen Schatten ein und gerade deswegen leuchtet er. Der Zauber entströmt einer vibrierenden Flöte, die atmet und sich schillernd bewegt, ein Klang, der im Atem entsteht und verhallt. Der Flötist, der durch das Instrument atmet, bildet mit diesem eine Einheit.“³⁴⁵

Auch in *L'orizzonte luminoso di Aton* verwendet Sciarrino überwiegend zwei Notensysteme. Klang bildend und Klang bereichernd ist in dieser Komposition der Prozess der Atmung.³⁴⁶ Bestimmte Ein- und Ausatemtechniken sind im zweiten Notensystem zu finden. Dazu zählen das Ansaugen der Luft bei der Einatmung und das Blasen mit dem Mundstück im Mund bei der Ausatmung mit jeweiliger tonlicher Färbung. Daraus ergeben sich bei gleicher Tonhöhe jeweils sehr unterschiedliche Klangwirkungen.

³⁴⁵ Ebd. S.6.

³⁴⁶ Auch in *Venere che le grazie la fioriscono* wird der Atmung ein phraseologischer Wert zugeschrieben.

Ähnlich wie im vorherigen Stück kommen weitere Klangphänomene hinzu. Dazu gehören beispielsweise Zweiklänge, Tongue Ram, schnelle chromatische Tonbewegungen und Obertontremoli, die schon in *All'aure in una lontananza* aufgegriffen wurden. Diese lösen die Ein- und Ausatemstechniken aber nicht ab, sondern fügen sich nach und nach ein.

Den Zyklus beschließt das Werk *Fra i testi dedicati alle nubi*. Sciarrino schildert es als „Musik der Gestaltwandlung, die sich einem anderen Gesang zuwendet, die durch die Vielzahl und Schnelligkeit der Verwandlungen einer Wolke gleicht.“³⁴⁷

In der Komposition *Fra i testi dedicati alle nubi* dominieren Mehrklänge. Bei den Mehrklängen unterscheidet Sciarrino zwischen künstlichen multiplen Klängen, die er mit arabischen Ziffern kennzeichnet, und homogenen und „pastosen“ Zweiklängen, denen er Großbuchstaben zuordnet. Aufgrund der Schreibweise der Mehrklänge und der zusätzlichen Angaben hinsichtlich der modernen Spieltechniken ergibt sich daraus ein umfangreiches Schriftbild. Hinsichtlich der komplexen akustischen Phänomene und deren adäquater Ausführung merkt der Komponist an: „Alle inneren Bestandteile jedes Klanges sind gut auszugleichen zugunsten einer sicheren Emission, nicht zuletzt in Erwartung schneller und artikulierter Passagen. Wenn einige Bestandteile hervorgehoben werden sollen, so wird dies durch die Größe der Noten angegeben; die kleinen Noten müssen so im Hintergrund bleiben. Im Falle von Vorschlägen werden diese sekundären Bestandteile in eckigen Klammern angegeben.“³⁴⁸

Notenbeispiel 73: S. Sciarrino *Fra i testi dedicati alle nubi*, Edizioni Suvini Zerboni, Z.1

³⁴⁷ S. Sciarrino zit. nach L. Botteon, a.a.O., S.6.

³⁴⁸ S. Sciarrino in: Anmerkungen zu *Fra i testi dedicati alle nubi*, 1989.

Der Ausdrucksgehalt dieser Komposition wird außerdem durch multiple Naturtöne, Tongue Ram, Klappengeräusche und den Einsatz der Flatterzunge bereichert. Darüber hinaus verwendet Sciarrino zwei Klangphänomene, die durch einen speziellen Ansatz erzeugt werden. Zum einen sollen die Lippen an das Mundstück mitsamt der Öffnung ansetzen, so dass durch leichten Druck hohe Obertöne produziert werden. Zum anderen soll die Flöte, deren Mundstück sich so weit wie möglich zwischen den Zähnen befindet, kreisen. Dabei soll mit der Zunge möglichst ohne zu blasen gerollt werden (R^^^). Die schnelle Aufeinanderfolge unterschiedlichster Mehrklänge und Klangeffekte erfordert einigen Übeaufwand. In dieser letzten Komposition des Zyklus` verwendet Sciarrino mehr als doppelt so viel Klangerzeugungsarten als in den vorherigen Werken. „Dies führt im musikalischen Diskurs zu einer fast polyphonen Auffächerung, wodurch der solistische Anspruch erweitert wird und die Notation ihre Linearität verliert: Es existieren mehrere Schichten und scheinbar auch mehrere Ausführende nebeneinander, obwohl in Wirklichkeit nur ein Interpret beteiligt ist.“³⁴⁹

Der gesamte Zyklus von sieben Flötenkompositionen weist einen gemeinsamen thematischen Bezug auf, der von Sciarrinos humanistischer Schulausbildung und seinem Interesse an der Antike herrühren mag. In allen Werken ist anhand der Organisation der unterschiedlichen Klänge ein klar erkennbarer Formverlauf festzustellen. Mehrheitlich handelt es sich um prozesshafte Verläufe, die eine Entwicklung innehaben. Zudem findet sich in Sciarrinos Werken im Wesentlichen keine metrische Bindung an Takte. Seine Klangsprache ist vielschichtig und komplex und bezieht den Atmungsprozess als Gestaltungsmöglichkeit mit ein.

Motoharu Kawashima *Manic Psychosis I* (1991/92)

Motoharu Kawashimas Komposition *Manic Psychosis I* ist ebenfalls ein Beispiel für komplexe Klangphänomene. Der 1972 in Tokio geborene Komponist absolvierte sein Studium bei Jo Kondo und Isao Matsushita und schloss es 1999 an der Graduate School der Staatlichen Hochschule für schöne Künste in Tokio ab. Neben seiner kompositorischen Tätigkeit ist er Mitglied der Ensembles „Ensemble Contemporary“ und „next mushroom promotion“ sowie Bibliothekar der „Kioi-Sinfonietta Tokyo“

³⁴⁹ L. Botteon, a.a.O., S.5.

und Programmberater der „Izumi-Sinfonietta Osaka“. Außerdem unterrichtet er an der Musikhochschule Osaka, einer privaten Einrichtung. Zu seinem Werkverzeichnis gehören Werke unterschiedlichster Besetzungen, wie z.B. *Fanfare* für Wind Ensemble (1988), *Elegie* für Klarinette und Vibraphon (1988/91), *3 Stücke* für Klavier (1990/91), *Manic Psychosis I* für Flöte solo (1991/92), *Prelude* für Orchester (1993/94), *Sinfonie* für 10 Schlagzeuger (1997) oder *Ricercare* für Flöte, Schlagzeug und Performance (1998/99).

Seine Komposition *Manic Psychosis I* für Flöte solo zeichnet sich durch eine dichte, geräuschhafte Gestaltung des Klangs und einen hohen technischen Schwierigkeitsgrad aus, zu dem das hohe Spieltempo („As fast as possible“), die notwendige technische Geläufigkeit, der große Tonumfang und die dynamische Flexibilität beitragen. Überdies führen die gleichzeitige Anwendung mehrerer Spieltechniken und die Ausführung sehr langer Atemphrasen an die spieltechnischen Grenzen.

Die komplexen akustischen Phänomene beinhalten Luftgeräusche, perkussive Klänge, wie Zungenpizzicato, Klappengeräusche und Tongue Ram sowie Klang erweiternde Effekte (z.B. Flageolets, Whistle Tones, Flatterzunge, Trompetenansatz, Singen und Spielen). Kawashima gibt sehr differenziert an, wie hoch der Luftanteil bei bestimmten Tönen sein soll. Auch der Prozess der Einatmung wird von ihm als klangliche Komponente berücksichtigt, indem z.B. ein geräuschvolles, z.T. schreiähnliches Einatmen gefordert wird.

Hinsichtlich der formalen Struktur und der architektonischen Organisation der Klangphänomene sind im Stück selbst angegebene Abschnittsbezeichnungen für eine Untersuchung des Aufbaus der Komposition hilfreich. Abschnitt A umfasst die ersten 23 Einheiten³⁵⁰. Die ersten sechs Einheiten bilden einen Zusammenhang. Eine wellenförmige musikalische Gestaltung mittels zu- und abnehmendem Luftanteil sowie an- und abschwelliger Dynamik ist charakteristisch für diesen Abschnitt, wie auch für den weiteren Verlauf des Stücks. Zu Beginn setzt die Flöte im pp ausschließlich mit Klappengeräuschen ein, die zunehmend mit Luft angereichert werden. Unterstützt durch eine dynamische Steigerung vom pp in Einheit 1 zum fff am Ende von Einheit 6 erhebt sich der Flötenklang und erreicht in Einheit 6 das d^{~~~~}, normal artikuliert.

³⁵⁰ Kawashima verwendet keine Taktstriche, sondern gestrichelte Linien, die die unterschiedlichen Einheiten abgrenzen, allerdings keine metrischen Bezüge aufweisen, da sie unterschiedlich lang sind.

Ⓐ As fast as possible ($F \geq 552$) (not necessary to keep the same tempo)

The image shows three systems of musical notation for a piece titled 'Manic Psychosis' by M. Kawashima. The notation is written on a single staff in treble clef. The first system starts with a circled 'A' and the instruction 'As fast as possible ($F \geq 552$) (not necessary to keep the same tempo)'. Below the staff, there are performance instructions: '(key noise only)', 'as from', 'for beyond', and '(pp) or (mp) sempre'. The notation consists of a series of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings (pp, mp, p, f, ff, fff). There are also breath marks and dynamic hairpins. The second system starts with a circled '3' and has dynamic markings of mp and mf. The third system starts with a circled '5' and has dynamic markings of f, ff, and fff. The notation is dense and complex, with many notes and accidentals.

Notenbeispiel 74: M. Kawashima *Manic Psychosis*, Bärenreiter, Einheit 1-6

Der weitere Verlauf in Einheit 7 erscheint wie ein Neubeginn, unterstützt durch den großen Sprung von $d^{''''}$ zu cis^{\flat} und den plötzlichen Wechsel vom fff zum subito p . Ähnliche Abbrüche finden sich von Einheit 7 bis 23. Normale Klänge im p - und pp -Bereich, deren Geräuschanteil zu- und abnimmt, wechseln sich mit normal artikulierte Passagen ab, die im fff enden. Auffallend sind die Repetitionen bestimmter, gleich bleibender Griffverbindungen mit unterschiedlicher Färbung, kombiniert mit dem An- und Abschwollen der Dynamik und des Tonanteils. Diese fließenden Übergänge vom normal artikulierte Ton zum mit Luft angereicherten Ton bis hin zum reinen Klappenschlagen und der auf dem gleichen Wege rückläufigen Klangentwicklung prägen Kawashimas Komposition. Vor Beginn des nächsten Abschnitts schreibt er zum ersten Mal die heftige Einatmung als Klangeffekt vor.

Im Abschnitt B (Einheit 24-41) kommt eine Vielzahl von zeitgenössischen Spieltechniken zum Einsatz und erweitert das bisher vorgestellte Klangspektrum um weitere Effekte. Weiterhin bestehen Übergänge zwischen Klappengeräuschen und Tönen mit unterschiedlich hohem Luftanteil. Allerdings sind weniger skalenähnliche Tonfolgen, sondern mehr repetierte Töne auf unterschiedlichen Tonstufen zu finden.

In den Einheiten 42-52 des Abschnitts C kommt die Stimme zu Beginn zum Einsatz (Singen und Spielen). Anhand der ersten beiden Einheiten dieses Abschnitts zeigt sich eindrücklich die Komplexität der Materialgestaltung. Zu den durch den Trompetenansatz erzeugten Tönen kommt ein mit der Stimme produziertes Glissando und die Verwendung von phonetischem Material (u, o, ta) hinzu, mit kurzen Einschüben aus Klappengeräuschen und normal artikulierten Tönen. Neben den schon bekannten Motivwiederholungen mit den Übergängen Ton - Geräusch - Ton prägen diesen Abschnitt vor allem Flageolettpassagen.

Abschnitt D (Einheit 53-63) weist schnellere Wechsel zwischen Klappengeräusch und Tönen auf sowie Effekte wie die Flatterzunge und „key percussion“. Akzentuierte Repetitionen in der hohen Lage im fff stechen besonders hervor.

Zu Beginn von Abschnitt E (Einheit 64) erklingen „normale“ Töne, durchsetzt mit geräuschhaftem, schreiähnlichem Einatmen. Das Einatmungsgeräusch steigt z.T. in der Tonhöhe an. Die Abstände zwischen den Einatmungsstellen verkürzen sich zeitweise. Die anschließende Schlusssteigerung endet mit Flageoletttönen und Whistle Tones. Die Besonderheit des Schlusses ist die völlige Erstarrung und das ruhige Verharren für 8 bis 12 Sekunden („Keep silence; stop the motion“).

Die gesamte Komposition setzt auf intensive und eindrucksvolle Weise die Vorstellung einer Psychose um. Die interne Klangdramaturgie sowie die Spannung, Unruhe, Schreie und Atemlosigkeit verleihen diesem Werk eine ihm spezifische Klanglichkeit, die die spieltechnischen Möglichkeiten der Flöte ausschöpft. Diese hinsichtlich der Atem- und Fingertechnik körperlich anstrengende Musik erfordert gewisses Training.

4.4.5 Spielen auf Teilen der Flöte

Eine zusätzliche Erweiterung der modernen Spieltechniken erfolgt durch das Pars-pro-Toto-Spiel³⁵¹, bei dem die einzelnen Bauteile der Querflöte und deren Kombinationen im Grunde wie vier selbständige Instrumente verwendet werden können: Kopfstück solo, Fußstück solo, Kopf- und Fußstück, Mittel- und Fußstück. Daraus ergeben sich jeweils unterschiedliche Tonsysteme sowie typische Klangmöglichkeiten und Spielarten. John Cage verwendete schon 1958 in seiner Komposition *Solo for Flute* das Kopfstück separat zur Klangerzeugung.

Thorkell Sigurbjörnsson *Kalais* (1976)

Weitere Anwendung fand das Pars-pro-Toto-Spiel in Thorkell Sigurbjörnssons Komposition *Kalais* für Flöte solo aus dem Jahre 1976. Der isländische Komponist Sigurbjörnsson, 1938 geboren, studierte am Konservatorium in Reykjavik sowie von 1957 bis 1961 in den USA. Seine Dozenten waren u.a. Kenneth Gaburo (Komposition), Lejaren Hiller (Elektronische Musik) und D. Sanders (Klavier).

Nach seinem Abschluss an der University of Illinois im Jahre 1961 war Sigurbjörnsson als Lehrer für Klavier, Musiktheorie, Komposition und Musikgeschichte am Konservatorium in Reykjavik tätig. Darüber hinaus übernahm er weitere Aufgaben, wie z.B. in der Musikabteilung des isländischen Radios (1966-1968) sowie als Präsident der Musica nova (1963-1966) und des isländischen Musikinformationszentrums (1968). Im Jahre 1973 war Sigurbjörnsson außerdem „creative associate“ am „Center for Creative and Performing Arts“ in Buffalo / New York und 1975 „research musician“ am „Center for Music Experiment“ in La Jolla / Kalifornien. Seine Kompositionen reichen von Kinderliedern bis zu größeren Orchesterwerken.³⁵²

Der Titel seiner Komposition für Flöte solo - *Kalais* - nimmt Bezug auf die gleichnamige Gestalt der griechischen Mythologie. Dieser Sohn des Borealis, der Personifikation des Nordwindes, soll laut Sigurbjörnsson ein guter Instrumentalist gewesen sein. Im Vorwort zum Stück schreibt der Komponist: „On an old map of

³⁵¹ Eine Anleitung für das Pars-pro-Toto-Spiel findet sich im gleichnamigen Buch von Andreas Mazur aus dem Jahre 2003, das sich mit neuen Klängen auf Teilen der Flöte befasst. Eine Erläuterung der spieltechnischen Möglichkeiten des Kopfstücks liegt darüber hinaus in Robert Dicks Buch „The Other Flute“ vor (1973).

³⁵² Vgl. Cappelens musikkleksikon, 1979.

Iceland he is depicted as a lute player, enticing fish and monsters out of the sea by his playing. This is surely wrong: the son of the North Wind would have been a wind player.³⁵³ Der beschwörende, meditative Aspekt des Mythologiebezugs der Flötenmusik wird auch in diesem Zitat deutlich. Ebenso spiegelt die darin enthaltene „Wind“-Thematik die in diesem Kapitel bereits erwähnte Beschäftigung der Komponisten mit Luft, Atem und Wind wider. Ein Teil der Komposition wird ohne Kopfstück gespielt, d.h. durch Anblasen der Mittelstück-Fußstück-Kombination auf Shakuhachi-Art. Das bedeutet, dass die Rohröffnung zu $\frac{2}{3}$ bis $\frac{3}{4}$ des Rohrs von der lockeren, nach vorne gestülpten Unterlippe abgedeckt wird. Der Ton entsteht dabei durch das Anblasen der gegenüber liegenden freien Kante der Rohröffnung. Wichtig ist der ständige, gute Kontakt der Unterlippe zum Rohr.

In konventioneller Notation sind die gewünschten Griffe angegeben. Ergänzt wird dieses Spiel auf Mittel- und Fußstück durch den Einsatz einer „wind hose“. Es ist anzunehmen, dass es sich dabei um einen Schlauch handelt, der von einem für die Zuhörer nicht sichtbaren Assistenten unterschiedlich schnell durch die Luft geschwungen wird, wodurch je nach Geschwindigkeit verschiedene Obertöne entstehen. Das Klangmaterial der „wind hose“ beinhaltet die Töne g und d, die im zweiten Notensystem angegeben sind.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves. The top staff is a treble clef staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a triplet of eighth notes, a quarter note, and another triplet of eighth notes. Above the staff, the text reads "take off mouthpiece; play shakuhachi fashion, finger pitches indicated". Below the staff, the text reads "wind hose*". The second staff is a bass clef staff with the text "(approximate pitches)". The second system also consists of two staves. The top staff is a treble clef staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a triplet of eighth notes, a quarter note, and another triplet of eighth notes. Above the staff, the text reads "tk,tk" with a bracket above it and "2'' away from flute" below it. Below the staff, the text reads "w. hose".

Notenbeispiel 75: Th. Sigurbjörnsson *Kalais*, Universal Edition, Systeme 35/36

³⁵³ Th. Sigurbjörnsson in: Vorwort zu *Kalais*, 1976.

Das Spiel auf Teilen der Flöte im Stile der Shakuhachi-Flöte geht mit Merkmalen der japanischen Musiktradition einher, die sich zum Beispiel in dem bereits erwähnten geräuschhaften und luftigen Klang sowie in dem simultanen Sprechen bzw. Singen und Spielen auch auf der ganzen Flöte zeigen. In Form von angezeigtem Ein- und Ausatmen mit klanglicher Färbung zu Beginn des Stücks (S, F, t), Luftgeräuschen und der Verwendung eines Windschlauches erhält die Komposition besondere Klangeigenschaften. Hinzu kommen stimmliche Aktionen, wie die Vokalfärbung von Klängen, Schreie, das Artikulieren bestimmter Laute (we, dl, tktk, ch) und das Singen und Summen. Vielfach werden diese Aktionen simultan zum Spiel auf der ganzen Flöte ausgeführt. Die Artikulationsfolge t k t k erhält eine spezifische Klangcharakteristik, da die Laute einerseits schnell über das Mundloch hinweg gesprochen werden und somit die Rohrresonanz des Instruments nutzen, andererseits das Kopfstück während der Artikulation langsam vom Mund entfernt wird, so dass es zu einer Änderung der Klangfarbe kommt.

Ähnliches gilt für den Pars-pro-Toto-Part dieses Stücks. Auf Shakuhachi-Art werden die Artikulationskonsonanten sowohl über die Rohröffnung bzw. bei zunehmender Entfernung des Rohres als auch kombiniert mit Klappengeräuschen in die Flöte hinein gesprochen. Des Weiteren setzt Sigurbjörnsson auch bei dem Spiel auf Teilen der Flöte das gleichzeitige Singen und Spielen ein. Weitere Klangeffekte dieser Komposition entstehen durch Glissandi, Kussgeräusche, Whistle Tones, Tongue Slap, Klappengeräusche, Flageolett, Flatterzunge und Mehrklänge.

Andreas Mazur *Sénanque* (1993)

Ein weiteres Beispiel für das Pars-pro-Toto-Spiel ist Andreas Mazurs Stück *Sénanque* für Flöte solo aus dem Jahre 1993. Mazur wurde 1968 in Mönchengladbach geboren. Als Jungstudent begann er an der Musikhochschule Köln bei Karl-Heinz Ulrich zu studieren. Im Anschluss daran setzte er an der Staatlichen Hochschule für Musik in Karlsruhe sein Studium bei John Wright fort und schloss es mit den Prüfungen zum Musikerzieher und Orchestermusiker ab. Ein Stipendium der Europäischen Gemeinschaft ermöglichte ihm darüber hinaus Studien bei Alain Marion am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, die er mit der Künstlerischen Abschlussprüfung mit Auszeichnung beendete.

Mazur, selbst Autor einer Anleitung zum Pars-pro-Toto-Spiel, entwirft mit dem Werk *Sénanque* ein Stimmungsbild, das Bezug nimmt auf einen Sommeraufenthalt in Sénanque, einem Zisterzienserkloster in der Provence, „umgeben von duftenden Lavendelfeldern, durch die sanft der Wind streicht. Die Klosteranlage ist in herrlich klarer Architektur erbaut, die zum Umherschauen einlädt. Am Abend erklingt in der Kapelle Mönchsgesang.“³⁵⁴

Dieses Stück wird auf Bauteilen bzw. auf Bauteilkombinationen gespielt, wobei weitere Spieltechniken des Pars-pro-Toto-Spiels zum Einsatz kommen. Zu Beginn der Komposition wird das Fußstück solistisch eingesetzt. Es wird ebenfalls auf Shakuhachi-Art angeblasen. Mazur ergänzt das Pars-pro-Toto-Spiel im Vergleich zu Sigurbjörnssons Werk jedoch noch durch weitere spieltechnische und klangliche Möglichkeiten und Hinweise.

In der Notation unterscheidet Andreas Mazur zwischen H- und C-Fuß. Die Tonproduktion stimmt überein. „Unterschiede gibt es lediglich bei den Tonumfängen im viergestrichenen Register und bei den tiefsten Tönen in der eingestrichenen Oktave, begründet durch die unterschiedliche Rohrlänge. Der Kernbereich ist identisch, allerdings gibt es beim H-Fuß mehr Alternativgriffe für bestimmte Tonhöhen.“³⁵⁵

Die im Stück verwendeten Griffweisen und Techniken zur Tonproduktion betreffen den Ansatz und den Anblaswinkel sowie die Griff-, Hand- und Fingerpositionen. Beim Ansatz spielt insbesondere das so genannte „Bending“³⁵⁶ eine wichtige Rolle. Um auf allen Bauteilen und Kombinationen weitere Tonhöhen hervorzubringen, werden die Teile beim Anblasen aus- oder eingedreht, wodurch eine Erhöhung oder Erniedrigung der Tonhöhe erreicht wird.

Mit Hilfe unterschiedlicher Handhaltungen erzeugt der Ausführende auf dem Fußstück, aber auch bei den anderen Bauteilen und deren Kombinationen verschiedene Klänge und Tonhöhen. So wird z.B. der kleine rechte Finger in die untere Rohröffnung geschoben. Je nach der Position des Fingers erklingen verschiedene Töne. Ähnlich funktioniert dies auch mit dem Zeigefinger.

³⁵⁴ A. Mazur in: Vorwort zu *Sénanque*, 1993.

³⁵⁵ Ebd.

³⁵⁶ englisch (to) bend = biegen

Das untere Rohrende kann außerdem mit der flachen rechten Hand abgedeckt werden oder mit der zur Röhre geformten rechten Hand, der so genannten „Handtüte“, verlängert werden. Andererseits kann das untere Rohrende auch unbedeckt bleiben.

Musikalisch setzt Mazur mit der Verwendung des Pars-pro-Toto-Spiels seine Eindrücke während des Aufenthalts in dem oben bereits erwähnten Zisterzienser-kloster wie folgt um: Der Beginn der Komposition, ausgeführt auf dem Fußstück, besteht aus kurzen Phrasen, die z.T. mehrfach wiederholt werden, aus lang ausgehaltenen Tönen mit mikrointervallischen Abweichungen, Windgeräuschen und Bewegungen im Fünftonraum mit einfacher Rhythmik.

Der durch die Lavendelfelder streichende Wind in der Umgebung des Klosters wird durch eine geräuschhafte Klangkulisse nachempfunden. Die durch die Ein- und Ausatmung erzeugten Windgeräusche sollen auch im weiteren Verlauf bei dem Zusammenbau von Fuß- und Mittelstück zu hören sein. Beim darauf folgenden Abschnitt mit der Mittelstück-Fußstück-Kombination verwendet Mazur wiederum zwei Systeme. Da Griff und Klang dieser Bauteilkombination nicht übereinstimmen, werden sie separat notiert.

The image displays two systems of musical notation for 'A. Mazur Sénanque'. The first system is divided into two parts: 'Klang sound' (top staff) and 'Griff fingering' (bottom staff). The tempo is marked as $\text{♩} = \text{ca } 50$. The 'Klang sound' staff begins with a *mf* dynamic, followed by a crescendo leading to a *pp* dynamic with the instruction *espressivo*. The 'Griff fingering' staff starts with a *mf* dynamic and includes a downward arrow pointing to a specific fingering. The second system also consists of two staves. The top staff starts with *mf*, followed by a crescendo to *mp* and then *mf* with the instruction *vibrato, espressivo*. The bottom staff continues the fingering notation with downward arrows. Both systems conclude with vertical diagrams representing fretboard positions.

Notenbeispiel 76: A. Mazur *Sénanque*, Zimmermann, S.11

Die notierten Griffe entsprechen den Griffen der vollständigen Flöte. Diese Passage, deren Töne ebenfalls auf Shakuhachi-Art erzeugt werden, zeichnet sich durch ein getragenes, langsames Tempo und durch sich in gebundenen Vierteln bewegende melodische Phrasen aus, in denen der Wechsel b´ - g´ mehrfach wiederkehrt. Die von Mazur im Vorwort angesprochene Imitation der „psalmodierenden Mönchsgesänge“ ist hier deutlich festzustellen. Der rhythmisch schlichte Verlauf und die spieltechnische Zurücknahme verleihen diesem Abschnitt einen rezitativischen Charakter. Die mehrfach auftretenden Zäsuren aufgrund von Fermaten und des Innehaltens auf einem Ton und das Wiederkehren der Tonfolge b – g unterstützen den Eindruck einer Psalmodie, in der Wechsel zwischen Psalmvers und Refrain sowie der Einschub von Mittel- und Binnenzäsuren häufig vorkommen. Auch beim anschließenden Übergang von der Mittelstück-Fußstück-Kombination zur vollständigen Flöte und ebenso im weiteren Verlauf der Komposition bleibt dieser Eindruck bestehen. Eingeleitet wird der neue Abschnitt von geräuschhaften Tongue clicks.³⁵⁷ Während des Zusammenbaus der Flöte soll weiter pulshaft mit der Zunge geschnalzt werden.

Die vollständige Flöte setzt nachfolgend mit Key clicks ein, dem Klappenschlagen ohne Ton, wobei das Tempo der vorangegangenen Viertel übernommen wird. Geringe Tonbewegungen und Tonrepetitionen, ähnlich dem Rezitieren auf einem Ton in der Psalmodie, prägen diesen Abschnitt, der sich anfänglich zwischen d` und a` bewegt. Im weiteren Verlauf werden die Töne normal angeblasen. Tonrepetitionen mit gleich bleibendem Klanggestus und Bewegungen im Fünftonraum (h` - f ``) herrschen vor. Dynamische Veränderungen setzen bald ein. Vereinzelt sind Multiphonics und Harmonics sowie eine kurze Improvisationsmöglichkeit mit angegebenen Griffen zu finden. Bei den Harmonics handelt es sich um den Ton h``, der durch Überblasen aus dem Obertonbereich der darunter notierten Töne gespielt wird und als Orgelpunkt liegen bleibt. Ausgehend vom h`` entfaltet sich zum Schluss hin eine Melodie, die sich deutlich von der schlichten Rhythmik und dem rezitatorischen Stil löst und sich im „sempre crescendo“ zum a``` erhebt.

³⁵⁷ Bei Tongue clicks handelt es sich um ein Zungenschnalzen, bei dem das Mundloch bzw. die Rohröffnung von den Lippen umschlossen wird. Je nach Vokal im Mundinnenraum verändert sich die Tonhöhe des Geräuschs.

Wolfgang Wendel *Indian Dream* für Flöte solo (2000)

Wolfgang Wendel (*1962) absolvierte von 1982 bis 1990 sein Musikhochschulstudium in Darmstadt, Karlsruhe und Freiburg u.a. bei Hans-Peter Schmitz (Berlin) und Robert Aitken (Toronto). Als Solist, als Gast bei verschiedenen Orchestern, als Jurymitglied und als Mitglied von Ensembles für zeitgenössische Musik ist er vielseitig tätig. Darüber hinaus leitet er Workshops. Seit 1991 unterrichtet Wendel an der Musik- und Singschule Heidelberg.

Notenbeispiel 77: W.Wendel *Indian Dream*, Vento Publications, Z.1/2

In seiner Komposition *Indian Dream* setzt er sich intensiv mit dem Klang der japanischen Shakuhachi-Flöte auseinander, dessen Nachahmung er mit dem Spiel auf Fuß- bzw. dem Fuß- und Mittelstück des Instruments erreichen möchte. Seine Komposition besteht aus drei Teilen, die ohne große Unterbrechung und wie eine Improvisation erklingen sollen. Die ersten beiden Teile orientieren sich thematisch an der Musiktradition der indianischen Ureinwohner Nord- und Südamerikas. Zunächst wird auf dem Fußstück begonnen. Für den zweiten Teil wird das Mittelstück hinzugefügt. Der dritte Teil der Komposition wird auf der kompletten Flöte gespielt. Dieser basiert auf einer Fünftonskala, wie sie laut Wolfgang Wendel „häufig in der traditionellen indischen Musik zu finden ist. Auch hierbei wird durch

spezielle Griffkombinationen und Anblastetechniken erreicht, dass die Querflöte nicht in den üblichen (abendländischen) Klangfarben erklingt.“³⁵⁸

Der Vortrag der Komposition soll von den Geräuschen des Rainmaker begleitet werden, der von einem Assistenten improvisierend eingesetzt werden soll. Die regenähnlichen Klänge eröffnen das Stück und schließen es auch ab. Der Einsatz dieses Effekts, die Wahl des Melodieverlaufs sowie die geräuschhafte Klangcharakteristik des Spiels auf Teilen der Flöte verleihen den ersten beiden Teilen der Komposition eine naturhafte, meditative Wirkung, die zu der Assoziation mit indianischer Musik führt. Klangeffekte, hervorgerufen durch Glissandi, Mikrintervalle und Töne mit unterschiedlich hohem Luftanteil, unterstreichen diesen Eindruck. In dem Zusammenhang sind auch das möglichst zu vermeidende Anstoßen eines Tones mit der Zunge bzw. das Anspielen mit sehr weicher Zunge zu nennen sowie das „quasi legato-Spiel“ bei möglichst allen Phrasen und Motiven.

Diese Spielanweisungen treffen auch auf den dritten Teil der Komposition zu. In diesem auf einer Fünftonskala basierendem Teil soll versucht werden, den Klang einer Bambusflöte mit der kompletten Querflöte zu imitieren. Erreicht wird dies u.a. durch die gleitenden Tonhöhen mit Hilfe von Glissandi, das simultane Singen und Spielen, die geräuschhaften Klänge und Effekte wie Mikrintervalle, Mehrklänge, Klangfarbentriller und Whistle Tones. Für das Ende dieses dritten Teils, der dem Interpreten zudem die Möglichkeit des Improvisierens bietet, empfiehlt Wendel die Permanent- oder Zirkuläratmung. Gleichwohl lässt sich die Passage durch schnelles Zwischenatmen auszuführen.

³⁵⁸ W. Wendel in: Anmerkungen zu *Indian Dream*, 2000.

4.5 Flöte plus Elektronik

4.5.1 Elektroakustische Musik nach 1950

Der Begriff *Elektroakustische Musik* entstand in den 1950er Jahren in Frankreich und beinhaltet die verschiedenen Bezeichnungen *musique concrète*, *tape music*, *Elektronische Musik*, *live electronic music* und Teile der *Computermusik*. Im Gegensatz zu vokalen und instrumentalen Kompositionen ist für die Elektroakustische Musik die Wiedergabe über Lautsprecher notwendig. Abgesehen von der Live-Elektronik ist sie zudem interpretenlos. Bei der auf einem Tonträger gespeicherten interpretenlosen Elektroakustischen Musik wird der Lautsprecher zum eigentlichen Instrument.

Die schon erwähnten Disziplinen, die unter dem Sammelbegriff Elektroakustische Musik zu finden sind, lassen sich in Studioproduktionen und Live-Elektronik unterscheiden. Zu den Studioproduktionen zählen die Disziplinen *musique concrète*, *tape music* und *Elektronische Musik*. Neben den über Mikrofon aufgenommenen konkreten Klängen und deren elektronischer Weiterverarbeitung in der *musique concrète* steht der Begriff der *tape music*. Dahinter verbirgt sich die Arbeit mit Magnettonbändern und die Bearbeitung von instrumentalen, „konkreten“ und elektronischen Klängen. Die frühen in Amerika durchgeführten Experimente mit Magnettonbandgeräten stammen von Louis und Bebe Barron aus dem Jahre 1948. Drei Jahre später wurde John Cage auf deren Tätigkeit aufmerksam und regte die Gründung einer Gruppe an, die sich mit dieser Arbeitsweise beschäftigte. Mitglieder waren neben den Barrons u.a. Morton Feldman, David Tudor, Earle Brown und Christian Wolff. Auch andere Komponisten, wie z.B. Vladimir Ussachevsky, experimentierten parallel zu Cages Gruppe mit Magnettonbandgeräten.

Der Begriff *Elektronische Musik* wurde erstmals 1949 von Werner Meyer-Eppler gebraucht. Im Grunde bezeichnet er die Elektroakustische Musik der so genannten Kölner Schule in den 1950er Jahren.³⁵⁹ Er wurde vielfach neu definiert, wird aber

³⁵⁹ Im Jahre 1951 wurde am damaligen Nordwestdeutschen Rundfunk in Köln (NWDR, heute WDR) das erste Studio für Elektronische Musik eingerichtet. Herbert Eimert, der 1953 die Leitung des Studios übernahm, Robert Beyer, Werner Meyer-Eppler, Karlheinz Stockhausen (Leitung ab 1963) u.a. experimentierten in den 1950er Jahren mit elektronischen Klangerzeugern und den technischen Möglichkeiten der Klangproduktion und -verarbeitung.

letztendlich umgangssprachlich für jede Art elektronisch produzierter Musik gebraucht. Die Gestaltungsmöglichkeiten und Arten des Umgangs mit reiner Elektronik waren vielfältig. Hinsichtlich der Herstellung, der Verwandlung und des Zusammenbaus elektronisch erzeugter Klänge wurden z.B. Generatoren, Filter, Tonbandschleifen, Möglichkeiten der Verzerrung und Verhallung, Schnitt und Montage u.ä. genutzt. Neben den rein elektronischen Klängen wurden auch Schallaufnahmen (Vokal-, Instrumental-, Naturklänge) mit Elektronik kombiniert. Dies geschah beispielsweise bei Stockhausens Werk *Gesang der Jünglinge* (1955/56), in dem Sprachklänge durch Elektronik verfremdet wurden.

Anfang der 1960er Jahre kamen Begriffe wie *Live-Elektronik*, *live electronics*, *live-elektronische Musik*, *Live Electronic Music* in den Gebrauch. Im Gegensatz zu den interpretenlosen, reinen Studioproduktionen handelt es sich hierbei um Konzerte, bei denen Interpreten mit direkt auf der Bühne erzeugtem elektronischem Klangmaterial agieren. Zum einen ist im deutschsprachigen Raum darunter eine Erweiterung der interpretenlosen Elektroakustischen Musik zu verstehen, indem das elektronisch produzierte Klangmaterial nicht mehr im Studio, sondern in Echtzeit auf der Bühne hergestellt werden kann und/oder die live auf der Bühne erzeugten vokalen oder instrumentalen Klänge unmittelbar elektronisch bearbeitet werden können. Zum anderen kann der Begriff so aufgefasst werden, wie dieses in Nordamerika der Fall ist. Dort wird von Live Electronic Music gesprochen, wenn zum Live-Vortrag eines Interpreten oder mehrerer Musiker ein vorbereitetes Tonband eingespielt wird.

Die erste live-elektronische Musik stammt von John Cage. Sein im Jahre 1939 entstandenes Werk *Imaginary Landscape No.1* ist für zwei Schallplattenspieler mit variabler Geschwindigkeit, Test-Schallplatten mit Aufnahmen einzelner Sinustöne, Klavier und Becken gedacht. Eines der ersten Werke bestehend aus der Instrumentalaufführung und der Einspielung von vorproduziertem Klangmaterial stellt Edgard Varèses Komposition *Désert* dar. Dieses Stück für 14 Blasinstrumente, Klavier, Schlagzeug und 3 Tonbandinterpolationen entstand in der Zeit von 1949 bis 1954. Weitere, frühere Kompositionen dieser Art sind die gemeinsamen Kompositionen *Rhapsodic Variations* (1953/54) und *Poem in Cycles and Bells* (1954) von Otto Luening und Vladimir Ussachevsky, Bruno Madernas *Musica su due dimensioni* (1952, rev. 1958) und Mario Davidovskys *Synchronismus* (1963-1970).

Karlheinz Stockhausens *Mixtur* (1964) für Orchester, 4 Sinusgeneratoren und 4 Ringmodulatoren und *Mikrophonie I* (1964) für Tamtam, 2 Mikrophone, Filter und Regler sind Beispiele für Werke, in denen Instrumentalklänge elektronisch umgeformt wurden und kein Tonband eingesetzt wurde. Martin Supper schätzt die Kategorie des Instrumentalkonzerts mit elektronischer Klangumformung als „aktuellste Ausprägung der Live-Elektronik“³⁶⁰ ein. Aus seiner Sicht kann dabei zwischen „Transposition, Klangselektion und Bewegung des Klanges im Raum“³⁶¹ differenziert werden. Die Umsetzung der elektronischen Transposition eines Instruments können beispielsweise Ringmodulator oder Harmonizer übernehmen. Auch die Auswahl und Hervorhebung bestimmter Klänge kann durch technische Mittel ermöglicht werden, wie z.B. bei dem Einsatz von digitalen Hallgeräten zur Verwirklichung der Bewegung eines Klanges im Raum. Ebenso spielt die Anzahl der Lautsprecher und deren gezielte Positionierung auf der Bühne oder im Konzertsaal in dem Zusammenhang eine besondere Rolle.

Die direkte Veränderung von Instrumental- oder Vokalklängen mit Mitteln der Klangregie und Live-Elektronik wurde mit Hilfe des Synthesizers und computer-gestützter Systeme zunehmend komplexer. In den 1980er Jahren nahm bei der Herstellung elektronischer Musik die Digitalisierung fortschreitend zu. Computersysteme und dazugehörige technische Errungenschaften wurden und werden zu nützlichen und wichtigen Bestandteilen des Kompositionsprozesses.

4.5.2 Flöte und Elektronik

Im Repertoire für Flöte und Elektronik dominiert die Live-Elektronik. Dabei wird dem instrumentalen Vortrag auf der Flöte bereits vorproduziertes Klangmaterial hinzugefügt. Dieses Material ist anfangs auf Tonband und später auf anderen Medien gespeichert. Werke, in denen Flötenklänge elektronisch umgeformt werden, sind ebenfalls zu finden, oft kombiniert mit der Einspielung von bereits aufgenommenem Klangmaterial.

³⁶⁰ M. Supper: *Elektroakustische Musik und Computermusik*, 1997, S.15.

³⁶¹ Vgl. ebd. S.15.

Instrumentalvortrag mit bereits vorproduziertem Material auf Tonband, CD o.ä.

Beim Blick auf das Repertoire für Flöte und Elektronik zeigen sich unterschiedliche Herangehensweisen an die Produktion einer Zuspelung. Zum einen finden sich Tonbandzuspelungen, die überwiegend aus elektronischen Klängen bestehen, zum anderen gibt es zahlreiche Aufnahmen von Flötenklängen, die sowohl unverändert als auch elektronisch verarbeitet zur live gespielten Flötenstimme hinzukommen. Darüber hinaus arbeiten manche Komponisten bei der Zusammenstellung der Zuspelung auch mit Geräuschen und konkreten Klängen, die z.T. durch bestimmte Gegenstände und Klangexperimente (z.B. Holzbrett, Plexiglasrohr) produziert werden.

Bei der praktischen Umsetzung dieser Kombination von Live-Vortrag und Zuspelung ist die Synchronisation im Falle noch nicht vorhandener computergestützter interaktiver Systeme, die das Miteinander von Mensch und Technik erleichtern, heikel. Die Zuspelung lässt dem Interpreten ansonsten keine Spielräume für kurzfristige Änderungen hinsichtlich des Tempos o.ä., so dass er sich, falls nicht explizit freies, asynchrones Spiel vom Komponisten vorgesehen ist, daran halten muss.³⁶²

Instrumentalvortrag mit elektronischer Klangumformung

Um live produzierte Flötenklänge mit Hilfe technischer Möglichkeiten zu verstärken, ist eine technische Grundausstattung notwendig. Dazu gehören zum einen die Mikrophone, wie z.B. ein Kontaktmikrofon im Kopfstück oder auf der Flöte sowie ein am Oberkörper des Interpreten befestigtes oder vor ihm aufgestelltes Mikrofon. Zum anderen sind Verstärker und Lautsprecher zu verwenden.

Zur Veränderung und Umformung der instrumentalen Klänge, d.h. zur Transposition, Lautstärkeregelung, Klangselektion, Erzeugung einer räumlichen Wirkung u.ä., können Mischpult und Effektgeräte eingesetzt werden. Letztere können verschiedene Formen der Klangveränderung und Klanggestaltung, wie z.B. Echo, Hall oder Verzögerung (Delay) hervorrufen. Auch Synthesizer und Computer können zur Klangverarbeitung und -regie genutzt werden.

³⁶² Im weiteren Verlauf wird anhand von Georg Hajdus Werk *Sleeplessness* (1988/97) der Einsatz interaktiver computergestützter Systeme erläutert.

Auswahl an Werken für Flöte und Elektronik³⁶³

- 1952/58 Maderna, Bruno: *Musica su due dimensioni* für Flöte und Tape
- 1957 Haubenstock-Ramati, Roman: *Interpolation* (1, 2 oder 3 Flöten oder Flöte und Tonband)
- 1962 Davidovsky, Mario: *Synchronismus Nr.1* für Flöte und Tonband
- 1966 Boone, Charles: *Cool glow of radiation*, flute and tape
- 1967 Wahren, Karl Heinz: *Permutation für Flöten* (für alle Flöten, ausführbar von drei Spielern oder einem Spieler mit Tonband), Bote & Bock
- 1968 Grosskopf, Erhard: *Nexus (Proportionen)* für Flöte, Schlagzeug und Tonband op.7
- 1969/70 Kagel, Mauricio: *Atem* für einen Bläser
- 1970 Michael, Frank: *Oktopus. Erotogramm V* für Flöte und Tonband
- 1971 Holliger, Heinz: *Lied* für Flöte, Alt-, Bassflöte ad lib. elektronisch verstärkt
- 1971 Hummel, Bertold: *Yume I-IV* für Soloflöte und Tonband
- 1971 Lévinas, Michaël: *Arsis et Thesis, ou la chanson du soufflé*, amplified bass flute
- 1971 Szathmáry, Zsigmond: *Monolog* für Flöte und Live-Elektronik
- 1972 Lazarof, Henri: *Cadence V for flute and pre-recorded flutes* (große Flöte, Alt- und Bassflöte; Tonband wird vom Interpreten bespielt), Bote & Bock
- 1976 Dick, Robert: *Smoker*, amplified bass flute
- 1976 Schenker, Friedrich: *Hörstück mit Flöten* für Flöte und Tonband
- 1978 Werner, Jakob: *... a sound returns ...* für Flöte und Tonband
- 1979 Bresnick, Martin: *Conspiracies* für Flöte und Aufnahme
- 1979 Dick, Robert: *What Will You Ask the Serpent?* , flute with electronics
- 1979 Grosskopf, Erhard: *Drei Blätter Luft-Wasser-Erde* für Flöte und Elektroakustik
- 1980 Dick, Robert: *Little Fixation and Its Just the Everfalling Dust*, flute with live electronics
- 1980/81 Nono, Luigi: *Das atmende Klarsein* für Bassflöte und Tonband

³⁶³ Eine sehr umfangreiche Sammlung elektroakustischer Kompositionen für Flöte solo (623 Werke) ist auf der folgenden Internetseite zu finden: http://subliminalmedia.net/web/flute/list_all.php. Aufgrund fehlender Verlagsangaben wurde auf eine vollständige Nennung aller dort aufgeführten Kompositionen im Werkverzeichnis verzichtet.

- 1981 Risset, Jean-Claude: *Passages* for Flute and magnetic tape
- 1982 Reich, Steve: *Vermont Counterpoint* für Flöte und Zuspielband
- 1983 Katzer, Georg: *Dialog imaginär* für Flöte und Tonband
- 1983 Stockhausen, Karlheinz: *Kathinkas Gesang* als *Luzifers Requiem* Version für Flöte und Elektronische Musik / Klangregisseur
- 1984 Cage, John: *Ryoanji* für Flöte (Perkussion und Tonband ad lib.)
- 1984 Ferneyhough, Brian: *Mnemosyme*, Flöte und Tape
- 1984/88 Ferneyhough, Brian: *Carceri d'Invenzione lic* für Flöte und Tonband
- 1985 Dick, Robert: *Bedtime Stories*, quadraphonically amplified bass flute
- 1985 Stockhausen, Karlheinz: *Kathinkas Gesang* für Flöte und Elektronik
- 1986/88 Stockhausen, Karlheinz: *Montags-Abschied (Eva-Abschied)* für Piccolo-Flöte, multiple Sopranstimme und elektronische Tasteninstrumente (Tonband) / Klangregisseur
- 1988/97 Hajdu, Georg: *Sleeplessness* für Piccolo-, Alt- und Kontrabassflöte, obligate Stimme und Live-Elektronik
- 1988 Denhoff, Michael: *monolog III*, für Bassflöte und Tape (ad lib.)
- 1989 Lucier, Alvin: *Self-Portrait*, für Flöte und Anemometer (Windmessgerät)
- 1989 Stockhausen, Karlheinz: *Flautina*, Solo für Flöte mit Piccolo und Altflöte und Klang-Licht-Regisseur
- 1991 Saariaho, Kaija: *NoaNoa* for flute and electronics
- 1991 Schwartz, Laurie: *the tides* für elektronisch verstärkte Bassflöte
- 1991 Stockhausen, Karlheinz: *Entführung*, Solo für Piccoloflöte und Klang-Licht-Regisseur
- 1992 Manguashca, Mesias: *Sacateca's Dance*, Flöte, Piccolo und Tape
- 1992/93 Schnebel, Dieter: *Languido* für Bassflöte und Live-Elektronik
- 1994 Kulenty, Hanna: *A fifth circle* für Altflöte und Delay
- 1995 Ablinger, Peter: *Red on Maroon*, Flöte und Live-Elektronik
- 1995/96 Feldmann, Walter: *tellement froid que*, Bassflöte und Live-Elektronik
- 1995/96 Stockhausen, Karlheinz: *Flöte* aus *Orchester-Finalisten* für Flöte und Elektronische Musik / Klangregisseur
- 1996 Buchwald, Magdalena: *Syrinx*, Flöte und Tonband
- 1996 Clementi, Aldo: *Passacaglia* for Flute and magnetic tape

- 1996 Dick, Robert: *My Own Railroad*, flutist/speaker (flute, bass flute in F, piccolo) and live electronics
- 1996 Dick, Robert: *Five of the Ten Commandments of Modern Life and Love*, composed with Thomas Kessler, flutist/speaker (contrabass flute, bass flute in C, lute, piccolo) and live electronics
- 1996 Stahmer, Klaus Hinrich: *Herr der Winde* für Flöte und Zuspiegelung
- 1997 Mitschke, Herbert A.: *glassdance version II*, for flute, voice and DAT-Tape
- 1997 Reese, Kirsten: *Basics* für Baßflöte und Tonband
- 1997 Zimmermann, Walter: *Shadows of Cold Mountain 4*, Flöte und Tonband
- 1998 Bönn, Georg: *Trees and Pipes* für Flöte, Bassflöte, Holzbrett, Basspumpe und Rückkopplungen
- 1998 Feiler, Dror: *Fluflu*, Piccolo und Tape
- 1999 La Berge, Anne: *Slave* für Flöte und Live-Elektronik
- 1999 Sciarrino, Salvatore: *Morte Tamburo* für Flöte und Live-Elektronik
- 2000 Didkovsky, Nick: *Scratch* für Flöte, Live-Elektronik und CDs
- 2000 La Berge, Anne: *Freaks went to sea* für Flöte und Live-Elektronik
- 2000 Rebelo, Pedro: *New Work*, Flöte, Bassflöte und Live-Elektronik
- 2000 Zapf, Helmut: *Albedo*, Flöte und Tonband
- 2001 Cresta, Gianvincenzo: *Sospesi anonimi, diseredati, poeti* for Flute, live electronics and magnetic tape
- 2001 Froleys, Stephan: *My Personal Flute Orchestra*, für Flöten, Mikrofon und Aufnahmegeräte
- 2001 Grego, Alessandro: *Persistenza della memoria ovvero „Non si può entrare nel delirio con l'orologio!“* For Flute Iperbasso, live electronics and magnetic tape
- 2002 Kirsten Reese: *dulationen* für Flöte und Laptop
- 2002 Stoppa, Marco: *little i*, Flöte und Elektronik
- 2003 Dick, Robert: *everyone@universe.existence*, for amplified flute and prerecorded sound
- 2004 Bång, Malin: *Twilight Collider* für Flöte/Bassflöte und live Elektronik
- 2004 Montera, Jean Marc: *5`05``* flute et CD

Beim Blick auf die große Auswahl an Stücken für Flöte und Elektronik zeigt sich die Relevanz im Repertoire der letzten 50 Jahre. Aufgrund der vielfältigen klanglichen und kompositorischen Möglichkeiten, die mit dem technischen Fortschritt einhergingen, wurde die Klang(-farben)palette der solistischen Flötenmusik um ein Vielfaches bereichert und erweitert. Die nun folgenden Analysen sollen exemplarisch ein Beleg dafür sein.

Die erste Verbindung von Flötenspiel und Tonband

Bruno Maderna *Musica su due dimensioni* (1952/58)

Bruno Madernas *Musica su due dimensioni* für Flöte, Becken und Tonband gilt als erstes Werk für Flöte und Elektronik. Es wurde 1952 in Darmstadt von Severino Gazzelloni (Flöte) und Romolo Grano (Perkussion) uraufgeführt. Sechs Jahre später erschien eine zweite gleichnamige Version für Flöte und Tonband.

Bruno Maderna (1920-1973), der bereits als hochbegabtes Kind schon früh konzertierte und dirigierte, studierte anfangs bei Arrigo Pedrollo, von 1937 bis 1940 dann am römischen Konservatorium bei Alessandro Bustini Komposition. Weitere Studien führten ihn 1942/43 nach Venedig zu Gian Francesco Malipiero, an dessen Kompositionskursen er teilnahm. Auf Anregung Hermann Scherchens, bei dem er 1948 Dirigierunterricht nahm, besuchte er 1950 erstmals die Darmstädter Ferienkurse. In jenen Jahren beschäftigte sich Maderna in Venedig zusammen mit einigen Freunden und Schülern, wie z.B. Luigi Nono, mit Werken und Techniken Alter Musik und unternahm den Versuch einer Verbindung von traditionellen Elementen mit neuer, zeitgemäßer Kompositionstechnik.

Im Jahre 1955 gründete Maderna gemeinsam mit Luciano Berio in Mailand das Studio di Fonologia musicale und leistete damit einen großen Beitrag zur Entwicklung der elektronischen Musik in Italien. Seine Traditionsverbundenheit einerseits und sein Bezug zu innovativen Kompositionstechniken andererseits zeigt sich deutlich in seinem Œuvre. Neben seinen Bearbeitungen von Kompositionen aus Renaissance und Barock schrieb er zahlreiche Konzerte, u.a. für Klavier (1959), für Violine (1969) und für Oboe (1962, 1967, 1973). Dem gegenüber stehen Werke, die serielle Züge aufweisen, wie z.B. *Studi per il Processo di Kafka* (1950) für Sprecher,

Sopran und Orchester oder Kompositionen, in die aleatorische Elemente einfließen. Letzteres ist beispielsweise in der *Serenata per un satellite* (1969) für Ensemble der Fall. Zu nennen sind auch seine Bühnenwerke *Hyperion* (1964) und *Satyricon* (1973).

Als erster Komponist verknüpfte er in *Musica su due dimensioni* (1952/58) elektronische Klänge und herkömmlich erzeugte Instrumentalklänge miteinander und verband somit traditionelle und neue Klangproduktion. Das Interesse an den kompositorischen Möglichkeiten des elektronischen Mediums hatte er mit Stockhausen und Boulez gemein. Möglicherweise wurde er durch Edgar Varèse, den er 1950 in Darmstadt traf, zu seiner Komposition angeregt. Die Kombination von Tonbandeinspielung und Live-Aufführung in Varèses Werk *Déserts* mag ihn zur Komposition seines ersten Stücks mit elektronischer Beteiligung veranlasst haben. Den Titel *Musica su due dimensioni* nutzte Maderna für zwei unterschiedliche Kompositionen, einerseits für die 1952 entstandene Fassung für Flöte, Becken und Magnettonband, andererseits aber auch für das 1958 komponierte Werk für Flöte und stereophonisches Tonband. Die im Titel angesprochenen zwei Dimensionen erläuterte Maderna 1959 bei einer Lesung in Darmstadt folgendermaßen: „Music in two dimensions! What does the concept of `dimensions` mean to me? By dimensions, I mean forms of musical communication: by the traditional means, with performers playing or singing in front of an audience, and secondly by means of electro-acoustical recording and reproduction, in which purely electronic sounds, or instrumental sounds which have been recorded and sometimes transformed, or sound-materials on tape reproduced by loudspeaker, are employed. Where in the beginning one could see a clear division between electronic and instrumental music, in the last couple of years or so works have been produced in which the two dimensions have been combined.”³⁶⁴ Die im Titel beider Kompositionen angesprochene Zweidimensionalität im Sinne eines musikalischen Dialogs scheint Maderna auch noch in den 1960er Jahren zu beschäftigen. Seine Solokonzerte, in denen sich Solo und Tutti gegenüber stehen, machen dieses deutlich.

³⁶⁴ B. Maderna zit. nach R. Fearn: Bruno Maderna, 1990, S.78.

In *Musica su due dimensioni* bilden Flöten- und elektronische Klänge die zwei verschiedenen Dimensionen. Das Tonband der Komposition von 1952 stellte Maderna mit Hilfe von Werner Meyer Eppler im Institut für Phonetik an der Universität Bonn her, da in Italien zu dieser Zeit noch keine vergleichbare Möglichkeit zur Produktion elektroakustischer Musik bestand. Er setzte zur Klang(-farben)erzeugung ein Melochord ein, den Vorläufer des Synthesizers und der elektronischen Orgel.

Anhand des umfangreichen Manuskriptmaterials lässt sich daraus schließen, dass Madernas Planung bezüglich seiner ersten Komposition für Live-Aufführung und Tonbandzuspielung anfangs eine groß angelegte Form und Besetzung vorsah. Seine Konzeption schrumpfte jedoch auf die im Programmheft der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik genannte Besetzung Flöte, Klavier und Schlagzeug. Die Uraufführung am 20. Juli 1952 in Darmstadt fand dann in einer weiteren, gekürzten Fassung für Flöte, Becken und Tonband statt. Die solistisch eingesetzte Flöte ist dabei allerdings nur episodenhaft zwischen zwei Sätzen für Tonband zu hören, ebenso wie ein kurzer Abschnitt für Becken.

Das 1958 entstandene Werk unterscheidet sich sehr von der ersten gleichnamigen Komposition, und zwar einerseits in der Besetzung. Von der in der 1952er Fassung beabsichtigten größeren Besetzung, die ja nach und nach geschrumpft war, verwendete er in der Fassung von 1958 nur die Flöte und ein stereophonisches³⁶⁵ Tonband (*registrazione stereofonica*). Auch der Umgang mit dem elektronischen Medium, insbesondere die ausgewogene Interaktion der zwei Dimensionen Flötenspiel und Tonband, gelingt Maderna in der Fassung von 1958 weitaus besser.

Im Gegensatz zur 1952er Fassung stehen sich Flötenspiel und Tonband gleichbedeutend und interagierend gegenüber und nicht nur nebeneinander. Anhand des formalen Ablaufs, zu dem Einsatzzeitpunkt und Einsatzdauer des Tonband-Parts im Verhältnis zum Flötenspiel gehören, zeigt sich das interaktive Moment der Komposition. Fünf „Sections“ für Flöte solo werden in zwei Fällen alleine und in den restlichen Fällen mit Tonbandklängen kombiniert. Dabei bildet das Tonband mehrfach das Bindeglied zwischen zwei Flöten-Sections.

³⁶⁵ Stereophon = räumlich klingend; oft, aber nicht korrekt mit zweikanalig oder zweistimmig gleichgesetzt.

The musical score consists of four staves of music for a flute. The first staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 104 \text{ ca.}$ and a *solo* instruction. It features a triplet of eighth notes followed by a 5:4 ratio bracket. Dynamic markings include *p*, *mp*, *p*, *pp*, *ppp*, *mp*, and *f*. The second staff continues with a 7:8 ratio bracket, followed by a 9:10 ratio bracket and another 5:4 ratio bracket. Dynamic markings include *sf*, *pp*, *f*, *p*, *ff*, *p*, *sf*, *p*, and *ff < sf*. The third staff is marked *legato* and features dynamic markings *f*, *p*, *f*, *ppp*, and *p*. The fourth staff includes a 5:4 ratio bracket and dynamic markings *sf*, *ff*, *mf*, and *p*. The score concludes with the instruction "inizio registrazione" (start recording).

Notenbeispiel 78: B. Maderna *Musica su due dimensioni* (1958), Edizioni Suvini Zerboni, Section 1

Maderna äußert sich zum Aufbau des Stücks wie folgt: „The tape-part (Section I) which begins at the end of the first part for flute, continue alone, for a minimum of 30'' up to a maximum of 2', according to the environmental and acoustic conditions. The flute's Section II begins halfway or towards the end of the tape's Section I, continuing alone. All the remaining parts will blend *ad libitum*, according to the aforementioned environmental and acoustic conditions.“³⁶⁶

Ein weiterer Aspekt des interaktiven Miteinanders von Live- und Tonband-Part ist aus Raymond Fearn's Sicht die Freiheit, mit der der Flöten-Part ausgestattet ist. Maderna hat nämlich die Möglichkeit der Wiederholung von einzelnen Fragmenten in den Sections III und V vorgesehen.³⁶⁷ „The flute's Section III can be performed

³⁶⁶ B. Maderna zit. nach R. Fearn, a.a.O., S.87/88.

³⁶⁷ Vgl. R. Fearn, a.a.O., S.88.

interpolating and also repeating the various fragments, excluding those placed in brackets which should be played only once. The same applies to Section V (flute soloist), which has no fragments in brackets, and in this case therefore all of them may be repeated ad lib. When he arrives at Section V, the soloist can interpolate fragments from this section with those of Section III, but excluding the bracketed fragments. The repetition of these fragments can only be alternated, which means that the same fragment should not be repeated immediately, but only after a series of different fragments.“³⁶⁸ Diese aleatorischen Elemente, die sich in den Freiheiten im Part der zwei Ausführenden (flautist, tape-technician) hinsichtlich der Wiederholung und des Einschubs von Fragmenten abzeichnen, verändern das interaktive Miteinander von Live-Vortrag und bereits aufgenommenen Tonbandklängen. Raymond Fearn betont allerdings: „We should therefore beware of assuming too readily that the `aleatoricism` of performer-choice which entered European music just a year earlier, in Stockhausen`s *Klavierstück XI* and Boulez` *Troisième Sonate*, was of great influence upon the freedom of structure and interpretation which Maderna employed here. In both the Stockhausen and Boulez works, the freedom was one which involved only one performer faced with material of an interchangeable and interdependent character, whereas in Maderna`s piece the overall form and the organisation of material were to a high degree `fixed`, only the interactions on a `micro-level` being determinable from moment to moment. In this sense, we might describe the Stockhausen and Boulez works as `mono-dimensional` in their overall working, whereas the freedoms in the Maderna piece operate between dimensions.“³⁶⁹

Fearn sieht den Zweck dieser Freiheit darin, dem Solisten die Möglichkeit des Reagierens zu geben, der Eingebung des Augenblicks zu folgen „on the spur of the moment, to the `suggestions` which will come from the tape-part as it moves at its own speed through the material on it, which will obviously be gauged differently by the flautist in each performance of the work. In this way, the freedom of the technician and that of the soloist [...] will create a great flexibility in the execution, and mobility, of intersecting dimensions“.³⁷⁰

³⁶⁸ B. Maderna zit. nach R. Fearn, a.a.O., S.88.

³⁶⁹ R. Fearn: a.a.O., S.86/87.

³⁷⁰ Ebd. S.88

Roman Haubenstock-Ramati *Interpolation* (1957)

Auch Roman Haubenstock-Ramati zieht die technische Möglichkeit des Tonbands als alternative Möglichkeit der Umsetzung seines Werks *Interpolation. Mobile pour flûte (1, 2 et 3)* heran. Er arbeitet zwar nicht mit elektronischen Klängen, nutzt jedoch das Medium „Tonband“ für die Aufnahme weiterer Flötenstimmen als Aufführungsvariante für seine Komposition. Haubenstock-Ramati (1919-1994) absolvierte sein Kompositionsstudium von 1934 bis 1938 bei Arthur Malawski am Konservatorium in Krakau sowie von 1939 bis 1941 in Lemberg bei dem Schönberg-Schüler Józef Koffler. Zeitgleich besuchte er an den dortigen Universitäten Kurse in den Fächern Philosophie und Musikwissenschaft. Von 1947 bis 1950 leitete er die Musikabteilung des Rundfunks in Krakau und wurde 1950 der Direktor der Staatlichen Israelischen Musikbibliothek in Tel Aviv. An der dortigen Musikakademie begann er zur selben Zeit auch zu unterrichten. Nach seiner Rückkehr nach Europa im Jahre 1957 setzte er sich auf Anraten von Olivier Messiaen intensiv mit der `Musique concrète` auseinander. Im selben Jahr zog er nach Wien, da er bei der Universal Edition das Lektorat für Neue Musik übernahm. An der Wiener Musikhochschule war er ab 1973 darüber hinaus als Professor für Komposition tätig. Außerdem übernahm Haubenstock-Ramati u.a. die Leitung des „Instituts für elektroakustische und experimentelle Musik“.

Neben einigen Bühnen-, Orchester- und Vokalwerken nimmt die Kammermusik einen großen Platz in seinem Œuvre ein. Somit konnte er neue Konzeptionen erst in einem kleineren Rahmen ausprobieren, bevor er sie auf größere Besetzungen übertrug. Charakteristisch sind in dem Zusammenhang die von ihm mit dem Titel „Mobiles“ bezeichneten Werke. Diese weisen Formen auf, „die nach außen hin geschlossen, im Inneren jedoch dynamisch und frei veränderlich sind.“³⁷¹

Auch seine Komposition für Flöte trägt im Untertitel diese Bezeichnung. Das Stück *Interpolation. Mobile für 1, 2 und 3 Flöten* wurde am 4.9.1959 in Darmstadt uraufgeführt. Die aus einem Blatt bestehende Partitur weist 25 unterschiedlich lange Sequenzen auf, die konventionell notiert auf dem Blatt verteilt sind und vom Interpreten frei kombiniert werden können. Verschiedene Verknüpfungsmöglichkeiten der einzelnen Phrasen sind durch gestrichelte Linien kenntlich gemacht.

³⁷¹ Harenberg Komponistenlexikon, 2001, S.403.

Zwei jeweils verschiedene vertikale und horizontale Spielrichtungen, d.h. die Vernetzung der einzelnen Elemente (oben - unten, unten - oben, rechts - links, links - rechts) sowie das Spiel einer Phrase in Originalgestalt oder als Krebs ermöglichen eine Vielzahl von Ausführungsvarianten.

The image shows a musical score for the beginning of 'Interpolation' by Roman Haubenstock-Ramati. It consists of two systems of music. The first system has two staves. The top staff begins with a dynamic of *p* and a tempo of *Presque Lent*, which then changes to *Lent*. It features a melodic line with a *mf* dynamic and a *3:2* ratio. The bottom staff starts with a *mp* dynamic and a tempo of *Modéré*, which changes to *Presque Vif*. It includes a *staccato* section and a *rall.* section. The second system also has two staves. The top staff starts with a *p* dynamic and a *pp* dynamic. The bottom staff starts with a *f* dynamic and a *pp* dynamic. Various dynamics like *mf*, *f*, and *ppp* are used throughout. The score is annotated with performance directions such as *fr.*, *staccato*, and *rall.*

Notenbeispiel 79: Roman Haubenstock-Ramati *Interpolation*, Universal Edition, Beginn

Ähnlich variabel ist die Besetzung. Im Falle einer Fassung für zwei oder drei Flöten werden die ausgewählten Sequenzen übereinander geschichtet. Hinsichtlich der verschiedenen Fassungen schreibt Haubenstock-Ramati: „Die Fassung für 1 Flöte wird 4-5 Minuten dauern. Bei der zweiten und besonders bei der dritten Wiederholung (Fassung für 2 oder 3 Flöten) wird der Interpret spontan nur einige längere oder kürzere Formanten in der Originalgestalt und (oder) im Krebs wählen, die wieder durch längere oder kürzere Pausen voneinander getrennt werden. Jede dieser Wiederholungen wird, als eine ergänzende Schicht von geringerer Dichte und größerer Freiheit, auf die gleichzeitig gespielte dichtere Fassung aufgesetzt. Die Auswahl der verschiedenen Formanten, Dauern, Platzierungen und Folgen werden

vom Interpreten frei entschieden.³⁷² Die unterschiedlichen Fassungen der anderen Flötenstimmen können auch auf ein Tonband aufgenommen werden, das dann bei der Realisation dieses Werks durch einen Interpreten abgespielt wird.

Verschiedene Konzeptionen der Tonbandmontage

Die Nutzung des elektronischen Mediums zur Herstellung eines bereits vorproduzierten Zuspieldbands dominiert in der zeitgenössischen Flötenliteratur. Werke, in denen sich der Einsatz von elektroakustischen Mitteln auf die elektronische Verstärkung der Flöte beschränkt, sind seit den 1970er Jahren zwar zu finden, in der Anfangszeit der Verbindung von Flötenspiel und Live-Elektronik jedoch in der Minderheit. Mehrfach geht die Verwendung eines Tonbands mit der Verstärkung der Flöte einher, um das klangliche Gleichgewicht zwischen Flöte und Zuspieldung beim Live-Vortrag herzustellen. In der Gestaltung des Tonbands zeigen sich deutliche Unterschiede. Im Rahmen der Montage werden mittels technischer Operationen verschiedene Klänge, Geräusche und Techniken miteinander verbunden und zusammengesetzt. Stile, Materialien und Effekte verschmelzen zu einer Stimme. Exemplarisch sollen folgende Kurzanalysen verschiedene Herangehensweisen der Komponisten an das Medium „Tonband“ als Teil des Live-Vortrags aufzeigen.

Frank Michael³⁷³ *Oktopus.Erotogramm V* (1970)

Das Zusammenspiel von instrumentalem Live-Vortrag und Tonband gestaltet sich in den folgenden Jahrzehnten auf unterschiedliche Art und Weise. So enthalten Live- und Tonband-Part in Frank Michaels *Oktopus. Erotogramm V* für Flöte und Tonband (1970) das gleiche musikalische Material, in beiden Stimmen auf der Flöte produziert. Das Stück *Oktopus* gehört zusammen mit dem Stück *Amun-Ra* zu einem Zyklus der *Erotogramme* für verschiedene Soloinstrumente mit und ohne Tonband, ist aber ebenso wie *Amun-Ra* eine eigenständige Komposition. Bei *Amun-Ra* handelt

³⁷² R. Haubenstock-Ramati zit. nach M. Nastasi, a.a.O., Bd.4, S.40.

³⁷³ Angaben zur Biographie Frank Michaels finden sich in Kapitel 4.1 auf S.102.

es sich um die Solo-Version.³⁷⁴ Die Komposition *Oktopus* entsteht, indem *Amun-Ra* zu der schon auf Tonband aufgenommenen Version noch einmal „live“ dazu gespielt wird. Michael bekräftigt seine Konzeption wie folgt: „Es ist gegen den Sinn der Komposition, Oktopus von 2 Spielern als Duo aufzuführen, weil erst in der Fassung mit Tonband die musikalische und poetische Vieldeutigkeit sowie auch die totale materielle Einheit verwirklicht werden kann.“³⁷⁵

Bertold Hummel *Yume I-IV* (1971)

Bertold Hummel verwendet in seiner Komposition *Yume I-IV*³⁷⁶ (1971) für Soloflöte und Tonband ebenfalls aufgenommene Flötenklänge, die im Gegensatz zu Michaels Zuspelung vorab in der Tonbandmontage bearbeitet wurden. Bertold Hummel (1925-2002), der von 1947 bis 1954 an der Musikhochschule Freiburg i.Br. Violoncello bei Atis Teichmann und Komposition bei Harald Genzmer studiert hat, war vielseitig tätig. Von 1956 bis 1963 arbeitete er in Freiburg als Kantor und war freier Mitarbeiter des Südwestfunks. In den darauf folgenden 15 Jahren leitete er das Studio für Neue Musik in Würzburg. Außerdem lehrte er ab 1963 das Fach Komposition am dortigen Staatskonservatorium und übernahm 1973 eine Professur an der Musikhochschule Würzburg, an der er von 1979 bis 1987 als Präsident wirkte. Bei dem im Jahr 1971 komponierten und uraufgeführten Stück *Yume I-IV* wird neben der live gespielten Soloflöte (Piccolo, Große Flöte, Altflöte) eine Zuspelung mit aufgenommenen Flötenklängen verwendet. Mit Hilfe eines Tonbandes werden diese Klänge durch die Veränderung der Bandgeschwindigkeit, durch die Verstärkung (bei Effekten) und die Erzeugung eines Nachhalls verarbeitet. Je nach Bandgeschwindigkeit variiert die wiedergegebene Tonlage der Flötenklänge. Aufgrund dessen sind Transpositionen um 1 bis 2 Oktaven und Glissandi möglich. Bei der erstmaligen Herstellung des Zuspelbandes im Jahre 1971 konnte Hummel nur drei Tonbandgeräte nutzen, so dass die Übereinanderschichtungen der einzelnen Spuren ausschließlich durch wiederholtes Umkopieren ermöglicht werden konnte. In allen vier Sätzen des Werks ist das Tonband beteiligt. Die mit Hilfe der Tonbandmontage bearbeiteten Flötenklänge auf verschiedenen Flötentypen weisen zahlreiche

³⁷⁴ Amun-Ra = ägypt. Sonnen- und Fruchtbarkeitsgott.

³⁷⁵ F. Michael in: Einführung zu *Oktopus*, 1970.

³⁷⁶ Das Wort `Yume` stammt aus dem Japanischen und bedeutet u.a. `Traum`.

Klangeffekte auf, wie z.B. gongartige Klänge durch Bearbeitung der Tonbänder im ersten Satz, Glissandi durch schnellen Bandanzug im zweiten Satz oder Schnalzeffekt im dritten Satz sowie Perkussionseffekte im vierten Satz. Dazu zählen z.B. Klappenschlagen, Tremolo durch mehrmaliges Klappenschlagen und Beckeneffekt, der durch das tonlose Fauchen von tschu und tschi ins Flötenrohr entsteht. Im letzten Satz des Werks erklingt die durch Filter verfremdete Solo-Liveflöte außerdem im Kanon und mit viel Hall.

Friedrich Schenker *Hörstück mit Flöten* (1976)

In der Tonbandmontage zum *Hörstück mit Flöten* verbindet Friedrich Schenker verschiedene Klangphänomene miteinander. Schenker, 1942 im thüringischen Zeulenroda geboren, begann bereits als Kind mit dem Posaunen- und Klavierspiel. Von 1961 bis 1964 absolvierte er im Fach Posaune ein Studium bei Helmut Stachowiak an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin. Während dieses Instrumentalstudiums war er darüber hinaus Kompositionsschüler von Günter Kochan. Autodidaktisch setzte er sich auch mit den Techniken der Zwölftonmusik auseinander. Von 1962 bis 1982 war er als Solo-Posaunist des Leipziger Rundfunk-Sinfonieorchesters tätig. Das bei Kochan begonnene Kompositionsstudium führte er 1965 bis 1968 bei Fritz Geißler an der Musikhochschule Leipzig fort.

Mit Kollegen des Orchesters gründete er 1970 die „Gruppe Neue Musik Hanns Eisler“, die sich intensiv mit zeitgenössischer Musik der damaligen DDR beschäftigte. Von 1973-75 war er zudem Meisterschüler von Paul Dessau an der Ostberliner Akademie der Künste. In den Jahren von 1982 bis 1989 ist Schenker freischaffender Komponist und Berater für zeitgenössische Musik am Neuen Gewandhaus Leipzig. Seit 1983 erhielt er auch Lehraufträge für Komposition und Improvisation an der Musikhochschule in Leipzig. Sein Œuvre umfasst Werke aller Gattungen. Seine Musik schockiert laut Frank Schneider durch ihre „außerordentlich polyphone Kompaktheit und kataraktische Gewaltsamkeit, durch einen expressiven Vulkanismus und jene «unerhörten» Ausgeburten der klanglichen Phantasie, die auf traditionshörige Normalbedürfnisse unfehlbar verstörend wirken.“³⁷⁷

³⁷⁷ F. Schneider: Art. Friedrich Schenker. In: *Komponisten der Gegenwart*, Gfkg, S.2.

In seiner Komposition *Hörstück mit Flöten*, in der Piccoloflöte, Große Flöte, Altflöte und Tonband eingesetzt werden, entstehen Klangmischungen, die beim ersten Hören aggressiv und komplex erscheinen. Das Tonband kommt allerdings erst nach einem längeren Spiel der kleinen Flöte hinzu, dann jedoch auf sehr durchdringende Art (fis^{~~~~}). Die in der Tonbandmontage zusammengefügt Materialien sind aufgenommene Flötenklänge, Flötengeräusche, Flötenchor, gesprochene Laute, Stimmen eines Männerchors, Geräuschglissandi, Vogelstimmennachahmungen, „Leierkasten“-Klänge und rein elektronisch erzeugte Klänge, die Schenker als space-sound Raumklang bezeichnet. Die verwandten Flötenklänge erklingen zum Teil als Cluster oder gedämpft und werden überwiegend mit anderen elektronisch bearbeiteten oder erzeugten Klängen kombiniert. So finden sich Abschnitte, in denen sich mehrere Klangschichten überlagern oder abwechseln. Mehrfach klingt ein stehender Flötenklang über einen bestimmten Zeitraum hinweg. In Abschnitt E kommen die expressive Melodik einer tiefen Flöte und Einschübe, bestehend aus Flötenchor- und vokalen Klängen, hinzu.

F
4' **Kleine Flöte** 4'05 4'12 (die Iteration nachahmend) + VOC. ff p

Kl. Fl. *Sehr tiefer, bedrohlicher Klang im Raum kreisend* Geräusch-gliss. mit Iteration p

Tb. < (aufblenden)

4'17 4'23 ff + VOC. 4'28 + VOC. gliss. Chor Chor

Notenbeispiel 80: F. Schenker *Hörstück*, VEB, Beginn von Abschnitt F

Eine ähnlich polyphone Struktur liegt in Abschnitt F vor. Neben einem sehr tiefen, bedrohlichen Klang, der im Raum kreist, sind wiederholte Geräuschglissandi und kurze Chorpässagen zu hören. Technische Möglichkeiten, wie das Auf- und Abblenden, das Abdunkeln, Auf- und Absteigen von Klängen, die Verwendung eines rückwärts abgespielten Einschwingvorgangs, Geräuschglissandi mit Iteration sowie ein präziser Abriss der Tonbandklänge, nutzt Schenker zur Gestaltung des Zuspielbands. Veränderungen im live gespielten Flötenpart gehen mit gestalterischen Veränderungen im Tonbandpart einher, wobei die live gespielte Flöte z.T. auch Merkmale der Tonbandaufnahme aufgreift, wie z.B. die Iteration der Geräuschglissandi oder die vogelstimmenähnlichen Spielfiguren.

Georg Katzer *Dialog imaginär* (1983)

Die Verbindung von live gespielter Flöte und bereits aufgenommenen Flötenklängen thematisiert auch Georg Katzer in seiner Komposition *Dialog imaginär* für Flöte und Tonband (1983). Der 1935 in Habelschwerdt/Schlesien geborene Georg Katzer eignete sich während seiner Schulzeit autodidaktisch das Klarinetten-, Violin- und Klavierspiel an. Von 1954 bis 1960 absolvierte er dann nach vorangegangenem Vorstudienjahr das Studium an der Hochschule für Musik Berlin in den Fächern Klavier, Theorie und Komposition bei Rudolf Wagner-Régeny und Ruth Zechlin. 1957/58 studierte er außerdem an der Musikakademie Prag bei Karel Janeček. Als Meisterschüler von Hanns Eisler verbrachte er die Jahre 1961/62 an der Akademie der Künste der DDR. Nach dessen Tod setzte er seine Kompositionsstudien bei Leo Spies fort. An der Akademie übernahm er in der Folgezeit die Professur für das Fach Komposition und gründete 1982 das Studio für Elektroakustische Musik. Seit 1963 lebt er als freischaffender Komponist bei Berlin. Sein Durchbruch in der DDR gelang ihm mit dem *Streichquartett* (1966/67) und dem *Baukasten für Orchester* (1972). Von den Erfahrungen, die er als Kabarett pianist neben seinem Studium sammeln konnte, rührt möglicherweise die Arbeit mit szenischen Elementen her. Schon frühe Kompositionen weisen szenische Elemente auf, wie z.B. die *Orchestersonate I* (1968) oder *Szene für Kammerensemble* (1975). Weitere bedeutende Werke sind die Opern *Der lustige Musikant – Das Land Bumbum* (1973-75) und *Gastmahl oder Über die Liebe* (1987) sowie Katzers Ballettmusik.

Katzer setzte sich als erster Komponist der DDR mit Elektronischer Musik auseinander. So finden sich in seinem Œuvre rein elektronisch produzierte Werke wie *Aide mémoire. Sieben Alpträume aus der tausendjährigen Nacht* (1983) oder Werke, in denen instrumentale Klänge und Elektronik kombiniert werden. Dies ist beispielsweise bei dem *Konzert für Klavier und Orchester* (1978) und bei der Komposition *Stimmen der toten Dichter* für Sopran, Klavier und Tonband (1979) der Fall. Wichtiger Aspekt seines kompositorischen Schaffens war dabei die Erkundung der Raumwirkung von Musik.

Bei der Zuspieldung seiner Komposition *Dialog imaginär* handelt es sich ebenfalls um eine Tonbandmontage. Die vorab aufgenommenen Flötenklänge wurden von ihm elektronisch bearbeitet, indem sie verfremdet, verzerrt, z.T. mit Echo versehen oder zu Akkorden zusammengefügt wurden. In den Noten finden sich in dem Zusammenhang Angaben zu „flimmernd“ bewegten Klängen und zu bewegten Klängen, die er als „Flüsterglocken“ bezeichnet. Außerdem verwendet Katzer elektronisch erzeugte Mehrklänge durch die schon angesprochene Zusammensetzung von Akkorden sowie durch das Mitlaufen eines Tons während der Wiedergabe eines anderen Tons.

Des Weiteren fügt er der aufgenommenen Flötenstimme Luftgeräusche vom Band hinzu (S.13). Auch ein hohes Rauschen wird von ihm zur Gestaltung des Tonbandparts eingesetzt. Spieltechnische, „quasi percussion“-Effekte der aufgenommenen Flötenstimme, wie Klappenschlagen, Pizzicato, Luftgeräusch u.ä., werden ebenso elektronisch bearbeitet und erhalten dadurch eine ganz spezifische Klangcharakteristik. Den imaginären Dialog führen die live gespielte Flötenstimme und die Klänge des Zuspieldandes. Die für ein Zwiegespräch charakteristische Wechselrede und Merkmale wie z.B. Erzählen, Zuhören, auf etwas eingehen, eigene Meinung äußern und vertreten zeigen sich auch im Zusammenspiel von Flöte und Tonband. Damit sich der Flöten- dem Tonbandklang angleicht und mit ihm verschmelzen kann, soll die Flöte über ein Mikrofon verstärkt werden.

In Katzers Stück überwiegen die Abschnitte, in denen Flöte und Tonband gleichzeitig agieren. Nur in einzelnen Passagen schweigt eine Stimme, wobei beim nachfolgenden Einsatz der hinzukommenden zweiten Stimme z.T. das Vorangegangene aufgegriffen wird (S.3 Triolen und Pizzicato), aber manchmal auch nicht darauf eingegangen wird. Bei Ähnlichkeiten in Motivik, Rhythmik, Spieltechnik und

Klangfarbe (in beiden Stimmen erklingen geräuschhafte Klänge, Accelerando-Passagen o.ä.) sind verschiedene Stimmführungsvarianten festzustellen. Zum einen verlaufen die Stimmen parallel, zum anderen leicht versetzt, so dass ein Echo-Effekt erzeugt wird, der wie eine bestätigende Reaktion auf Vorangegangenes wirkt (versetzt S.2, parallel S.5). Demgegenüber finden sich viele Abschnitte, in denen Flöte und Tonband als zwei völlig unterschiedliche Stimmen überlagernd erklingen, als „sprächen“ beide von ganz verschiedenen Dingen. Dies ist z.B. auf S.6 der Fall. Neben den gesungenen und gespielten Flötenklängen, anfangs unisono, später zweistimmig ausgeführt, sind perkussive Klänge vom Tonband zu hören.

Besonders auffallend ist die vom Tonband wiedergegebene stereotype Wiederholung mehrerer Rhythmuspattern auf einem Ton (S.10-19), die Ähnlichkeiten mit der anfänglichen „Äußerung“ der Flöte auf S.1 hat. Diese Rhythmuspattern sind, egal ob die Flötenstimme darüber ruhig oder agil und komplex ist, durchgehend vertreten. Betrachtet man die Struktur, Klangcharakteristik und Stimmführung innerhalb dieses imaginären Dialogs, so scheinen sich Einschätzungen Stefan Amzolls zu bestätigen: „Zuallererst interessiert den Komponisten, wenn Ordnungen entstehen und zerfallen, wenn Statik und Dynamik einander ablösen, ineinander übergehen, wenn Paarungen wie homogen und heterogen, frei und gebunden, homophon und polyphon, in anderer Art Chaos und Ordnung, Geräusch und Klang, Kontinuität und Bruch in Spannung `außer Rand und Band` geraten.“³⁷⁸ Diese Veränderungen, Zustände und Gegensätze zeigen sich auch in dieser Komposition.

Minimalistische und repetitive Tendenzen

Die Minimal Music und die Umsetzung repetitiver Konzeptionen, d.h. die Arbeit mit sich wiederholenden Pattern, ist eng mit der Elektroakustischen Musik verknüpft. Besondere Hilfsmittel dieser Art des Komponierens sind Tonbandschleifen (tape loops), die ständige Wiederholungen von Tonfolgen ermöglichen. Mit der Verwendung von zwei Tonbandschleifen kann eine Phasenverschiebung erzielt werden. Dadurch entstehen Zusammenklänge, die zur Bereicherung des Gesamtklangs beitragen.

³⁷⁸ St. Amzoll: Art. Katzer, Georg. In: MGG, Personenteil Bd.9 Sp.1546.

In den zwei folgenden Beispielen werden neben der live zu spielenden Flöte zum einen Loops aufgenommener und verarbeiteter Geräusche und Klänge eingesetzt. Zum anderen werden Arbeitsweisen, die von der Beschäftigung mit Tonbandschleifen herrühren, auf das präzise notierte Zusammenspiel mehrerer aufgenommener Flötenstimmen übertragen.

Erhard Grosskopf *Nexus* (1968) und *Drei Blätter Luft-Wasser-Erde* (1979)³⁷⁹

Minimalistische Tendenzen zeigen sich in Erhard Grosskopfs Werken für Flöte und Elektronik. Sowohl im 1968 komponierten Werk *Nexus* für Flöte, Perkussion, Bandmaschine und optische Installation als auch in der 1979 entstandenen Komposition *Drei Blätter Luft-Wasser-Erde* für Flöte und Elektroakustik wendet er die Loop-Technik an, die Grosskopfs Beschäftigung mit elektronischer Musik seit den frühen 1970er Jahren prägt.

Erhard Grosskopf, 1934 in Berlin geboren, studierte von 1957 bis 1959 an der Kirchenmusikschule in Berlin-Spandau sowie bis 1964 bei Ernst Pepping und Boris Blacher Komposition an der Berliner Hochschule für Musik. Er unterrichtete von 1964 bis 1966 am Berliner Städtischen Konservatorium. Seit 1966 lebt er als freischaffender Komponist in Berlin. Als Stipendiat hielt er sich 1966/67 und 1977 in der Villa Massimo in Rom auf. 1971 begann er seine Arbeit am Elektronischen Studio der Universität Utrecht. Zu dieser Zeit entstand auch Grosskopfs erste Raumkomposition für die Berliner Philharmonie mit *Hörmusik* für Violoncello, 5 Orchestergruppen und Live-Elektronik. Neben seinen komponierenden und lehrenden Tätigkeiten setzte er sich außerdem für die Neue Musik ein, u.a. seit 1978 als Initiator und Leiter der Konzertreihe „Insel Musik“ in Berlin. 1982-1992 nahm er auch an den Internationalen Kursen für Neue Musik in Darmstadt teil.

In dem 1968 komponierten Werk *Nexus* greift er mit der Elektronik und der Verwendung von Tonbandschleifen neue stilistische Mittel zur Ausweitung der klanglichen und kompositorischen Möglichkeiten auf und setzt Technik und Instrumentalklang zueinander in Beziehung. Das Stück besteht aus drei Teilen, von

³⁷⁹ Beide Werke werden leider nicht mehr verlegt und standen der Autorin aufgrund dessen nicht zur Verfügung.

denen der zweite Teil unter dem Titel *Proportionen* allein von Flöte und Tonband aufgeführt werden kann. Zur Gesamtkonzeption des Werks äußert sich Grosskopf wie folgt: „Im ersten Teil überwiegen Geräuschklänge und die Tendenz, die einzelnen Klänge voneinander zu trennen. --- Viele haben mir erzählt, sie hätten in dieser Musik eine immer wieder aufkommende, aber auch immer wieder zerbrechende Schönheit bemerkt.--- Der zweite Teil enthält mehr Ton- als Geräuschanteile. Er wird von der Flöte und Tonband, also ohne Schlagzeug dargestellt. Im Gegensatz zum ersten Teil werden hier Klänge verschiedener Herkunft – Flöte live und Kontrabassklänge vom Tonband – einander angenähert und sogar miteinander vertauscht. --- Warum sind wir heute wieder mehr bereit, einer Musik zuzuhören, die dem einzelnen Klang soviel Bedeutung gibt? Geschieht das zufällig in einer Zeit, in der die Frage nach dem Wert des einzelnen Menschen und seiner tatsächlichen Freiheit so wichtig geworden ist? --- Im letzten Teil hört man zunächst ein Gemisch aus allen bis dahin entwickelten Klangelementen, rhythmisch geordnet zu neuen Teilstücken, deren Lautstärke mehr und mehr abnimmt. Dadurch wird allmählich hörbar ein in seiner Lautstärke gleich bleibend leiser Klang, der einen neuen Widerspruch darstellt und Möglichkeiten über das Ende des Stückes hinaus andeutet.“³⁸⁰

In Grosskopfs Komposition *Drei Blätter Luft-Wasser-Erde* (1979) für Flöte und Elektroakustik kombiniert er natürliche, live erzeugte Flötenklänge mit drei auf Tonband aufgenommenen Flötenstimmen sowie mit Geräuschen von bewegter Luft, Wasser und Schritten auf Erde.³⁸¹ Die Loop-Technik wird auch bei der Verarbeitung dieser Geräusche angewendet. Sie kehren in gleichmäßigen Abständen wieder. Grosskopf will die drei Abschnitte dieser Komposition nicht als Programmmusik verstanden wissen. Er selbst beschreibt die den drei Elementen gewidmeten Teile wie folgt: „Die langen und weiten Melodiebögen in der Luft werden mit zarten Windgeräuschen kontrapunktiert. Die `fließenden` Figuren von Wasser stehen neben Tonbandgeräuschen von Plätschern, Gluckern und Rauschen eines Baches. Zu den Schrittfiguren in der Erde kommen Schritte auf Erde, Stein, Holz, Kies und Gras.

³⁸⁰ E. Grosskopf zit. in einer E-Mail Grosskopfs an die Autorin.

³⁸¹ Die Live-Version *Luft-Wasser-Erde* von *Drei Blätter*, d.h. die Aufführung mit vier live gespielten Flöten und Tonband stammt aus dem Jahr 1991. Auf dem dabei zu verwendenden Tonband befinden sich die oben genannten Geräusche und „so etwas wie auskomponierte Nachklänge zwischen den Teilen.“

Die Komposition ist in ihrem instrumentalen Part weitgehend durch den Atem bestimmt. Das Maß ist die ruhige Konzentration einer langen Periode von Ein- und Ausatmen.³⁸² Mangels vorhandener Noten ist auf Fabian Lovisas Schilderung des musikalischen Geschehens zurückzugreifen. Er schreibt: „Der erste Abschnitt ist wieder von Haltenoten der Flöten gekennzeichnet, die neben tonalem auch mikrotonales Tonmaterial verwenden. Motivzellen werden eher in unregelmäßiger Folge wiederholt, abgewandelt oder erweitert, es treten Luftgeräusche hinzu. Ein zweiter Teil stützt sich wieder mehr auf das dissonanzenreiche Auf- und Abschwellen von Haltenoten, die sich in ihrer Zusammensetzung sukzessive ändern und den Charakter eines Trauergesanges aufweisen. Grosskopf lässt dazu Wassergeräusche erklingen. Im dritten Teil gegen Ende des rund zehnminütigen Stückes stellt ein vernehmbares Schrittgeräusch durch Kies und Laub den Bezug zum Thema deutlich her. „Drei Blätter“ schließt mit einer auf den ersten Blick viel sagenden Harmonie auf c, die sich jedoch „nur aus der Konstellation am Ende ergibt“, wie Grosskopf jede Deutung dementiert.³⁸³

Steve Reich *Vermont Counterpoint* (1982)

In Steve Reichs Komposition *Vermont Counterpoint* aus dem Jahre 1982 ist das Repetitionsprinzip der Minimal Music deutlich festzustellen. Steve Reich, 1936 in New York geboren, zählt neben LaMonte Young, Terry Riley und Philip Glass zu den bekanntesten Vertretern der Minimal Music, die Mitte der 1960er Jahre in den USA aufkam. Charakteristisch für diese Stilrichtung sind die ostinaten Wiederholungen rhythmisch-melodischer Formeln sowie meist lange Klangprozesse, einem Klangkontinuum ähnlich, in denen Veränderungen oft graduell auftreten. Reichs musikalische Ausbildung begann im Kindesalter mit Klavier- und Schlagzeugunterricht. Von 1953 bis 1957 studierte er an der Cornell University in Ithaca, New York, Musik und Philosophie. Außerdem nahm er Unterricht bei dem Jazzkomponisten, -pianisten und -theoretiker Hall Overton. Weitere Studien führten ihn 1958-1961 an die Juilliard School of Music und 1961-63 an das Mills College in Kalifornien, wo er u.a. Kurse von Darius Milhaud und Luciano Berio besuchte.

³⁸² E. Grosskopf zit. in einer E-Mail von Grosskopf an die Autorin.

³⁸³ F. Lovisa: *minimal music*, 1996, S.212.

Am San Francisco Tape Center lernte er von 1963-65 zudem das von Terry Riley entwickelte Verfahren der Phasenverschiebung kennen. Dort kam es auch zur Aufführung des Werks *It's Gonna Rain* für Tonband (1965), in dem er mit Bandschleifen arbeitete. 1966 gründete er in New York ein Tape Studio und bildete mit Jon Gibson und Arthur Murphy sein eigenes Ensemble, das in den darauf folgenden Jahren bedeutsame Kompositionen mit Phasenverschiebungen aufführte, wie z.B. *Come Out* für Tonband (1966) und *Piano Phase* für zwei Klaviere (1967). Reich interessierte sich auch für afrikanische, jüdische und balinesische Musik und befasste sich intensiv damit. So entstand beispielsweise in Anlehnung an afrikanische Trommeltechniken das Stück *Drumming* für 4 Paar gestimmte Bongotrommeln, 3 Marimbas, 3 Glockenspiele, 2 Frauenstimmen, Pfeifen und Piccoloflöte (alle verstärkt) (1970). Weitere nennenswerte Kompositionen Reichs sind *Music for Eighteen Musicians* (1974/76), *Tehillim* für vier Frauenstimmen und Ensemble bzw. Kammerorchester (1981) und *Different Trains* für Streichquartett und Tonband (1988).

Für Flöte und Zuspieldband schrieb er das besagte Stück *Vermont Counterpoint* (1982).³⁸⁴ Der solistische Live-Vortrag auf drei verschiedenen Instrumenten der Flötenfamilie (Piccolo, Flöte, Altflöte) wird dabei mit 10, zeitweise auch 11 auf Tonband aufgenommenen Flötenstimmen kombiniert. Auf dem Tonband befinden sich drei Piccolostimmen, 3 Flötenstimmen, 3 Altflötenstimmen und eine, vereinzelt auch zwei „Tape Flute“-Stimmen, die zwischen den drei Instrumententypen wechseln können.³⁸⁵

Charakteristisch für diese Komposition sowie für das Schaffen Steve Reichs ist das kompositorische Verfahren der Repetition, das in der Minimal Music eine bedeutende Rolle spielt. In dem vorliegenden Stück bestimmen die sich wiederholenden rhythmisch-melodischen Formeln, die so genannten Pattern, nicht

³⁸⁴ Neben Vermont Counterpoint gibt es zwei weitere Kompositionen für Soloinstrument und Tonband: *New York Counterpoint* (1985) für Klarinette und Tonband oder 11 Klarinetten und *Electric Counterpoint* (1987) für Gitarre und Tonband oder 13 Gitarren.

³⁸⁵ In Stephan Froleyks Stück *My personal flute orchestra* für eine Flötistin, mehrere Flöten und 2 Cassettenrecorder (2001) werden sechs Flötenstimmen auf 3 verschiedenen Flötentypen nach und nach mit einem Recorder aufgenommen. Während die Cassette nach dem Spielen einer Stimme zurückgespult wird, spricht der Interpret einen Text. Zu dieser Aufnahme wird dann die nächste Stimme gespielt und erneut aufgenommen. Das Sprechen eines Textes in den Umspulphasen wird beibehalten. Die Aufnahme wird zunehmend komplexer.

nur die Struktur des Werks, sondern tragen darüber hinaus zur Kontinuität des Klangprozesses bei. Der Aufbau einer Komposition aus kleinen ostinaten Motiven und die somit strukturbestimmenden Verläufe sollen aus Reichs Sicht hörbar sein. „Damit steht er im Gegensatz zum Serialismus und zu bestimmten, im Klangergebnis ähnlichen Zufallsoperationen von John Cage.“³⁸⁶ Bestimmte Pattern treten nur kurzzeitig in einzelnen Stimmen auf, in anderen Fällen wird ein Pattern in mehreren Stimmen über einen längeren Zeitraum geführt. Dies ist beispielsweise beim anfänglichen eintaktigen Pattern der Fall. Es wird allmählich von den hinzukommenden Stimmen aufgegriffen und in der erweiterten zweitaktigen Form mit unterschiedlicher Instrumentierung fortgeführt.

Die Einführung neuer Pattern und Veränderungen der Formeln geschehen graduell und nur unmerklich. Die allmähliche Verdichtung und Zurücknahme des Gesamtklangs mittels der Instrumentierung trägt zusammen mit der stetigen Wiederholung bestimmter Bewegungsmuster und der exakten Beibehaltung des musikalischen Pulses zum Klangkontinuum bei. Steve Reich entwickelt mit Hilfe der Verschränkung, Umstellung, Verschiebung und Überlagerung von Pattern einen ausgedehnten Klangprozess. Die Überlagerung zeigt sich deutlich in der Stimmführung. Mehrere Stimmen spielen zwar das gleiche motivische Material und wiederholen dies, setzen allerdings phasenverschoben ein, so dass es zu einer klanglichen Verzahnung der Stimmen kommt.

Einzelne Stimmen des Flöten-Orchesters verschwinden zum Teil im Gesamtklang und sind je nach Verdichtung der Instrumentierung nur schwer herauszuhören. Die aus den Stimmeinsätzen resultierenden rhythmischen Verschiebungen prägen das pulsierende Zusammenspiel der verschiedenen Instrumente. Für den Hörer ergibt sich vielfach aus dem Zusammenklang der einzelnen Stimmen, die mehrfach das gleiche Pattern spielen, jedoch phasenverschoben einsetzen, eine einzelne neue Stimme.

³⁸⁶ R. Fanselau: Art. Steve Reich. In: Komponisten der Gegenwart, GfG, S.2.

33 3x

34 3x

Live Alto

Tape

Picc. 1 (Tape)

Picc. 2 (Tape)

Picc. 3 (Tape)

Fl. 1 (Tape)

Fl. 2 (Tape)

Fl. 3 (Tape)

ff

mf

Notenbeispiel 81: St. Reich *Vermont Counterpoint*, Hendon Music, Abschnitt 33/34

Bestimmte repetitive Motive werden von Reich aus dem zum Teil komplexen Klangkontinuum herausgehoben, indem die Stimmen gegebenenfalls verdoppelt werden und die Dynamik zunimmt. Hinzu kommt außerdem das Ein- und Ausblenden einzelner Stimmen (Fade in, Fade out), das zusammen mit dem durchdachten Umgang hinsichtlich der Besetzung und Stimmführung, Dynamik und Tonlage bestimmte Pattern und Stimmen hervorheben kann bzw. in den Hintergrund treten lässt. Im Falle dieser Komposition sorgt die Repetition zusammen mit den Methoden der Verschiebung und Überlagerung der Stimmen für ein interessantes, komplexes Klangergebnis, das nicht, wie oft angenommen durch Monotonie gekennzeichnet ist, sondern zu dem kontinuierlichen Verlauf des Klangprozesses beiträgt.

Werke für Flöte und Live-Elektronik mit theatralischer Konzeption

Der visuelle Aspekt bei der Aufführung von Musik war schon immer ein Teil der Rezeption. Der Vortrag auf einer Bühne, der Auf- und Abtritt der Interpreten, das Stimmen der Instrumente, das Verhalten des Dirigenten sowie der sich in Mimik und Gestik des Musikers abzeichnende Ausdruck der Musik haben eine theatralische Wirkung inne. Zum Hörvorgang kommt automatisch auch das „Sehen“ des Musizierens und der Aktivitäten der Musiker hinzu. In der zeitgenössischen Musik tragen die erweiterten Spieltechniken, der Instrumentenwechsel innerhalb eines Stücks oder der Einsatz experimenteller Klangerzeuger zur Visualisierung von Musik bei. Bei der Aufführung rein elektronischer Werke ging dieser Aspekt mangels Interpreten abhanden. Doch mit der Kombination von Live-Vortrag und elektroakustischen Möglichkeiten bot sich den Komponisten erneut die Chance, Werke theatralisch umzusetzen. Die Rolle der Live-Elektronik kann dabei sehr vielseitig sein. Zur Arbeit mit Tonband sowie zum Gebrauch von Tontechnik zur Verstärkung des Instrumental-Parts folgen nun zwei Beispiele.

Mauricio Kagel *Atem* (1969/70)

Mauricio Kagel, 1931 in Buenos Aires geboren, setzt sich in seinem kompositorischen Schaffen intensiv mit musiktheatralischen Elementen auseinander. Kagel erhielt schon früh einen breit gefächerten Musikunterricht (Klavier, Orgel, Violoncello, Klarinette, Gesang). Des Weiteren lernte er bei Theodor Fuchs Dirigieren und bei Erwin Leuchter Musikanalyse. Kompositionsunterricht hatte er allerdings nie und eignete sich entsprechende Kenntnisse autodidaktisch an. Als Interpret aber auch als Organisator war er ab 1949 bei der von Juan Carlos Paz geleiteten Konzertvereinigung „Agrupación Nueva Música“ tätig, wo erstmals seine eigenen Werke aufgeführt wurden. Kagel war außerdem literarisch, philosophisch und filmisch interessiert. So war er 1950 Mitbegründer der „Cinémathèque Argentine“ und arbeitete 1952-1956 als Foto- und Filmkritiker. Nach seinem Abitur begann er zudem an der Universität von Buenos Aires mit dem Studium geisteswissenschaftlicher Fächer (u.a. Literatur und Philosophie) und besuchte am Colegio Libre de Estudios Superiores Seminare bei Jorge Luis Borges.

Kagel hatte auch vor, eine philosophische Dissertation über Kierkegaard und Spinoza zu schreiben, konnte dieses Vorhaben aufgrund seiner musikpraktischen Tätigkeiten jedoch nicht umsetzen. Zu diesen Tätigkeiten zählten z.B. die Leitung von Laienchören, seine Arbeit als Korrepetitor am Teatro Colón unter Erich Kleiber (1955-1957) und später als Dirigent an der dortigen Kammeroper. Als DAAD-Stipendiat kam er 1957 nach Köln. Dort arbeitete er im Elektronischen Studio und studierte darüber hinaus bei Werner Meyer-Eppler an der Universität Bonn. Nach Vorarbeiten in Argentinien entstand 1957/58 im Kölner Studio sein erstes bedeutendes Werk *Anagrama* für 4 Gesangssolisten, Sprechchor und Kammerensemble. Für Aufsehen sorgte 1962 auch die Uraufführung des kammermusikalischen Theaterstücks *Sur scène* (1959/60). Weitere wichtige Werke Kagels sind das Stück *Staatstheater* (1971), die szenische Illusion *Die Erschöpfung der Welt* (1980), zahlreiche Orchesterwerke sowie *Match* für drei Spieler (2 Violoncelli, Schlagzeug) (1965) und das *Streichquartett III* (1988).

Abgesehen von seiner Komponisten-, Dirigenten- und Regietätigkeit übernahm er zahlreiche pädagogische Aufgaben, so z.B. von 1960 bis 1966 als Dozent bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt, 1964/65 als Gastprofessor an der State University in Buffalo, seit 1967 als Dozent an der Film- und Fernsehakademie in Berlin oder als Professor für Neues Musiktheater an der Musikhochschule Köln (1974-1997).

Der Bezug seiner Musik zum Theatralischen äußert sich auch in seiner Komposition *Atem* für einen Bläser (1969/70). Dies ist zwar kein Stück, das nur für die Flöte gedacht ist, aber dennoch aufgrund seiner theatralischen Prägung ein gutes Beispiel für diese Tendenz in der zeitgenössischen Musik darstellt. Die Einbeziehung theatralischer Elemente ist in Kagels Œuvre vielfach zu finden. Merkmale einer theatralischen Konzeption im Allgemeinen und seines Schaffens im Besonderen sind die Aufmerksamkeit für Mimik, Bewegung, Licht, Requisite u.ä., die Verwendung von Klangerzeugern, d.h. nicht-traditionellen Instrumenten, die Entdeckung der räumlichen Klangverteilung und der „hohe Assoziationsgehalt von Geräuschen und vokalen Artikulationen“.³⁸⁷

³⁸⁷W. Klüppelholz: Über Mauricio Kagel, 2003, S.65.

Zu nennen ist ebenso der Rollenbegriff. Dem Interpreten wird im Rahmen von Kagels theatralischer Konzeption eine Rolle zugewiesen.³⁸⁸ Angeregt durch eine authentische Begebenheit, d.h. durch den in seiner Nachbarschaft wohnenden pensionierten Bläser, dessen Haupttätigkeit es ist, Rohrblätter für Kollegen zu schneiden und diese mit dem Spielen einer stets gleich bleibenden Tonfolge auszuprobieren. Der Sohn der Mannes, ein Posaunist, wohne ebenfalls in diesem Haus.³⁸⁹

Kagel erweitert diese Grundidee und erfindet folgende Begebenheit dazu: „Erfunden ist: Ein pensionierter Bläser widmet sich stets dem Gleichen: seine Instrumente glänzend zu erhalten. Immer wieder schreitet er zum Schrank, öffnet die Kästen, nimmt die Instrumente weitgehend auseinander und montiert sie anschließend zusammen, ölt die Mechanik, pustet ins Blasrohr, trocknet Speichelreste, wärmt Rohrblätter und Mundstücke, übt stumm, spricht gern mit sich selbst und putzt dabei unaufhörlich weiter. Zum richtigen Blasen kommt er selten. Gleichzeitig tritt ein junger Bläser auf, setzt sich auf einen niedrigen Stuhl und trägt – mit häufigem Wechsel von Dämpfer und Instrument – seine Partie vor. Die Töne, die er zu spielen vermag, gelingen selten. Stumpfe, entgleiste Klänge mit defektem Zungenrollen und schlaffen Lippen hervorgebracht. Im Verlauf des Stückes nimmt das Alter dieses Musikers zu. Er bleibt schließlich – eines unverzerrten Blasens nicht mehr fähig – scheinot auf dem Fußboden liegen, den erhofften Ruhestand erwartend.“³⁹⁰

In *Atem* übernehmen Tonbandeinspielung und Interpret jeweils eine zugewiesene Rolle, die bereits oben beschrieben wurde. Die Tonbandaufnahme setzt sich hauptsächlich aus folgenden Aktionen zusammen: Schritte, Öffnen und Schließen des Instrumentenkastens, Putzen des Instruments mit Hilfe von Lappen, Feder- oder Stoffstiel, Herstellung oder Verfeinerung eines Doppelrohrblattes, Wärmen und Ausblasen des Blattes, weitgehendes Auseinander- und Zusammenbauen des Instruments, Pusten nur durch das Mundstück, Ein- und Ausatmen durch das Instrument ohne Mundstück oder Rohrblatt, Erzeugung von Klappengeräuschen

³⁸⁸ Ein gutes Beispiel dafür ist auch das Stück *Phonophonie*, vier Melodramen für 2 Stimmen und andere Schallquellen (1963/64), in dem auf der Grundlage von historischen Schilderungen von Stimmstörungen der Solist vier Rollen übernimmt. Die bei den besagten Stimmstörungen oft hervorgerufenen Assoziationen fließen in die vier Rollen ein: Sänger, Bauchredner, Stimmenimitator, Taubstummer.

³⁸⁹ Vgl. Kommentar zu *Atem* zit. nach W. Klüppelholz: Mauricio Kagel: 1970-1980, 1981, S.29.

³⁹⁰ Kommentar zu *Atem* zit. nach W. Klüppelholz, a.a.O, S.29/30.

durch stilles Üben u.ä.. Der Tonbandaufnahme bzw. dem Ausführenden fällt dabei die „stumme“ Rolle des bereits pensionierten Musikers zu, der sich seit langer Zeit mit den oben beschriebenen Tätigkeiten beschäftigt. „Die verschiedenen Stadien dieses Rituals werden mit manischer Beharrlichkeit und *häufigen Pausen* durchgeführt. Jede Aktion wird gleich mehrere Male hintereinander *wiederholt* (sich dem Tisch, auf dem das Instrument liegt, nähern; Öffnen und Schließen des Kastens; sich vom Tisch entfernen, die Teile putzen usw.). Zum richtigen Blasen kommt dieser Musiker selten.“³⁹¹ Einige beliebige Instrumentalklänge des Live-Parts können auch vorab aufgenommen werden. Ist dies der Fall, muss der synchrone Ablauf von Tonband und Live-Part gewährleistet sein. Eine Live-Darstellung des Tonband-Parts durch einen zweiten Interpreten auf der Bühne ist ebenfalls möglich.

Der live auftretende Interpret übernimmt die Rolle des jungen Bläusers, der während seines durch verzerrte und gedämpfte Klänge gekennzeichneten Vortrags altert und schließlich scheinot zu Boden fällt. Kagel gibt zu dessen Auftritt folgende Anweisungen. „Der Ausführende sitzt auf einem niedrigen Stuhl (dessen Beine eventuell verkürzt sind). Neben ihm ein Beleuchtungsapparat auf hohem Stativ (Helligkeit ca.50%) oder eine altmodische Stehlampe. Im Übrigen bleibt die Bühne leer und dunkel.

Der Auftritt erfolgt mit einem Instrument mit (aufgesetztem) Dämpfer. Die restlichen Instrumente und Dämpfer befinden sich *auf dem Fußboden* um den Stuhl verteilt. Ebenfalls auf dem Boden – vor dem Stuhl – sind die (losen) Partiturseiten aufgefächert. Keine Notenständer verbunden!“³⁹² Neben diesen genauen Anweisungen zur Positionierung auf der Bühne, zum Licht, zum Auftritt, zu Requisiten macht Kagel theatralische Angaben im Notentext, vornehmlich zu Beginn („müder Auftritt, sich langsam hinsetzen“) und am Schluss der Komposition („Bis zum Stuhlrand unauffällig rutschen“, „Knie behutsam bewegen“, „In Zeitlupe: ohne aufhören zu blasen, sich auf dem Fußboden ganz ausstrecken“, „Scheintot: mit geschlossenen Augen und offenem Mund“).

³⁹¹ M. Kagel in: Erläuterungen zu *Atem*, 1969/70.

³⁹² Ebd.

à Vinko _____ for Ed

Mauricio Kagel
1969/70

atem
für einen Bläser

extrem hoch

port. mf

Langsam = ca. MM 58
äußerst periodisch

staccatissimo

extrem tief

ppp

Sich langsam hinsetzen

Dämpfer: ** 1

AUFTRIIT müde

ad lib. [C]

** 1 Dämpfer bereits vor dem Auftritt anbringen

ad lib. [C]

USW.

ppp

Notenbeispiel 82: M. Kagel Atem, Universal Edition, S.1

Auffallend ist Kagels gesamte Art der Notation, die die instrumentalen Aktionen innerhalb eines gerahmten Feldes abbildet. Die Vertikale eines solchen Feldes stellt den vollen Ambitus des jeweiligen Instruments dar. Kagel spricht darin von einer proportionalen Zeitstreckennotation, bei der aber auf Wunsch des Interpreten Tondauer und Pausen verkürzt oder verlängert werden können. Die Festlegung der Gesamtdauer überlässt er ebenfalls dem Ausführenden. Die Dauer der einzelnen Seiten sollte allerdings möglichst konstant sein. Auch hinsichtlich der Instrumentenwahl und deren Wechsel innerhalb des Stücks verfügt der Interpret über große Freiheiten. Das Spiel des Bläusers ist geprägt durch gedämpfte Töne, d.h. durch Denaturierung des Ordinario-Klangs, z.B. durch das Blasen in ein Karton- oder Metallrohr oder in fast geschlossene Gefäße aus Blech, Holz oder Karton. Hinzu kommen Gesangstöne (Kagel bezeichnet sie als Tonpunkte innerhalb eines möglichen Stimmumfangs), Flatterzunge, Vibrato und Glissando.

Aus Klüppelholz` Sicht wird in dieser Komposition ein älteres Grundmotiv Kagels aufgegriffen, die „Inszenierung der Produktion von Klängen“. Er führt weiter aus: „Der Part des Instrumentalisten sieht zwar höchst schwierige und differenziert zusammengesetzte Klangerzeugungen vor, die jedoch nur selten schöne Töne zum Resultat haben: Dämpfer, die Reinheit des Tones trübende Artikulationen oder gleichzeitiges Hineinsingen in das Ansatzrohr lassen das meiste matt, gebrochen, deformiert klingen.“³⁹³ Klüppelholz kommt zu der abschließenden Einschätzung: „Eingeschlossen in Übezellen mit stets denselben Tonleitern und Etüden, auf der Suche nach dem normierten Wohlklang, genötigt etwa zur Beseitigung von Speichel – so verrinnt der Musiker Lebenszeit, geopfert auf dem Altar der Perfektion, gefüllt mehr mit Banalitäten denn hoher Kunst. Atmen, das Elementarste gar, verschmilzt dabei allmählich mit dem Instrument, dieses wird zum Sprachrohr, zum einzigen Artikulationsorgan des Musikers, selbst dort, wo der Glanz seiner Töne vergangen und der Spieler nur noch um das Strahlen des Metalls bemüht ist, Abglanz seiner Existenz. Die Einkreisung des schönen Tones, Inhalt eines Musikerdaseins, Fetisch der Musikwelt, offenbart eine tragische Lächerlichkeit.“³⁹⁴

³⁹³ W. Klüppelholz: Mauricio Kagel: 1970-1980, 1981, S.30.

³⁹⁴ Ebd. S.30.

Karlheinz Stockhausen *Zungenspitzentanz* (1983)

Auch in Karlheinz Stockhausens Werken für Flöte solo kommt zu der musikalischen Umsetzung die szenische Darstellung hinzu. Diese Verbindung von Szenischem und Musik und die visuelle Verdeutlichung musikalischer Vorgänge sind Merkmale seines kompositorischen Schaffens.

Karlheinz Stockhausen, am 22.8.1928 in Mödrath geboren, studierte von 1947 bis 1951 in Köln an der Staatlichen Hochschule für Musik Klavier bei Hans Otto Schmidt-Neuhaus sowie Schulmusik. Hinzu kam ein Studium an der Universität in den Fächern Germanistik, Philosophie und Musikwissenschaft. Im Rahmen der 1951 stattfindenden Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt bekam er wichtige Anregungen für sein eigenes Komponieren. Dort lernte er auch den belgischen Komponisten Karel Goeyvaerts kennen, einen Schüler Olivier Messiaens. In den Jahren 1952/53 studierte er bei Olivier Messiaen in Paris und experimentierte außerdem in Pierre Schaeffers „Club d'Essai“ beim französischen Rundfunk. In den folgenden Jahren bzw. Jahrzehnten (1953-2000) arbeitete Stockhausen auch im Studio für Elektronische Musik des WDR in Köln, dessen Leiter Herbert Eimert ihn 1953 dorthin geholt hatte. Neben seiner Komponistentätigkeit und der Arbeit im Studio des WDR studierte er von 1954 bis 1956 an der Bonner Universität Phonetik und Kommunikationswissenschaft bei Werner Meyer-Eppler.

Stockhausen gehört zu den bedeutendsten Komponisten der Gegenwart, insbesondere im Bereich der elektronischen Musik. Er hatte großen Anteil an der Entwicklung der Musik in den 1950er und 1960er Jahren. Meilensteine seines kompositorischen Schaffens sind u.a. *Klavierstücke IX-XI* (1954-56), *Gesang der Jünglinge* für elektronische Musik (1955/56), *Gruppen* für drei Orchester (1955-57), *Mantra* für zwei Klaviere (1970), *Harlekin* für Klarinette (1975) und der musikdramatische Zyklus *Licht – Die sieben Tage der Woche* (1977-2002).

In seinem Œuvre findet sich auch eine Vielzahl an Werken für Flöte solo, z.T. kombiniert mit elektronischer Verstärkung:

1974/75 *Tierkreis* 12 Melodien der Sternzeichen für ein Melodie- und/oder Akkordinstrument

1976/81 *Amour* für Flöte

1977 *In Freundschaft* Einzelausgabe für Flöte

1977 *Piccolo* (aus *Jahreslauf*) Solo für Piccolo-Flöte

- 1982/83 *Kathinkas Gesang* als *Luzifers Requiem* (2. Szene vom *Samstag* aus *Licht*) als Flötensolo/Klangregie
- 1983 *Kathinkas Gesang* als *Luzifers Requiem* Version für Flöte und Elektronische Musik/Klangregisseur
- 1983 *Zungenspitzentanz* (aus *Luzifers Tanz*) als Piccolo-Solo
- 1985 *Susanis Echo* (aus *Evas Zauber*) für Altflöte
- 1986 *Entführung* (aus *Evas Zauber*) als Solo für Piccolo-Flöte
- 1986/88 *Montags-Abschied* (*Eva-Abschied*) für Piccolo-Flöte, multiple Sopranstimme und elektronische Tasteninstrumente (Tonband)/Klangregisseur
- 1986 *Xi* für ein Melodie-Instrument mit Mikro-Tönen, Version für Altflöte oder Flöte/Klangregisseur
- 1989 *Flautina*, Solo für Flöte mit Piccolo und Altflöte/Klangregisseur
- 1989 *Ypsilon*, Version für Flöte/Klangregisseur
- 1991 *Freia* für Flöte
- 1995/96 *Flöte* aus *Orchester-Finalisten* für Flöte und Elektronische Musik/Klangregisseur
- 1997 *Thinki* für Flöte

Exemplarisch soll nun auch an Karlheinz Stockhausens *Zungenspitzentanz* die theatralische Konzeption und die Zusammenfügung von szenischer Darstellung und solistischem Vortrag dargestellt werden. Diese Komposition für Piccolo-Flöte solo aus dem Jahre 1983 liegt auch in einer Fassung für Piccolo-Flöte, einen Tänzer (ad lib.)/Euphonium oder Synthesizer/einen Schlagzeuger (ad lib.) vor. Sie ist Teil des Opernzyklus` *Licht - Die sieben Tage der Woche* für Solo-Stimmen, Solo-Instrumente, Solo-Tänzer / Chöre, Orchester, Ballett und Mimen / Elektronische und Konkrete Musik. Die drei Figuren Michael (Engel), Eva (Symbol für Schönheit und Weisheit) und Luzifer als Bekämpfer der „Evolution“ und der „kosmische[n] Hierarchie“ prägen diesen Zyklus.³⁹⁵

³⁹⁵ M.-H. Breault: KATHINKAs GESANG von Karlheinz Stockhausen, 2006, S.11. Laut Marie-Hélène Breaults Artikel ist von geistigen Wesenheiten zu sprechen. Beim Begriff Wesenheit handele es sich um „die Essenz eines Lebewesens, einer Person oder einer Gattung. [...] So sind die in LICHT agierenden Gestalten nicht Personen, sondern Emanationen geistiger Wesenheiten“.

Der *Zungenspitzentanz* stammt aus der Oper *Samstag aus Licht*. Diese besteht aus 5 veröffentlichten Einzelpartituren:

- Samstagsgruss (*Luzifer-Gruss*)
- 1.Szene *Luzifers Traum* oder *Klavierstück XIII*
- 2.Szene *Kathinkas Gesang* als *Luzifers Requiem*
- 3.Szene *Luzifers Tanz*
- 4.Szene *Luzifers Abschied*

Jede der genannten Partituren kann jeweils allein sowohl szenisch als auch konzertant aufgeführt werden. Der *Zungenspitzentanz*, eine Episode aus *Luzifers Tanz*, wurde am 25.5.1984 in Mailand von der Widmungsträgerin Kathinka Pasveer uraufgeführt. Die Uraufführung der Version für Piccolo-Flöte solo fand am 13.3.1984 in Los Angeles statt. In dieser Version, wie auch bei den anderen Besetzungsvarianten, verschmilzt der instrumentale Vortrag mit der szenischen Darstellung. Sowohl instrumentale als auch szenische Aktionen sollten von dem Interpreten auswendig beherrscht werden. Die Verbindung von Flötenspiel und Szenischem äußert sich im Synchronismus von Musik und Bewegung. Schon der im Titel genannte Bezug zum Tanz zeigt die körperliche Komponente dieser Komposition auf. Der Tanz der Zungenspitze wird durch die Bewegungen der Flötistin oder des Flötisten unterstützt.

Das Stück beginnt damit, dass sich die Flötistin von links aus dem Hintergrund in einer Spiralbewegung diagonal zur rechten, vorderen Seite der Bühne dreht. Mit jedem musikalischen Formglied ändert sie dabei die Richtung der Drehung. Diese Richtungsänderungen werden im Notentext durch entsprechende Zeichen kenntlich gemacht. Die Interpretin soll laut Stockhausens Einführungstext als „süße Katze“ spielen. Die Figur der Katze tritt in seinem Zyklus *Licht* mehrfach in Erscheinung. Marie-Hélène Breault beschreibt im Kontext des Stücks *Kathinkas Gesang* die Verbindung von Flöte und Katze wie folgt: „KATHINKAs GESANG wird ausgeführt von einer Flötistin oder einem Flötisten im Kostüm der schwarzen Katze, der Tiergestalt vom SAMSTAG, Tag des Todes, LUZIFERTAG.

Die Verknüpfung der Flöte mit der schwarzen Katze durchbricht nicht nur das Klischee, das die Flöte auf Rollen des Flüchtig-Leichten einengt, sie hat in KATHINKAs GESANG auch sehr stark symbolischen Charakter, was vor allem auf

die Klanggestalt des Vornamens KATHINKA zurückzuführen ist. Stockhausen denkt sich den Vornamen dreigeteilt, jede Lautgruppe mit einer eigenen Bedeutung: Die Silbe KAT ist gleichlautend mit dem englischen Wort CAT (Katze); Die Silbe THINK stimmt mit dem englischen Verb TO THINK (denken) überein; Der Buchstabe A, Alpha, steht für Anfang, Ursprung.³⁹⁶

Während sich die Katze beim Vortrag des Zungenspitzenanzuges auf der Bühne bewegt, erklingt der aus fünf Formgliedern bestehende Eingang. Abgesehen von einigen Tremoli, Trillern, Flatterzungeneinsätzen und einer kurzen Luftgeräuschpassage sind keine spieltechnischen Besonderheiten festzustellen. Wenn die Interpretin vorne rechts auf der Bühne angekommen ist, beginnt das zweite Stadium dieses Werks, das aus 14 Teilstadien besteht.³⁹⁷ Anfänglich wird zum Publikum hin gespielt. Im weiteren Verlauf führt die Flötistin zur Visualisierung der musikalischen Formteile die folgenden Stadien als Kreisbewegung im Uhrzeigersinn aus, d.h. die Flöte fungiert dabei als Zeiger einer Uhr. In den Noten finden sich dafür die entsprechenden Angaben. Flatterzunge, Tremoli und Tonrepetitionen kommen dabei zum Einsatz. Am Ende dieses zweiten Stadiums verwendet Stockhausen außerdem Luftgeräusche, die mit Angaben zur Artikulation von Konsonanten und Vokalen versehen sind. Die Vokale verändern dementsprechend die Lippenposition. Die Konsonanten gestalten als stimmlose Artikulationsmöglichkeiten den Anfang eines geräuschhaften, rauschigen Tones.

Ein als Kadenz bezeichneter Abschnitt beschließt dieses Stadium, wobei die Interpretin nach einem synchron zu einem gespielten Piccoloton gesungenen Glissando die Worte „Salve Satanelli!“ („Seid begrüßt, Ihr Satanskinderchen!“) miauend ruft. Die Anzahl der Buchstaben dieses Grußes, 14, stimmt mit der Anzahl der Teilstadien überein.

³⁹⁶ M.-H. Breault, a.a.O., S.12.

³⁹⁷ In den Versionen mit Tänzer tritt dieser nun in Aktion, d.h. der mit schwarzen Bändern eingewickelte und evtl. als Skelett bemalte Tänzer löst nach und nach die Bänder von seinem Körper und formt mit ihnen auf dem Boden Buchstaben des Textes „Salve Satanelli“. Die Aktionen des Tänzers sind stets synchron mit dem Flötenspiel der „Katze“.

Handwritten musical score for piccolo flute, measures 159-165. The score includes dynamic markings like *ff*, *f*, *mp*, and performance instructions such as "singen", "gliss.", "lang", "ganz frei miauend rufen", and "molto rubato (bis Takt 165)". The lyrics "SAL-VE SA-TA-NEL-LI!" are written below the notes. There are also handwritten annotations like "(ca. 67)" and "gliss. mit Lippen".

Notenbeispiel 83: K. Stockhausen *Zungenspitzentanz*, Eigenverlag, T.159/160

Darauf folgt im Anschluss ein Abgang, bei dem sich die Flötistin leicht vorgebeugt mit katzenähnlichen Schritten rückwärts nach rechts in den Hintergrund zurückzieht. Dabei soll sie mit aufgerissenen Augen auf eine Stelle starren und bei den Fermaten zur Decke schauen.³⁹⁸ Dieser Abgang spiegelt musikalisch den Eingang wider. Dies geschieht mit Hilfe ähnlicher rhythmischer und motivisch variiertes Figuren. Während der letzte, möglichst lang zu spielende Ton klingt, verschwindet die Interpretin hinter der Bühne.

Stockhausen beschreibt den musikalischen Part in seinem Einführungstext folgendermaßen: „Die Musik beschwört Magisches: es spukt im Rauschen, in schwirrenden Schleifen, in ringmodulierender Stimme, in unheimlichen Pulstönen und sausendem Gepfeife -: sich beim Lauschen in die tanzende Spitze der Zunge versetzen ...“³⁹⁹

Stockhausen hat neben den detaillierten Anweisungen zum musikalischen Vortrag und zu den Bewegungen auf der Bühne auch genaue Vorstellungen hinsichtlich des Bühnenaufbaus, des technischen Einsatzes und der Beleuchtung. Sieben spanische Wände, weiß oder hellgrau und jeweils 2,50 m hoch und 2 m breit bilden den Hintergrund der Bühne. Auf der Bühne befinden sich außerdem vier Lautsprecherpaare, die in vier Saalecken stehen, oder alternativ zwei Lautsprecherpaare, die links und rechts auf der Bühne auf 4,50 m hohen Türmen postiert sind. Zur Verstärkung der Piccolo-Flöte wird am Oberkörper der Interpretin ein Spezialmikrofon mit einem drahtlosen Sender und Empfänger angebracht.

³⁹⁸ Vgl. K. Stockhausen in: Einführung zu *Zungenspitzentanz*, 1983.

³⁹⁹ Ebd.

Geregelt werden die Klangereignisse daraufhin mit Hilfe eines Mischpults in der Saalmitte, das von einem Klangregisseur bedient wird. Für die Beleuchtung hat Stockhausen folgende Vorstellung: Die Flötistin bewegt sich bei dem Ein- und Abgang auf einer Lichtstraße bzw. steht auf einem Lichtplatz an der rechten vorderen Bühnenseite. Wahlweise kann diese Beleuchtung auch mit Hilfe von einem Verfolgerscheinwerfer und vorderen 500-Watt-Lampen bewerkstelligt werden.

Karlheinz Stockhausen *Flautina* (1989)

Auch in seiner Komposition *Flautina*, einem Solo für Flöte mit Piccolo und Altflöte sowie Klang-Licht-Regisseur, spielt die theatralische Konzeption eine wichtige Rolle. Das Werk entstand anlässlich des Geburtstags der Flötistin Kathinka Pasveer und nimmt Bezug auf eine musikalische Formel des Zyklus` *Licht*, die so genannte Eva-Formel, die aus 12 Haupttonhöhen besteht. Die hinter diesem Stück stehende Grundidee handelt von *Flautina*, einem Flötengeist in menschlichem Kostüm. Die drei zu verwendenden Instrumente werden von der Solistin in einem silbernen Köcher mit drei unterschiedlich großen Röhren getragen. Während des Wechsels sollen zur Überbrückung Töne gesungen und gesummt werden.

Stockhausen macht in der Einführung dieser Komposition ebenso wie im oben beschriebenen Werk detaillierte Angaben zum Kostüm, zur Beleuchtung, zur Bewegung auf der Bühne und zur Tontechnik. Auch bestimmte Aktionen der Flötistin, wie Rauschen, Kussgeräusche über dem Mundloch mit Klappenschlagen, Zungenschmalzer, Stöhnen, Flatterzungenrauschen, Spuckgeräusche und stimmloses Pfeifen verleihen der Darbietung auf der Bühne einen zusätzlichen theatralischen Charakter.

Die Elektronik in Form von Mikrophon, Mischpult und zwei Lautsprecherpaaren wird in diesem Stück dazu eingesetzt, alle Töne und Geräusche deutlich hörbar zu machen. Die Lautsprecher sind so auszurichten, dass die Zuhörer den Eindruck haben, dass der Klang aus der Richtung der Interpretin kommt.

Die computergestützte Interaktion zwischen Mensch und Technik

Mit dem Fortschritt der technischen Geräte und dem Einsatz von Computern wird interaktives Komponieren, d.h. Komponieren während eines Konzerts in den 1970er Jahren möglich.⁴⁰⁰ Die Arbeit mit computergestützten interaktiven Systemen, die das Miteinander von Mensch und Technik in Echtzeit erleichtern, bedeutet, dass beispielsweise die Partitur einer Flötenstimme in digitaler Form im Computer gespeichert werden kann. Beim instrumentalen Vortrag verfolgt daraufhin der Tonhöhenverfolger das Flötenspiel und übermittelt die Daten an den Partiturverfolger. Zu vorher festgelegten Zeitpunkten kann der Computer beim Live-Auftritt Aktionen aktivieren und abrufen, die zum Flötenspiel hinzukommen.

Georg Hajdu *Sleeplessness* (1988/97)

Diese und andere technischen Errungenschaften setzt Georg Hajdu auch in seinem Werk *Sleeplessness* (1988/97) für Flöte(n), obligate Stimme und Live-Elektronik ein. Hajdu, 1960 in Göttingen geboren, beschäftigt sich intensiv mit der Verbindung von Musik, Naturwissenschaft und Informatik. Im Anschluss an sein Studium in Köln und seinen Aufenthalt als DAAD-Stipendiat am Center for New Music and Audio Technologies in Berkeley promovierte er mit der multimedialen Oper *Der Sprung*.

Er gründete 1996 zusammen mit seiner Frau, der Pianistin Jennifer Hymera, das Ensemble WireWorks, das sich besonders auf die Live-Aufführung elektroakustischer Musik konzentriert. Neben seiner Tätigkeit als Komponist und der Publikation wissenschaftlicher Werke ist Hajdu seit 2002 Professor für multimediale Komposition an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg.

Innerhalb des komplexen Stücks *Sleeplessness* kommen mehrere elektronische Geräte zum Einsatz. Dazu gehören ein Computer (Programm Opcode MAX) und ein Effektgerät mit sieben Effektprogrammen (Bypass, 2 verschiedene Hallarten, 2 verschiedene Stereo-Delay-Programm, 1 und 2st. Pitch-Shift, Gate Reverb).⁴⁰¹

⁴⁰⁰ 1967 wurde der Begriff „Interaktives Komponieren“ / „Interactive Composing“ erstmals von dem amerikanischen Komponisten Joel Chadabe für das Komponieren mit einem in Echtzeit arbeitenden Computermusiksystem verwendet. Vgl. M. Supper: Elektroakustische Musik und Computermusik, 1997, S.85.

⁴⁰¹ Bypass: Umgehung eines klangbeeinflussenden Übertragungsweges; Stereo-Delay: räumlich klingende Verzögerung; Pitch-Shift: Tonhöhenveränderung; Gate Reverb: Steuerspannung zur Auslösung eines Halls, Erklärungen nach Enders (B. Enders: Lexikon Musikelektronik, 1997)

Mit Hilfe des auf dem Computer befindlichen Programms Opcode MAX⁴⁰² wird die Interaktion zwischen Interpret und Computer ermöglicht. Hinzu kommt ein Pedal, mit dem die Solistin die verschiedenen elektroakustischen Aktionen, wie Effekte und Sample vom Computer abrufen kann. Der bereits aufgenommene, gesprochene Text kann ebenfalls per Pedalbetätigung des Interpreten abgespielt werden. Er kann jedoch auch live rezitiert werden. Dieser von Georg Hajdu geschriebene Text entstand zeitgleich zur Komposition. Thematisiert wird der unruhige Schlaf, aus dem man mit rasendem Herzen aufschreckt und nicht weiß, was man geträumt hat, die langsame Beruhigung, das erneute Einschlafen, die Furcht vor weiteren Alpträumen und das unausgeruhte Erwachen am nächsten Tag. Der Text bildet die thematische Grundlage der musikalischen Gestaltung. Die Musik vertont quasi den textlichen Inhalt und die darin enthaltenen Emotionen und Seelenzustände der Person, die die oben beschriebenen Erfahrungen macht. Textliche Informationen liefert auch der Titel der Komposition. Die einzelnen Buchstaben des Titels werden als Bestandteile anderer Worte von Hajdu senkrecht angeordnet. Die dort aufgeführten Begriffe wirken wie Beschreibungen des klanglichen Verlaufs und dessen Gestaltung.

EXPO S ITION
GEF L ÜSTER
M E TA-
MORPHOS E
TIEF P UNKT
KU L MINATION
REPETITION E N
ZU S AMMEN
GES ETZTES
N EUES
ERINN E RUNGEN
SCHLUS S -
S TRICH

⁴⁰² Bei MAX handelt es sich um eine Standardsprache zur Programmierung, die 1986 von Miller Puckette am IRCAM entwickelt wurde (vgl. M. Supper, 1997, S.90).

Die Silbenfolge Sleep-less-ness legt die großen formalen Abschnitte fest. Während der nach dem 5. und 9. Teil auftretenden Zäsuren kann der Interpret von dem Instrument mit der tiefsten Tonlage (z.B. Kontrabassflöte) auf die Piccoloflöte wechseln. Der dritte Teil wird auf einer Flöte mittlerer Tonlage gespielt (Große Flöte oder Altflöte). Die 13 Teile der Komposition, die sich von 5 verschiedenen Materialtypen ableiten, welche den Bezeichnungen S, L, E, P und N zuzuordnen sind, bilden die Basis der kompositorischen Formel, die den Ablauf, aber auch das kompositorische Detail bestimmt.

	Tempo (in ¼)	Spieltechniken und Effekte⁴⁰³	Tonmaterial	Textliche Thematik
S1	90	Lippenpizzicato, LREV, Stereo-Delay Sample, Pitch-Shift	Motiv h-a-c	Unruhe vor dem Einschlafen
L1	80 rubato	Luftgeräusche, GREV	schnelle Notenwerte, Ende: c`` wird repetiert	Unruhe während des Schlafs
E1-E2	100	Ordinario-Klänge	1/16-Passagen, Akzente, c``- Repetitionen	Schlaf
P	70	Multiphonic, Flutterzunge, Pitch-Shift, SREV, Stereo-Delay	5-Ton-Material (gis, a, h, fis, eis)	Aufschrecken aus dem Schlaf
L2	80 rubato	Ordinario-Klänge, Stereo-Delay	schnelle Notenwerte, Ende: c```` wird repetiert	Unruhe, schnell schlagendes Herz
E3	100	Flutterzunge, Glissando, Pitch-Shift	c``- und c````- Repetitionen	Herzschlag normalisiert sich
S2-S3	90-135	Lippenpizzicato, Stereo-Delay, SREV, Sample	Motiv h-a-c	Erinnerungsversuch
N	112,5	Lippenpizzicato, SREV	5-Ton-Material (gis, a, h, c, cis)	Zurückschleppen ins Bett
E4	100	Flutterzunge, Glissando, Mikrointervalle, Pitch-Shift	c``-Repetitionen, Material von E1-E2 wird verarbeitet	Erneuter Einschlafversuch
S4-S5	90	LREV, Sample	Motiv h-a-c	Vorsätze, erneuter Schlaf, erschöpftes Erwachen

⁴⁰³ LREV: Hall (15``), GREV: Gate Reverb, SREV: Hall (1``).

Wie anhand dieser Auflistung zu erkennen ist, gibt es zahlreiche Parallelen in der Materialgestaltung der mit den gleichen Buchstaben überschriebenen Abschnitte der Komposition, wie z.B. ähnliches motivisches Material, ähnliche Rhythmisierungen oder die Verwendung derselben Effekte. Darüber hinaus gibt es aber auch Beziehungen zwischen unterschiedlich bezeichneten Passagen. So greift der Teil S2-S3 die Luftgeräusche aus L1 als Whistle Tones, den Mehrklang über fis – eis aus P und den Triolen- und Quintolen-Rhythmus aus L2 auf. Auch S4 nimmt Bezug auf den genannten Mehrklang. Dieses Beziehungsgeflecht untereinander verleiht dem Stück einen schlüssigen Zusammenhang. Je nach Textinhalt variiert die Materialbehandlung eines Teils, wie z.B. in der Ausführung der L-Abschnitte. In L1 erklingen überwiegend im pp gestoßene Luftgeräusche auf angegebenen Tonhöhen. Diese erzeugen einen flirrenden Klangcharakter, der der anfänglichen Unruhe des Schlafes Ausdruck verleiht. In L2, d.h. nach dem erschreckten Erwachen, sind schnelle und laute Ordinario-Klänge zu hören. Die Wiederholung des Tons c am Ende der beiden Abschnitte kann als Herzschlag gedeutet werden. Die Repetition dieses Tons in verschiedenen Lagen tritt auch in den Passagen E1-E2, E3 und E4 besonders in Erscheinung. In E3 ist auch die Rede davon, dass sich der Herzschlag langsam wieder normalisiert, was sich auch musikalisch widerspiegelt. Die mit Hilfe der live-elektronischen Möglichkeiten erzeugten Klänge verleihen dem Werk eine atmosphärische Gestaltung.

Kaija Saariaho *NoaNoa* (1991)

Auch Kaija Saariaho⁴⁰⁴ nutzt in ihrem Werk *NoaNoa* interaktive computergestützte Techniken. Diese Komposition für Flöte und Elektronik schrieb sie 1991 im IRCAM-Studio in Paris in Zusammenarbeit mit der Flötistin Camilla Hoitenga, der das Werk auch gewidmet wurde. Saariaho schreibt in der Einführung zu diesem Stück: „I wanted to write down, exaggerate, even abuse certain flute mannerisms that had been haunting me for some years, and thus force myself to move into something new. Formally, I was experimenting with the idea of developing several elements simultaneously, first one after the other, then superimposed.“⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ Biographische Angaben sind in Kapitel 4.4 auf S.235 zu finden.

⁴⁰⁵ K. Saariaho in: Einführung zu *NoaNoa*, 1992.

Zu den verschiedenen Elementen gehören instrumentale und vokale Aktionen des live agierenden Interpreten und die live-elektronischen Bearbeitungen und Ergänzungen. Neben der live zu spielenden Flöte wurden weitere Flötenstimmen vorab aufgenommen, die dann im Live-Vortrag per Pedalbetätigung der Ausführenden dazu eingespielt werden. Mit Hilfe der interaktiven Technik können auch zusätzliche Effekte wie Widerhall, Verzögerung und Harmonik verarbeitet werden. Zur live-elektronischen Ausstattung gehören Computer, MIDI Interface, Lexicon LXP-15 „sound processor“, 1 Hallgerät, 1 Pedal um das Programm MAX auszulösen und somit die Verbindung zum Computer herzustellen sowie 1 bis 2 Mikrophone für die Flöte, 1 Mischpult und 2 Lautsprecher. Dem Hall-Effekt liegt folgende Idee zugrunde: Je leiser der Klang ist, umso länger ist der Hall. Der elektronisch verstärkte Flötenklang soll sich gut mit dem Hall mischen, jedoch leicht im Vordergrund bleiben. Ein zweiter Hall dient zur Dämpfung der verstärkten Flöte, des Lexicon LXP-15-Klangs und des aufgenommenen Klangmaterials. Mit Hilfe des Pedals löst der Interpret die Veränderungen im LXP-15-Effekt aus und startet das vorab aufgenommene Material.⁴⁰⁶ Zu den im Notentext benannten live-elektronischen Aktionen gehören Hall in unterschiedlicher Länge (infinite rev., changed rev. time), Flötensample, vorab aufgenommene Stimme (modulated by flute), Flötengeräusche und gefilterte und/oder bearbeitete Flötenklänge.

Der Titel dieses Stücks nimmt Bezug auf einen Holzschnitt Paul Gauguins und auf dessen Reisetagebuch, das er während seines Aufenthalts auf Tahiti von 1891-1893 führte. Ein Text, der aus diesen Tagebucheintragungen stammt, wird ebenfalls als zusätzlicher Effekt verwendet, indem er flüsternd in das Instrument gesprochen wird. Camilla Hoytenga ist der Meinung, dass der Titel der Komposition ihren Aufbau stark beeinflusst. „Es gibt beispielsweise ziemlich viel hörbare Tiefe in der Musik selbst. Dies wird durch einen Gebrauch von Widerhall erzielt, um ein Gefühl der Entfernung hervorzurufen. Die Singstimmen erscheinen und reisen in verschiedene Teile des hörbaren Raumes, in welchem das Stück existiert. Dies kann sehr wohl eine Imitation sein, der Landschaft Tahitis, und der Plätze, die Paul Gauguin 1891-93 besuchte. Ich behaupte nicht, daß dies genau Kaijas Gedanken während der Komposition des Stückes entspricht, aber es stellt einen Grund für den Gebrauch

⁴⁰⁶ Die Pedalbetätigung ist im Notentext angegeben.

eines großen klanglichen Raumes im Stück her. Falls dies wahr ist, ist es von besonderer Bedeutung für die Komponistin selbst.⁴⁰⁷ Hoitenga nähert sich dem Stück auch über das Hören der verschiedenen Geräusche, die aus ihrer Sicht imitiert werden. Aus diesem Grund sieht sie z.B. in dem zu Beginn erklingenden Motiv c⁴-e⁴ eine Ähnlichkeit zu einem Vogellaut. Dieses Motiv, das anfänglich zweimal erklingt, tritt im weiteren Verlauf der Komposition vielfach auf, z.T. in variierten Fassungen. Die gesamte Form des Werks weist zahlreiche Motive auf, die wiederkehren, aber auch verändert und verarbeitet werden. Die von der Komponistin angesprochenen Elemente, die anfänglich nacheinander, dann überlagernd erklingen, setzen sich wie bereits angedeutet aus diesem motivischen Material zusammen.

Notenbeispiel 84: K. Saariaho *NoaNoa*, Chester Music, T.1-4

Kennzeichen des genannten Motivs zu Beginn, wie auch beim Auftreten im Verlauf des Stücks, ist die charakteristische Rhythmik und die Kombination mit live-elektronischen Aktionen (T.1/2 – infinite reverb). Im Falle der Takte 36, 41, 42, 54 und 111 handelt es sich um die Originalgestalt des Motivs. In den weiteren Fällen verändert sich der Ausgangston und das folgende Intervall, z.B. indem es erweitert oder verkleinert sowie auf- oder abwärts geführt wird. Außerdem sind die verschiedenen Ausführungen zu nennen. Dazu zählen beispielsweise die Kombination mit der Technik des simultanen Singens und Spielens (T.61-63), der Einsatz eines Mehrklangs (T.65, 66, 68, 133, 135, 169, 172), die Veränderung der Klangqualität (Ton – Geräusch, T.94/95) oder die Flatterzunge (T.141). Der gesamte Aufbau der Komposition entspricht keiner speziellen Form, sondern ist in erster Linie durch die Vorstellung einzelner Motive in der instrumentalen Stimme, das Einfließen gesprochenen Textes, die Korrespondenzen zwischen beiden Stimmen

⁴⁰⁷ C. Hoitenga: Kommentar zu *NoaNoa* im CD-Booklet zur CD „A Portrait of Kaija Saariaho“

sowie die Verarbeitung und das erneute Aufgreifen bestimmter Motive und deren Durchsetzung geprägt. Das bereits beschriebene Anfangsmotiv wird rhythmisch in T.48 im Vokalpart aufgegriffen. Die Stimme kommt erstmals in T.23 zum Einsatz. Aufgrund des Sprechens über das Mundstück hinweg wird die Rohrresonanz genutzt, so dass ein geräuschhafter Ton erklingt, der durch die Vermeidung bzw. die Verwendung von Vibrato und Triller gestaltet werden kann. Nach dem eintaktigen Einschub des Sprechens in T.35, ebenfalls mit einem tiefen Luftgeräusch versehen, beginnt in T.48 mit dem Aufgreifen des Rhythmus` des Motivs eine Passage, an deren Ende zum ersten Mal Flötenstimme und gesprochener Rhythmus im Wechsel zu hören sind, wobei es sich in T.53 im Vokal-Part erneut um den besagten Motiv-Rhythmus handelt, der im darauf folgenden Takt von der Flöte in Originalgestalt gespielt wird.

Die Artikulation der Worte „la fleur“ wie in T.53 findet sich noch einige Male in Kombination mit dem Anfangsmotiv (T.68, 94-96, 168, 172). Auch weitere Motive, wie das Glissando von T.3/4, die Tonfolgen von T.16 und 19 sowie die ansteigende, schnelle Folge in T.29 werden vielfach verwendet. Zum Teil werden sie original wiederholt oder auch verarbeitet. Letzteres äußert sich beispielsweise darin, dass nur die Intervallstruktur übernommen oder das rhythmische Muster aufgegriffen wird (u.a. in augmentierter Fassung, Bsp.:T.17/19 – T.140). Elemente des vokalen und instrumentalen Parts verschmelzen im weiteren Verlauf immer mehr, wobei sich die textlichen Zusammenhänge lösen und nur noch vereinzelte Worte oder Konsonanten wiedergegeben werden. Diese fügen sich merklich in das Flötenspiel ein. Dies ist insbesondere in der Schlusspassage des Werks festzustellen. Auch dieser Teil setzt sich aus dem Tonmaterial eines Motivs zusammen.

154

Fl

p

feroce

sffz

sffz

sffz

p

sffz

sffz

rit.

fl sa ka tr s z t k z t k

Notenbeispiel 85: K. Saariaho *NoaNoa*, Chester Music, T.154/155

Dabei handelt es sich um den mehrfach auftretenden Mehrklang, bestehend aus den Tönen gis², fis², d³ und b³, der jeweils mit der Flatterzunge und live-elektronischen Aktionen wie „sample flute“, „pre-recorded voice“ oder „pre-recorded, filtered and processed flute sounds“ versehen wird (T.33, 37, 55, 114, 156ff, 163ff). Die in dem Werkkommentar der Komponistin beschriebene Entwicklung einzelner Elemente und deren Überlagerung werden an dieser Stelle besonders deutlich. Über das Mundloch hinweg Gesprochenes und der live gespielte Flötenpart erklingen nach anfänglichem Nacheinander nun miteinander. Der Beitrag der Elektronik liegt dabei in der Gestaltung der vokalen und instrumentalen Aktionen und deren Klangwirkung.

Räumliche Wirkung von Klängen

Die Aspekte des Raumes und der Raumwirkung spielen auch in der zeitgenössischen Musik und deren kompositorischer Konzeption eine Rolle. Mit Hilfe der technischen Möglichkeiten und dem Einsatz von Live-Elektronik lässt sich der architektonische Raum aus Martin Suppers Sicht auf drei verschiedene Arten nutzen.⁴⁰⁸ Zum einen kann er selbst als Instrument verstanden werden, indem beispielsweise seine akustischen Gegebenheiten zur klanglichen Realisation eines Werks beitragen. Zum anderen kann ein virtueller und simulierter Raum durch die Projektion eines akustischen und visuellen Raumes in den Realraum des Zuhörers konstruiert werden. Darüber hinaus ist die räumliche Bewegung des Klanges mit Hilfe von Lautsprechern zu nennen. Die postierten Lautsprecher ermöglichen eine räumliche Wirkung der Klänge für den Zuhörer. Die elektronische Verstärkung des Instruments und die Verwendung von Hall- und Verzögerungseffekten tragen ebenso zur Verräumlichung von Klängen bei. Raum als Parameter der Komposition wird in der zeitgenössischen Musik, insbesondere in der Elektronischen Musik, zu einem viel beachteten Aspekt.

⁴⁰⁸ Vgl. Martin Supper, a.a.O., S.122.

Laurie Schwartz *the tides* (1991)

Die räumliche Wirkung von Klängen zeigt sich beispielsweise in Laurie Schwartz' *the tides* für elektronisch verstärkte Bassflöte (1991).⁴⁰⁹ Laurie Schwartz (*1953), die an der University of Massachusetts Musik und dem City College Komposition u.a. bei Lewis Spratlan, Donald Wheelock und Mario Davidovsky studierte, beschäftigt sich in ihren jüngeren Werken schwerpunktmäßig mit der elektronischen Verstärkung von Instrumenten. In enger Zusammenarbeit mit der Flötistin Carin Levine erkundete sie für die Komposition *the tides* die klanglichen Möglichkeiten der erweiterten Spieltechniken und die Auswirkungen der Verstärkung der Bassflöte darauf. Besonders die Verwendung von zwei sehr kleinen Mikrofonen und deren optimale Platzierung am und im Körper der Bassflöte spielt bei der Ausführung eine große Rolle. Durch die elektronische Verstärkung erhalten die Klangeffekte eine charakteristische, z.T. raue und perkussive Färbung. Im Kontrast dazu erklingen zarte Whistle Tones, die wie aus der Ferne klingend zu hören sind. Repetitionen einzelner Klänge mit unterschiedlicher Intensität und Dynamik erwecken den Eindruck eines sich im Raum bewegenden Klangs.

Hanna Kulenty *A fifth circle* (1994)

Auch Hanna Kulentys *A fifth circle* für Altflöte und Delay (1994) erzeugt eine spezifische Raumwirkung. Dieses Stück wurde 1994 für die Flötistin Carin Levine geschrieben, ist Teil einer Serie von vier Kompositionen und wurde im gleichen Jahr beim Festival zeitgenössischer Musik in Dresden uraufgeführt. Die vier Kompositionen der Serie lauten: *A third circle* für Klavier solo (1996), *A fourth circle* für Cello (Viola/Violine) und Klavier (1994), *A fifth circle* für Flöte und Delay (1994) und *A six circle* für Trompete und Klavier (1995). Hanna Kulenty, 1961 in Bialystok (Nordostpolen) geboren, studierte von 1980 bis 1986 Komposition bei W. Kotonski an der Chopin Akademie Warschau. In Den Haag setzte sie von 1986 bis 1988 ihre Studien bei Louis Andriessen am Königlichen Konservatorium fort. Zudem besuchte sie in Darmstadt die Internationalen Sommerkurse und die internationalen Kurse für junge Komponisten der polnischen Sektion des ISCM.

⁴⁰⁹ Leider waren die Noten zu diesem Werk trotz vielfacher Bemühungen nicht zu bekommen.

Sie ist seit 1989 als freischaffende Komponistin tätig und unterrichtet an verschiedenen Konservatorien und internationalen Kursen. Seit 1992 lebt sie in Warschau (Polen) und Arnheim (Niederlande).

Das Werk *A fifth circle* zeichnet sich durch die mit Hilfe des Delays erzeugte räumliche Wirkung der Klangerscheinungen und die daraus resultierenden Hall- und Echoeffekte aus. Mikrointervallische Nuancierungen, die durch das Delay verschwimmen, führen zu einem Klanggemisch. Der Beginn der Komposition und der Schlussteil des Stücks erklingen ohne Zuschaltung des Delays. Anfänglich ist eine 4taktige Phrase bestehend aus repetierten Achtelnoten cis´ und einem Triller zu spielen, deren Ausführung recht genau und kurz zu sein hat („cut of the sound“). Während die auf die Phrase folgenden, zunehmend länger werdenden Pausen, einzuhalten sind, soll die Spannung allerdings gehalten werden („keep the same tention“). Bei dem Einsatz des Delays in T.28 gibt Kulenty im Notentext an: „the ´answer´ of delay must fill two quarter-pause, forming a regular rhythmical pattern.“⁴¹⁰ Das cis´ wird durch Glissandi mikrointervallisch erweitert. Die Glissando sind „by lips“ und nach Art der japanischen Flöte auszuführen.

Kulenty geht nun in die triolische Notierung über, wobei sich das Tonmaterial längere Zeit zu Beginn der notierten, eingestrichenen Oktave aufhält. Der zu Beginn auftretende Triller von d´ aus wandelt sich zur Quintole aufwärts, ausgehend vom d´. Im weiteren Verlauf steigt die Tonhöhe langsam an. Die Triolen mit mikrointervallischen Nuancierungen schrauben sich nach wiederholten Anläufen, die sich auch in der Dynamik bemerkbar machen, zunehmend nach oben. Aufgrund des Delays überlagern sich die auf unterschiedlichen Tonstufen beginnenden aufsteigenden Linien. Die allmähliche Temposteigerung leitet zu einer Viertelpassage im ¾-Takt über, in der Akzente und Artikulation wie bei einer geraden Taktart eingesetzt werden, aufgrund des ¾- Taktes allerdings zu unterschiedlichen Taktschwerpunkten und zu einer Beschleunigungswirkung beitragen. Das musikalische Geschehen aus simultanem Singen und Spielen, Flatterzungeneinsatz und Trillern beruhigt sich zunehmend. Der Schlussteil der Komposition kehrt zum cis´ und dessen mikrointervallischer Umgebung zurück. In langsamerem Tempo und ohne Delay klingt das Stück aus.

⁴¹⁰ H. Kulenty in: Partitur zu *A fifth circle*, 1994.

Mit Hilfe des Delays entsteht in diesem Werk der Eindruck eines enorm halligen Raumes, der zur Verschmelzung des realen Klangs und des verzögerten Nachhalls führt.

Dieter Schnebel *Languido* (1992/93)

Eine spezifische Klangraumgestaltung im Sinne einer Verräumlichung von Flötenklängen mit Hilfe elektroakustischer Mittel findet sich auch bei Dieter Schnebels⁴¹¹ Werk *Languido* für Bassflöte und Live-Elektronik. Es ist Teil der Werkgruppe *Psycho-Logia*, in der sich Schnebel mit Stimmungen, Gefühlen und Seelenzuständen beschäftigt. Den Kompositionen dieser Werkreihe liegt Schnebels Konzeption einer psychoanalytischen Musik zugrunde, in der innerpsychische Vorgänge und Haltungen zum Ausdruck kommen, die das instrumentale Spiel steuern und modellieren.⁴¹² Die in seinen Kompositionen thematisierten seelischen Zustände verbindet er mit Figuren und Geschichten der griechischen Mythologie, die er in der Regel den „Metamorphosen des Ovid“ entnimmt.⁴¹³ Im Falle des Stücks *Languido* wird die mit unerfüllter Sehnsucht verbundene Liebe anhand der Geschichte von Narziss und Echo thematisiert.⁴¹⁴

Die Mythe besagt, dass der schöne, aber spröde junge Narziss die Nymphe Echo zurückwies und sich, von einem verschmähten Liebhaber verwünscht, in sein eigenes Spiegelbild verliebte, welches er in einer Quelle sah. Er starb, als er erkannte, dass sein Verlangen aussichtslos war. Die aus dieser Mythe abgeleiteten und verallgemeinerten Seelenzustände und Stimmungen kennzeichnen den Ausdrucksgehalt der Musik. Die Überschriften und sonstigen Angaben in Schnebels Partitur tragen zu der entsprechenden psychischen Ausformung und Gestaltung des Materials bei. Das Gefühl der Sehnsucht „materialisiert sich in den meist dunkel ziehenden Klängen der Baßflöte, welche eben durch elektronische Hilfsmittel multipliziert und verräumlicht werden – also die narzisstische Zwiesprache verdeutlichen.“⁴¹⁵

⁴¹¹ Angaben zu Schnebels Biographie sind in Kapitel 4.2 auf S.130 zu finden.

⁴¹² Vgl. D. Schnebel zit. nach G. Nauck: Dieter Schnebel, 2001, S.292.

⁴¹³ Schnebel nimmt in seinen Werken z.B. Bezug auf Pan, Narziss und Echo, Marsyas, Medusa, Circe, Sisyphos, Amazonen und Jo. Vgl. G. Nauck, a.a.O., S.292.

⁴¹⁴ Schnebel verwendet in der Werkreihe überwiegend die Thematik einer meist unerfüllten oder unglücklichen Liebe.

⁴¹⁵ Booklettext zur CD „The Flute Experience“, 1999, S.6.

Der letzte Teil der insgesamt vierteiligen Komposition (I Narziß, II Echo, III Narziß - Echo, IV Narziß - Echo) bestätigt die Annahme eines psychisch geformten Klangmaterials. „Im letzten der vier Teile kommen die Klänge des Instruments zeitversetzt und leicht verwandelt in den Lautsprechern zurück, nicht nur als wirkliches Echo, sondern in ihrem Verschwimmen auch jenen dunklen Wasserspiegel bedeutend, in dessen Tiefe Narziß hinab will – und in ihm alle Sehnsucht: das unstillbare ziehende Gefühl nach einem Aufgehen in einem Urgrund schmerzlicher Schönheit.“⁴¹⁶

Bei der Umsetzung des Werks sind zwei Möglichkeiten denkbar. Zum einen kann es als Duo aufgeführt werden. Dabei übernimmt neben der Bassflöte ein Keyboardspieler den elektronischen Part, der darin besteht, die Sampler mit Bassflötenklängen und Delay zu bedienen. Zum anderen kann es als Solo für Bassflöte und Zuspieltonband gespielt werden. Die elektronisch verstärkte Bassflöte wurde bereits vorab mit Mehrspurtechnik auf Tonband aufgenommen.

Gisela Nauck beschreibt, dass der Interpret bei *Languido* und anderen Werken im Gegensatz zu *Pan*, *Marsyas* und *Sisiphos* einen geringeren eigenschöpferischen Anteil hat. „Strukturell beschränken sich die Kompositionen nun auf die improvisatorischen Ausgestaltungen vorgegebener Abläufe – statt Ausarbeitung von Modellen -, psychisch-emotional auf Klangmodulation statt –produktion. In *Languido*, inspiriert durch die Geschichte von Narziss und Echo, also von unerfüllter Sehnsucht (= languido), reduziert sich der strukturelle Impuls gänzlich zur Klangfarbenkomposition/-improvisation, `schwankt zwischen reinem Blasgeräusch und reinem Ton` (Geräuschanteile in der Partitur werden dabei auch durch Prozentzahlen angegeben). Außerdem wurde die musikalische Gestaltung – auch hier den akustischen wie den visuellen Grundlagen des Mythos entsprechend: Echo und Spiegelbild – auf die Ebene der Klangraumgestaltung verlagert. Narzisstische Zwiesprache findet ihr kompositorisches Pendant in live-elektronisch gesteuerten Prozessen.“⁴¹⁷

⁴¹⁶ Ebd. S.6.

⁴¹⁷ G. Nauck, a.a.O., S.296.

Klangexperimente

Die Vielfalt der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten in der Flötenmusik der letzten Jahrzehnte schlägt sich auch in Klangexperimenten und in der Arbeit mit alternativen Klangerzeugern nieder. So gibt es Werke für Flöte und Elektronik, in denen ungewöhnliche Klangprodukte aufgegriffen und verarbeitet werden.

Klaus Hinrich Stahmer *Herr der Winde* (1996)

Klaus Hinrich Stahmer⁴¹⁸ verwendet in seinem Stück für Flöte und Zuspelung beispielsweise eine CD, die von einer Klangskulptur Edmund Kieselbachs stammt. Mit Hilfe eines Ventilators wurde dabei die Luft in einem langen Plexiglas-Rohr zum Schwingen gebracht, wobei die dabei entstehenden Töne gesampelt und digital bearbeitet wurden. Um die live gespielte Flötenstimme an den Tonbandpart anzupassen, sollte sie etwas verstärkt oder verhallt werden. Der Interpret dieses Soloparts kann nach Belieben einsetzen und aufhören. Die Tonbandzuspelung hat eine Dauer von ca.15 Minuten und weist bei ca. 6 Minuten einen akustischen Höhepunkt auf. Zu diesem Zeitpunkt sollte der Solopart pausieren.

Dieses Stück vereinigt in sich mehrere, schon angesprochene Merkmale der zeitgenössischen Flötenmusik, wie z.B. den Einsatz von Elektronik, das Element „Luft“ und den Bezug zur koreanischen Musik bzw. zu einer koreanischen Legende. „Eine alte koreanische Legende berichtet von einem wilden Sturm, der über das Land fegte. Im Bambushain brachen die Stämme, und der Wind orgelte in den hohlen Rohren. Da befahl der König, aus dem Bambus eine Flöte zu bauen, und kaum begann er darauf zu blasen, legte sich der Sturm. Die Wunderwirkung blieb auch in dem Instrument enthalten, welches der König aufbewahren ließ. Wer auf der Flöte spielte, gebot über die Winde.“⁴¹⁹

⁴¹⁸ Angaben zu Stahmers Biographie sind in Kapitel 4.2 auf S.134 nachzulesen.

⁴¹⁹ K.H. Stahmer in: Vorwort zu *Herr der Winde*, 1996.

Contemplativo (Tempo I)
con intensitá

*) siehe Vorwort / cf. preface

) (>*)

*) *quasi legato*, mit leichtem Nachatmen / breathe if desired

Notenbeispiel 86: K.H. Stahmer *Herr der Winde*, Verlag Neue Musik, Z.1/2

In dieser Komposition finden wir keine Verwendung sämtlicher moderner Spieltechniken. Abgesehen von der Flatterzunge und geringfügig erniedrigten Tönen (Mikrointervallen) liegt das Augenmerk in der Solostimme auf der Führung des einzelnen Tons, d.h. ob er mit wenig oder ohne Vibrato, mit langsamem oder heftigem, lebhaftem Vibrato gespielt wird. Besonders im Anfangsteil des Stücks, das live zur Aufnahme zu spielen ist, dominieren diese Elemente des Vibratos. Zu nennen sind ebenso das dynamische An- und Abschwellen, das Innehalten bei gesetzten Fermaten und das Auftreten von Vorschlägen. Im weiteren Verlauf werden kurze, schnelle Sechzehntelpassagen eingeschoben. Insgesamt überschreitet dieses Stück nicht die spieltechnischen Grenzen des Instruments.

Georg Bönn *Trees and Pipes* (1998)

Eine sehr ungewöhnliche Zusammenstellung von Klangerzeugern weist Georg Bönn's Komposition *Trees and Pipes* für Flöte, Bassflöte, Holzbrett, Basspumpe und Rückkopplungen auf.⁴²⁰ Georg Bönn, 1965 in Krefeld geboren, absolvierte sein Kompositionsstudium an der Musikhochschule in Köln und besuchte Computer-musikkurse bei Clarenz Barlow. Er erhielt ein Stipendium der Stiftung Kunst und Kultur des Landes NRW, das ihm einen einjährigen Arbeitsaufenthalt am IRCAM in Paris ermöglichte. Außerdem besuchte er Kompositionskurse bei Brian Ferneyhough und Klaus Huber und war Stipendiat im Atelierhaus Worpsswede sowie Gastkünstler am Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe. Seit 1995 ist Bönn

⁴²⁰ Die Partitur ist unveröffentlicht.

Lehrbeauftragter für elektronische Musik an der Hochschule für Künste in Bremen. Seit 1999 führte er überdies Forschungsarbeiten am Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCR-MA) der Stanford University, Kalifornien durch. Derzeit ist er an der School of Electronics der University of Glamorgan/Wales tätig. Unter anderem entwickelt er eigene elektroakustische Instrumente, Installationen und Software.

Im Falle der Komposition *Trees and Pipes* verwendet er eine Basspumpe als elektronisches Instrument, deren Bestandteile in einem Holzbrett Rückkopplungen erzeugen. Die Handteller große Basspumpe ist ein Transducer für sehr tiefe Frequenzen ab 50 Hz abwärts. Mit Hilfe eines Transducers können elektrische Spannungsunterschiede in mechanische Vibrationen umgewandelt werden. Bei dieser Komposition werden die Vibrationen auf ein Holzbrett übertragen, das auf einem Keyboardständer liegt und auf dem die Basspumpe angebracht, aber nicht fest montiert ist. Bönn benutzt nun ein handelsübliches Kontaktmikrofon und induziert Rückkopplungen zwischen der Basspumpe und dem Mikrofon, das vom Spieler des Elektronik-Parts mit der Hand bewegt werden kann. Vergleichbar mit den Rückkopplungen, die hervorgerufen werden, wenn man ein Mikrofon zu nahe an einen Lautsprecher hält, wird von der Basspumpe ein feines Grundrauschen erzeugt, das durch das Holzbrett verstärkt, vom Mikrofon aufgenommen und ebenfalls verstärkt wieder an die Basspumpe zurückgeschickt wird. „Durch die Kombinationen aus Resonanzfrequenz der Basspumpe, Spektrum des Holzbretts als Resonator, Verstärkungsgrad, und durch verschiedene Positionen des Kontaktmikros relativ zur Basspumpe und relativ zu den Resonanzknoten im Holz können verschiedene Töne erzeugt werden, die aber nicht statisch sind, sondern vom Spieler abhängig verschiedene Einschwingzeiten und Schwankungen im Mikrintervallbereich aufweisen können.“⁴²¹

Die Flötenstimme dieser Komposition basiert auf den mit diesem Instrument gespielten Improvisationen. Es handelt sich um eine dem Instrument der Flöte entsprechende Übertragung der Verwandlungen der Basspumpenklänge. Ausgangspunkt des Stücks sind somit nicht die elektroakustischen Veränderungen des instrumentalen Klangs, sondern die elektroakustischen Klänge selbst bilden die Basis für die Struktur der Komposition. Die Flötenpartie setzt Verwandlungen der

⁴²¹ G. Bönn in einer E-Mail an die Autorin.

Basspumpenklänge instrumental um. Der meist vom Komponisten selbst gespielte Elektronik-Part wird live zum ausnotierten Flöten-Part improvisiert, wodurch eine zusätzliche übergeordnete Rückkopplung erzeugt wird (von der Basspumpe über die Flöte zurück zur Basspumpe). Das daraus resultierende Zusammenspiel von Flöte und Elektronik beschreibt Bönn wie folgt: „Bei genauem Zuhören wird man feststellen, dass beide Instrumente manchmal im Ton übereinstimmen und durch auskomponierte und improvisierte Strukturen heterophon miteinander musizieren, z.B. Flöte statisch – Basspumpe mikrintervallisch um diesen Ton herum, oder umgekehrt, oder beide zusammen bewegen sich gleichzeitig in Mikrintervallen (Flexionen). Jede Aufführung der Stücke ist somit eine unwiederholbare, einzigartige Realisation. Bleibt noch zu ergänzen, dass in der Live-Aufführung die Rückkopplungen zusätzlich durch ein Gitarren-Effektgerät verwandelt werden.“⁴²²

Insgesamt besteht das Werk aus einem Zyklus von zwölf Stücken, die sowohl auf der Großen Flöte und als auch auf der Bassflöte gespielt werden. Der Titel der Komposition nimmt zum einen Bezug auf das „klingende Material“, zum anderen auf „Prozesse der Verzweigung, Verästelung und des Feedbacks während der Komposition, die sich in einer weiteren Analogie auch in Begriffen aus der Informatik widerspiegeln.“⁴²³

⁴²² G. Bönn, a.a.O.

⁴²³ Booklettext zur CD „The Flute Experience“, 1999.

Zusammenfassung

Die Ergebnisse der Studie machen deutlich, wie umfangreich und vielgestaltig die nach 1950 entstandene Literatur für Flöte solo ist. Die große Anzahl an Werken ist ein Beleg für die Attraktivität und Eignung der Flöte aus Sicht der Komponisten zur Umsetzung zeitgenössischer Kompositionsansätze und Klangvorstellungen. Nachdem die Flöte als Soloinstrument im 19. Jahrhundert vernachlässigt wurde, zeichnete sich bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein Aufschwung in der solistischen Flötenmusik ab. Claude Debussys Werk *Syrinx* (1913) mit seinem meditativen Klanggestus und Edgar Varèses Komposition *Density 21,5* (1936), in dem erstmals perkussive Effekte eingesetzt werden sind von prägender Bedeutung für die zeitgenössische Querflötenmusik. Das Interesse der Komponisten an der Flöte wuchs nach 1950 zunehmend, insbesondere aufgrund der Abkehr vom Ideal des schönen, geräuschfreien Tons und der modernen Spieltechniken des Instruments. Luciano Berio und Franco Evangelisti leiten mit ihren Werken *Sequenza I* und *Proporzioni* (1958) den Wandel der Klangvorstellungen Ende der 1950er Jahre und die Erkundung der klang(-farblichen) Möglichkeiten der Flöte ein, wobei Berios Komposition als Meilenstein gilt.

Bei der Analyse der im Untersuchungszeitraum komponierten Werke sind sehr verschiedene Tendenzen festzustellen. In der solistischen Flötenmusik nach 1950 sind beispielsweise vielfach Rückgriffe auf traditionelle Formbezeichnungen wie `Sonate`, `Suite`, `Capriccio`, `Invention` o.ä. zu finden. Allerdings ist der Umgang mit den dazugehörigen etablierten Kompositionsprinzipien sehr unterschiedlich. Einzelne Komponisten orientieren sich stark an der überlieferten Form der Sonate oder Suite. In anderen Fällen werden nur einzelne Elemente dieser Prinzipien aufgegriffen oder der Komponist löst sich völlig vom traditionellen Kompositionsprinzip. Mehrfach werden die Standardformen durch zeitgenössische Kompositionstechniken und moderne Ausdrucksformen auf der Grundlage neuer Spieltechniken erweitert. Die Verwendung der formal freien Formen des Capriccio und der Invention deutet auf die Veränderung der musikalischen Form hin, die zunehmend durch eine individuelle und offene Gestaltung gekennzeichnet ist. Letzteres äußert sich auch in der Vielzahl an Werken mit offener Titelgebung, die besonders in den

1970er und 1980er Jahren vertreten sind. Werke mit Titeln wie `Stück`, `Solo`, `Komposition`, `Musik` oder `Studie` eröffnen dem Komponisten viele gestalterische Freiheiten abseits etablierter Formkriterien im Umgang mit seinen individuellen spiel- und kompositionstechnischen Ansätzen und Klangvorstellungen. Der Erkundung und Ausnutzung erweiterter Ausdrucksformen der Flöte wurde somit Raum gegeben.

Eine weitere Tendenz ist die Verwendung vokal geprägter Formen. Den gesamten Untersuchungszeitraum hindurch entstanden Werke, die eine Verbindung zur menschlichen Stimme und zu vokalen Formen und Gattungen aufweisen, was nicht bedeutet, dass jeweils das menschliche Singen oder Sprechen nachgeahmt wird. Unterschieden werden kann dabei zwischen folgenden Erscheinungsformen: Zum einen finden sich Werke, die auf die menschliche Stimme und auf vokale Formen Bezug nehmen, wie z.B. auf die Klage- oder Trauermusik (Elegie, Lamento, Requiem u.ä.). Zum anderen wird in vokal geprägten Werken mit den Titeln `Monodie`, `Monolog` oder `Soliloquio` zusätzlich der solistische Charakter betont.

Hinsichtlich der thematischen Bezüge der nach 1950 entstandenen Werke für Flöte solo ist hervorzuheben, dass traditionelle Sujets, wie z.B. die Naturthematik und Aspekte der antiken Mythologie, nach wie vor von Komponisten gern als Anregungen für ihr Schaffen genutzt werden. Dabei überwiegt die Nachahmung von Tierlauten und Naturgeräuschen sowie die Bezugnahme auf Pan, da die Flöte aufgrund ihrer Geschichte stark mit dem Hirtenmilieu und der mythologischen Figur des Pan verbunden ist. Als weitere Inspirationsquellen dienen Literatur, Malerei und bildende Kunst. Werke, die auf literarischen und bildlichen Vorlagen beruhen, entstanden vornehmlich ab den 1970er Jahren.

Großen Einfluss auf die Kompositionen für Flöte solo nach 1950 haben sowohl nationale als auch außereuropäische Elemente. Die Verarbeitung nationaler Elemente zeigt sich besonders deutlich in Werken ostasiatischer Komponisten, die sich mit Aspekten ihrer Musiktradition intensiv auseinandersetzen. Koreanische und japanische Komponisten verbinden oftmals in ihren Werken ostasiatische Musiktradition mit moderner westlicher Musik.

Da in der seriellen Musik der 1950er Jahre aufgrund des vorgegebenen Ordnungssystems kaum ein Aufgreifen nationaler, folkloristischer Aspekte möglich war, setzte die Tendenz zur Verarbeitung dieser Elemente erst ab 1960 in der postseriellen Musik ein. Im Vergleich zu ostasiatischen, vor allem japanischen Werken, lassen sich in Stücken westlicher Komponisten nur vereinzelt Anzeichen für Nationalcharakteristik ausmachen.

Auffallend ist bei der Untersuchung von Werken koreanischer und japanischer Komponisten die Tatsache, dass sich grundlegende Aspekte der ostasiatischen Musiktradition in der westlichen solistischen Flötenmusik nach 1950 entwickelten. Es ist zu vermuten, dass durch den interkulturellen Austausch außereuropäische Elemente als Inspirationsquelle für die europäische Musik dienten und die neue Klangästhetik der Flöte mitgeprägt haben. In dem Zusammenhang ist besonders die Abkehr vom Ideal des schönen, geräuschfreien Tons zu nennen. Die geräuschhafte Qualität eines Tons (jap. `Sawari`), die auf die traditionelle japanische Auffassung des Naturklangs als Klangideal zurückgeht, fand in Europa erst mit Beginn der Auflösung der Dur-Moll-Tonalität und der Erforschung und des Einsatzes erweiterter Spieltechniken Verwendung. Weitere Musikauffassungen und Klangerscheinungen, die für die europäische Musik neu, für die ostasiatische Musik jedoch üblich waren, sind neben dem geräuschhaften Klang des Instruments außerdem die Relevanz des Atemrhythmus` und dessen Stellenwert in der Musik sowie das simultane Singen bzw. Sprechen und Spielen, dessen Ursprung in der japanischen Musik in der Spielpraxis der Instrumentalisten des Nō-Theaters liegt.

Seit den 1970er Jahren entstanden einige Werke amerikanischer und europäischer Komponisten, die sowohl thematisch-inhaltlich als auch spieltechnisch-musikalisch von ost- und südostasiatischen Elementen beeinflusst wurden. Dieser Einfluss zeigt sich beispielsweise im charakteristischen Klanggestus, der sich durch gleitende Tonhöhen und Tempi, fehlende Zungenartikulation, geräuschhafte Klänge oder simultanes Sprechen und Spielen auszeichnet. Eine wichtige Auffassung ostasiatischer Musik ist zudem die große Bedeutung des einzelnen Klangs und der Klangfarbe, deren Bedeutung auch in der westlichen Musik zunahm – sie wurde zu einem wesentlichen Parameter.

Ende der 1950er Jahre setzte in der westlichen Musik die Suche und die Entdeckung neuer spieltechnischer und klanglicher Möglichkeiten der Flöte ein. Viele Solokompositionen für jegliche Instrumente entstanden gewissermaßen allein aus dem Grund, die neu entdeckten, vielfältigen klanglichen Ausdrucksformen aus-schöpfen und demonstrieren zu können. Die Abkehr vom Ideal des schönen Tons ging mit der Erweiterung des Klangspektrums der Flöte einher. Dazu trug auch der Einsatz der verschiedenen Flötentypen bei. Im Rahmen der Ausnutzung der Klangmöglichkeiten des Instruments spielt der Körper zunehmend eine starke Rolle. Zum einen wird die Atmung, vergleichbar mit der ostasiatischen Musiktradition, zu einem wichtigen Bestandteil eines Werkes. Die Aspekte Luft, Wind und Atem werden darüber hinaus vielfach in der solistischen Flötenmusik thematisiert sowie spiel- und kompositionstechnisch umgesetzt. Zum anderen werden körpereigene Geräusche und Lautäußerungen in Form von Lachen, Schreien, Fauchen u.ä. in den instrumentalen Vortrag integriert. Auch die Virtuosität beinhaltet eine körperliche Komponente. Einige Komponisten versuchen, mit einer bewussten Überforderung des Interpreten dessen physische und psychische Grenzen auszutesten. Dies geschieht durch die oft miteinander kombinierten modernen Spieltechniken, eine enorme dynamische und rhythmische Differenzierung, finger- und atemtechnische Schwierigkeiten sowie durch eine z.T. sehr dichte Notation. Daraus resultieren sehr komplexe Klangphänomene.

Eine im solistischen Flötenrepertoire vereinzelt auftretende, aber dennoch nennenswerte Technik ist die des Pars-pro-Toto-Spiels, d.h. das Spielen auf Teilen der Flöte. Die verschiedenen Klangerscheinungen auf den Einzelteilen der Flöte und deren Kombinationen bereichern die Ausdrucksmöglichkeiten des Instruments.

Die elektronische Bearbeitung von Flötenklängen sowie die Einspielung von bereits vorproduziertem Klangmaterial zum live gespielten instrumentalen Vortrag auf der Flöte bilden in der solistischen Flötenmusik eine besondere Sparte. In Anbetracht der Fülle entstandener Kompositionen erstaunt der bedauerlicherweise begrenzte Zugriff auf Notenausgaben für Flöte und Elektronik. Einzelne Veröffentlichungen und Einspielungen auf CD lassen aber gleichwohl Rückschlüsse auf dieses interessante Repertoire zu, das durch seine vielfältigen klanglichen und kompositorischen Möglichkeiten besticht. Neben der Kombination von Live-Vortrag und vorab

aufgenommenem Tonbandmaterial, das aus rein elektronischen oder konkreten Klängen, Geräuschen, unveränderten oder elektronisch verarbeiteten Flötenklängen bestehen kann, werden technische Geräte zur elektronischen Klangumformung und Klangverarbeitung eingesetzt. Die Verwendung eines Tonbands geht z.B. mit der Verstärkung der Flöte einher, um für das klangliche Gleichgewicht zwischen Flöte und Zuspelung beim Live-Vortrag zu sorgen. Des Weiteren werden Mischpult und Effektgeräte verwendet. Durch den Einsatz von Lautsprechern, elektronische Verstärkung und den Gebrauch von Hall- und Verzögerungseffekten kann beispielsweise eine räumliche Wirkung eines Klangs erzeugt werden. Mit Hilfe von Tonbandschleifen sind außerdem Werke mit minimalistischer und repetitiver Gestaltung möglich. Die Live-Elektronik kommt auch in Kompositionen mit theatralischer Konzeption zum Einsatz. Ein besonderer Fortschritt in der Musik für Flöte und Elektronik ist die Arbeit mit computergestützten interaktiven Systemen, die das aufeinander abgestimmte Zusammenspiel von Mensch und Technik in Echtzeit erleichtern. Im Zuge der technischen Weiterentwicklungen zeichnet sich zudem die Tendenz zu Klangexperimenten sowie zur Erfindung und zur Arbeit mit alternativen Klangerzeugern ab.

Schon allein diese Zusammenfassung zeigt auf, wie vielgestaltig die Musik für Flöte solo nach 1950 ist. Die Spanne der kompositorischen, spieltechnischen und stilistischen Möglichkeiten des solistischen Repertoires reicht vom traditionell orientierten Werk ohne Einsatz moderner Spieltechniken bis zum experimentell geprägten Stück, von exakter Notation zu improvisatorisch-freier Gestaltung, von ein- zu mehrsätzigen Kompositionen und von reduzierten zu komplexen Werken. Die Lockerung der Reglementierung und anfänglichen Einseitigkeit der Nachkriegsjahre bringt in den 1960er und 1970er Jahre eine Vielfalt an Kompositionstechniken und musikalischen Gestaltungs- und Ausdrucksformen mit sich, deren Ausschöpfung noch nicht abgeschlossen sein dürfte und Raum lässt für weitere Experimente und Versuche, die Klangmöglichkeiten der Flöte zu nutzen und zu erweitern.

Werkverzeichnis

Dieses Werkverzeichnis beinhaltet Kompositionen, die mit Hilfe von Katalogen, Sammlungen, Literaturlisten und vorhandenem Notenmaterial zusammengetragen werden konnten. Folgende Quellen sind an dieser Stelle zu nennen:

Literaturlisten:⁴²⁴

- Dobrinski, Ingeborg
- Mellott, George K.
- Kreyszig, Walter
- Pierreuse, Bernard
- Röhr-Dapper, Ferdinanda

Sammlungen von Stücken:

- Compendium I für Querflöte solo (1991). Zusammgestellt von Antje Gerlof und Martin Heidecker unter Mitarbeit von Gerhard Braun. Ricordi.
- Hunziker, Dominique/Utagawa, Anne (Redaktion) (1994): Flautando. Zeitgenössische Flötenmusik. Musikedition Nepomuk.
- Flute works by soviet composers (1990). Schirmer, New York oder Sikorski, Hamburg.
- Lucchesi, Immanuel (Hrsg.) (1990): Per flauto solo. Zeitgenössische Flötenmusik von Komponisten der DDR. Deutscher Verlag für Musik DV 8050 (Auslieferung Bärenreiter)
- Nastasi, Mirjam (Hrsg.) (1991/1992/1993/2006): Die Soloflöte. Eine Sammlung repräsentativer Werke vom Barock bis zur Gegenwart, B.1-4. Edition Peters, Frankfurt.
- Nicolet, Aurèle (Hrsg.) (1973): Pro musica nova. Studien zum Spielen Neuer Musik für Flöte. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
- Tast, Werner (Hrsg.) (1987): Zeitgenössische Musik für Flöte solo. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.

⁴²⁴ Nähere Angaben befinden sich unter den angegebenen Namen im Literaturverzeichnis.

- Valade, Pierre-Andrè (1990): *Flûte et Creations. Une approche de la flûte contemporaine*. Gérard Billaudot Éditeur.

Erläuterung der Abkürzungen:

ACA: American Composers Alliance

CFE: Composers Facsimile Edition

MIC: Music Information Centre Norway

PWM: Polskie Wydawnictwo Muzyczne

SMC: Southern Music Company

STIM: Carl Gehrman's Musikforlag

VEB: Deutscher Verlag für Musik Leipzig

UA: Uraufführung

Von den mit einem * gekennzeichneten Stücken lag der Autorin nur das Veröffentlichungsjahr, aber nicht das genaue Entstehungsjahr vor. Die Verlagsnennungen beziehen sich in der Regel auf die Erstausgabe. Mit dem Vermerk „A S.“ (= Analyse Seitenzahl) sind die in der Arbeit näher untersuchten Kompositionen versehen.

Chronologische Nennung von Werken für Flöte(n) solo von 1950 bis 2006

1950 - 1959

- 1950 De Angelis-Valentini, Enrico (1900-1983): *Egloga per flauto solo*, Ars Nova
- 1950 Koechlin, Charles (1867-1951): *Stèle funéraire*, für Piccolo, Flöte und Altflöte, Eschig
- 1950 Mimarođlu, Ilhan (*1926): *Capriccio Solo Flute*, Seesaw
- 1950 Moyse, Louis (*1911): *Pastorale*, Gérard Billaudot
- 1950 Pisk, Paul (1893-1990): *Suite for Flute Solo*, op.68, ACA
- 1950 Schneider, Willy (1907-1983): *Højstrup (Suite), Impressions from Denmark*, op.67, Skandinavisk Musikforlag

- 1950 Sehlbach, Oswald Erich (1898-1985): *Musik für Flöte allein*, op.53, Nr.1, Möseler
- 1951 Apostel, Hans Erich (1901-1972): *Sonatine*, op.19, Nr.1, Universal Edition
- 1951 David, Thomas Christian (*1925): *Sonate für Flöte solo*, Breitkopf & Härtel
- 1951 Deguide, Richard (1909-1962): *Trois Nômes pour flûte seule*, op.25, Metropolis
- 1951 Diény, Amy (1894-1981): *Trois Improvisations pour flûte seule*, Leduc
- 1951 Mengelberg, Karel (1902-1984): *Soliloquio per flauto solo*, Donemus
- 1951* Migot, Georges (1891-1976): *Deuxième Suite pour flûte seule eve et le serpent*, Leduc
- 1951 Moevs, Robert (*1920): *Pan. Music for Solo Flute*, Piedmont Music Company
- 1951 Raphling, Sam (1910-1988): *Prelude for Flute unaccompanied*, Four Preludes on Playthings of the Wind, Edition Musicus
- 1951 Salzedo, Carlos (1885-1961): *Volute and Rondel for Flute Alone*, SMC
- 1951 Stevens, Hals: *Three Pieces for Flute Alone*, Composers Facsimile Edition (CFE)
- 1952 Dijk, Jan van (*1918): *Sonatine für Altflöte*, Donemus
- 1952 Bennett, Richard Rodney (*1936): *A Flute at Dusk*, Chappell
- 1952 Maderna, Bruno (1920-1973): *Musica su due dimensioni für Flöte, Schlagzeug und Tonband*, rev. 1958 für Flöte und Tonband, Edizioni Suvini Zerboni (A S.282)
- 1952 Moroi, Makoto (*1930): *Partita für Flöte allein*, op.9, Impero-Verlag, Auslieferung Heinrichshofen (A S.75)
- 1952* Schneider, Willy (1907-1983): *Sonate Nr.2*, op.62, Heinrichshofen
- 1952 Voss, Friedrich (*1930): *Musik für Flöte*, Breitkopf & Härtel
- 1953 Bentzon, Niels Viggo (1919-2000): *Variationen für Flöte solo*, op.93, Edition Wilhelm Hansen
- 1953* Demuth, Norman (1898-1968): *Trois Pastorales d'après Ronsard pour Flûte seule*, op.26, Leduc
- 1953 Escher, Rolf (1912-1980): *Air pour charmer un lezard (en forme de chaconne)*, flûte seule, op.28, Donemus
- 1953* Fühler, Max (*1888): *Suite für Flöte solo*, Zimmermann

- 1953 Lantier, Pierre (1910-1998): *Trois Pieces* pour flûte seule, Gérard Billaudot
- 1953 Mortensen, Finn (1922-1983): *Sonata* for flute solo op.6, Norsk Musikforlag (A S.54)
- 1953 Raphaël, Günther (1903-1960): *Sonate I*, op.46, Nr.7, Müller
- 1953 Scelsi, Giacinto (1905-1988): *Quays* für Flöte (Altflöte) solo, Bärenreiter
- 1953 Schaeffer, Bogusław (*1929): *Zwei Stücke für Flöte solo*, Moeck (A S.108)
- 1953* Shevitz, Arnold (*1921): *Improvisations for Unaccompanied Flute*, Mills
- 1953 Strang, Gerald (*1908): *Sonata* for Flute Alone, op.35, Mills
- 1954 Bennett, Richard Rodney (*1936): *Sonatina* for Solo Flute, Universal Edition
- 1954 Bracquemond, Marthe (1898-1973): *Sonatine* pour flûte seule, Leduc
- 1954 Feld, Jindřich (*1925): *Quatre Pieces* pour flûte seule, Leduc
- 1954 Martino, Donald (*1931): *Quodlibets* for Flute, Ginnis & Marx
- 1954 Nuten, Piet (*1913): *Improvisation*, Metropolis
- 1954 Oertzen, Rudolf von (*1910): *Suite sérieuse* für Solo-Flöte op.10, Hüllenhagen & Griehl
- 1954 Oleg, Alexander (*1926): *Sept pièces pour la flûte*, Hug & Co.
- 1954 Pentland, Barbara (1912-2000): *Sonate* für Flöte solo, Canadian Music Centre
- 1954 Rychlík, Jan (1916-1964): *Vier Partiten* für Flöte solo, Artia Prag (Auslieferung Bärenreiter)
- 1954 Rychlík, Jan: *Vier Studien* für Flöte, Panton
- 1954 Scelsi, Giacinto (1905-1988): *Pwyll* für Flöte solo, Bärenreiter (A S.207)
- 1954 Ulrich, Eugene J. (*1921): *Sonatina* for Flute (unaccompanied), rev. 1960, Tritone Press
- 1955 Braun, Yeheskiel (*1922): *Three movements* for Solo Flute, rev. 1961, Israeli Music Publications
- 1955 Burkhard, Willy (1900-1955): *Suite* für Flöte allein, op.98, Bärenreiter
- 1955 Paubon, Pierre (1910-1995): *Les Chants de la Villeneuve* pour flute seule, Leduc
- 1955 Pépin, Clermont (*1926): *Quatre Monodies* pour flute seule, Leeds
- 1955 Perle, George (*1915): *Two Inventions*, op.34, CFE

- 1956 Fukushima, Kazuo (*1930): *Requiem per flauto solo*, Edizioni Suvini Zerboni
- 1956 Hartig, Heinz Friedrich (1907-1969): *Flötensolo*, Bärenreiter
- 1956 Lees, Benjamin: *Evocation*, Carlvi Music Co.
- 1956 Maler, Wilhelm (1902-1976): *Kleine Elegie* für Flöte allein, Bärenreiter
- 1956 Mieg, Peter (1906-1990): *Etüden-Improvisation* für Flauto Traverso, Musikedition Nepomuk
- 1956 Schneider, Willy (1907-1983): *Pan. Drei Skizzen*, Schott (A S.127)
- 1956 Stutschewsky, Joachim (1891-1982): *Five Pieces for Flute*, Israel Music Institute
- 1956 Szervánszky, Endre (1911-1977): *5 Konzertstudien für Soloflöte*, Peters
- 1957 Becker, Günther (*1924): *Drei Inventionen* für Flöte solo, Zimmermann (A S.88)
- 1957 Benker, Heinz (1921-2000): *Bavardage* für Flöte solo, Breitkopf & Härtel (A S.99)
- 1957/58 Cage, John (1912-1992): *Solo for Flute, Altoflute, and Piccolo*. Pages 133-144 of the *Orchestral Parts of Concert for Piano and Orchestra (1957-58)*, Henmar Press (A S.211)
- 1957 Haubenstock-Ramati, Roman (1919-1994): *Interpolation*, 1, 2 oder 3 Flöten (oder Flöte und Tonband), Universal Edition (A S.287)
- 1957 Holmboe, Vagn (*1909): *Sonate per flauto solo op.71*, Viking
- 1957 Krol, Bernhard (*1920): *Pastorella supra „puer natus est“* für Flöte solo, op.24, Bote & Bock
- 1957 Kunc, Bozidar (1903-1964): *Soliloquy for Flute Solo*, op.61, Rongwen
- 1957 Lancen, Serge (*1922): *Monologues*, 3 pieces for Flute alone, Hinrichsen
- 1957* Lourié, Arthur (1892-1966): *Sunrise for Flute Solo*, Rongwen
- 1957 Lourié, Arthur: *The Flute of Pan* für Flöte solo, Rongwen
- 1957 Lutyens, Elizabeth (1906-1983): *Variations for Solo Flute*, op.38, Mills
- 1957 Mortensen, Finn (1922-1983): *Five Studies for Flute Solo*, op.11, Norsk Musikforlag
- 1957* Wellesz, Egon (1885-1974): *Suite for Flute Solo*, op.57, Rongwen
- 1958 Andriessen, Jurriaan (1925-1996): *Pastorale d' été* voor fluit solo, Broekmans

- 1958 Berio, Luciano (1925-2003): *Sequenza I* per flauto solo, Edizioni Suvini Zerboni
- 1958 Evangelisti, Franco (1926-1980): *Proporzioni, Strutture per flauto solo*, Bruzzichelli (A S.203)
- 1958 Hedwall, Lennart (*1932): *Sonatine* für Altflöte, Eriks
- 1958 Kounadis, Arghyris (*1924): *Fünf Skizzen* für Soloflöte, rev. 1959, Edition Modern
- 1958 La Montaine, John (*1920): *Sonata* for Flute solo, op.24, Broude
- 1958 Martin, Victor (*1940): *Deux Incantations* pour flûte seule, Philippe
- 1958 Prosperi, Carlo (*1921): *Filigiane* per flauto solo, Edizioni Suvini Zerboni
- 1958/59 Shishido, Mutsuo (*1929): *Suite Estampes* für Flöte solo, Ongaku-No-Tomo Sha
- 1959 Bonsel, Adriaan (*1918): *Souvenir*, Donemus
- 1959 Colaco Osorio-Swaab, Reine (1889-1971): *Five Pastorales*, Donemus
- 1959 Dobbelaere, Roger: *Recueil de 3 pieces* pour flûte seule, Maurer
- 1959 Dohnányi, Ernst von (1877-1960): *Passacaglia* for Flute Solo, Broude
- 1959 Dubois, Pierre Max (1930-1995): *Incantation et Danse* pour flûte seule, Leduc
- 1959 Eisma, Will (*1929): *Sonatine* voor fluit solo, Donemus
- 1959 Engelmann, Hans Ulrich (*1921): *Variante* für Solo-Flöte, op.20b, Ahn & Simrock
- 1959 Górecki, Henryk Mikolaj (*1933): *Drei Diagramme* für Flöte solo, op.15, PWP Polen
- 1959 Hartley, Walter (*1927): *Sonatina* for Flute Alone, Interlochen
- 1959 Jacob, Gordon (1895-1984): *The Pied Piper*, 2 unaccompanied pieces for flute, alternating with piccolo, Oxford University Press
- 1959 Kelemen, Milko (*1924): *Studie* für Flöte solo, Impero-Verlag (A S.109)
- 1959 Kröll, Georg (*1934): *Sonate* für Altflöte solo, Edition Modern
- 1959 Maxwell, Charles (*1892): *Voice in the Wilderness*, Solo for Flute, Avant Music
- 1959 Luening, Otto (1900-1996): *Second Suite* for Flute Solo, Schirmer
- 1959 Rosenberg, Hilding (1892-1985): *Sonata* per flauto solo, Suecia

1960 - 1969

- 1960 Funk, Heinrich (1893-1981): *Sechs Impressionen* für Flöte solo, op.149, Peters
- 1960 Gieseler, Walter (1919-1999): *Brevarium* für Flöte oder Alt-Blockflöte solo, Moeck
- 1960 Glick, Srul Irving (*1934): *Petite Suite* pour flûte, Thompson
- 1960 Humel, Gerald (*1931): *Präludium und Scherzo* für Flöte solo, Bote & Bock
- 1960 Maury, Lowndes (*1911): *Lament*, flute solo, Avant Music
- 1960/76 Medek, Tilo (1940-2006): *Thema mit Variationen* für Flöte allein, Peters
- 1960 Ohana, Maurice (1914-1992): *4 Improvisations*, Gérard Billaudot
- 1960 Perle, George (*1915): *Monody I* for Solo Flute, op.43, Presser
- 1960 Smith, Hale (*1925): *Three Brevities* for Solo Flute, Marks
- 1961 Ballif, Claude (*1924): *Solfeggietto No. 1* pour flûte seule, op.36, Editions Musicales Transatlantiques
- 1961 Bois, Rob du (*1934): *Muziek voor fluit* solo, Donemus
- 1961 Bon, Maarten (*1933): *Caprichoso y obstinado para flauta solo*, Muziekbeurs
- 1961 Bonsel, Adriaan (*1918): *Elegie*, Donemus
- 1961 Brown, Rayner (1912-1999): *Sonatina*, Avant Music
- 1961 Di Domenico, Robert (*1927): *Variations on a tonal Theme* for Flute solo, Edition Musicus
- 1961 Dijk, Jan van (*1918): *Sonata per flauto solo*, Donemus
- 1961 Druckenmiller, William (*1924): *Theme and variation*, Flute alone, SMC
- 1961 Freundlich, Ralph (*1894): *Theme and eight variations*, Flute, Ricordi
- 1961 Guérinel, Lucien (*1930): *Sonatine* pour flute seule, Centre d'Art National Français
- 1961 Hermansson, Ake (*1923): *Sons d'une flûte*, op.6, Edition Wilhelm Hansen
- 1961 Hovland, Egil (*1924): *Motus* per flauto solo, op.36, Norsk Musikforlag
- 1961 Kaiser, Hermann Josef (*1938): *Sonate* für Flöte solo, Edition Modern
- 1961 Luening, Otto (1900-1996): *Third Suite* for Flute Solo, Schirmer
- 1961 Matsudaira, Yoritsune (1907-2001): *Somaksah* per flauto solo, Edizioni Suvini Zerboni

- 1961 Mamlok, Ursula (*1928): *Variations* for Solo Flute, McGinnis & Marx Music Publishers
- 1960/69 Sommerfeldt, Øistein (1919-1994): *Divertimento* for Flute Solo, op.9, Norsk Musikforlag
- 1961 Staeps, Hans-Ulrich (1909-1988): *Virtuose Suite* für Flöte (Alt-Blockflöte), Schott
- 1962 Baur, Jürg (*1918): *Mutazioni* für Flöte solo, Breitkopf & Härtel
- 1962 Dahl, Ingolf (1912-1970): *Variations on a Swedish Folktune* for Flute Solo, rev. Fassung der ersten Fassung von 1945, Presser
- 1962 Davidovsky, Mario (*1934): *Synchronismus Nr. 1* für Flöte und Tonband
- 1962 Döhl, Friedhelm (*1936): *Canto W*, Flöte solo, Manuskript
- 1962 Doran, Matt (*1921): *Four Short Pieces* for Solo Flute, Avant Music
- 1962 Françaix, Jean (1912-1997): *Suite* für Flöte solo, Schott (A S.79)
- 1962 Fukushima, Kazuo (*1930): *Mei per flauto solo*, Edizioni Suvini Zerboni (A S.163)
- 1962 Ghedini, Georgio Federico (1892-1965): *3 Pezzi per flauto*, Edizioni Curci
- 1962 Heiss, John C. (*1938): *Four Lyric Pieces* for Flute Alone, SMC
- 1962 La Violette, Wesley (1894-1978): *Suite* for unaccompanied Flute, Avant Music
- 1962 Muczynski, Robert (*1929): *Three Preludes* for unaccompanied flute op.18, Schirmer
- 1962 Pablo, Luis de (*1930): *Condicionado*, op.13, Altflöte solo, Tonos
- 1962 Stockmeier, Wolfgang (*1931): *Sonate* für Flöte solo, op.79, Mösel (A S.57)
- 1962 Toebosch, Louis (*1916): *Tema con variazioni*, op.84c, Bassflöte solo, Donemus
- 1962 Thorne, Francis (*1922): *Sonatina* for Solo Flute, General Music
- 1963 Brons, Carel (*1931): *Serenata* voor fluit solo, Donemus
- 1963 Childs, Barney (*1926): *Stances for Flute and Silence*, Okra
- 1963 Ehrlich, Abel (1915-2003): *Sodot*, Flöte und Piccolo, Israel Music Institute
- 1963 Fink, Michael (*1939): *Sonata da camera*, Flute, Avant Music
- 1963 Jones, Kelsey (*1922): *Rondo* for Solo Flute, Waterloo Music
- 1963 Luening, Otto (1900-1996): *Fourth Suite* for Flute Solo, Schirmer

- 1963 Maderna, Bruno (1920-1973): *Cadenza da Dimensioni III* per flauto, Edizioni Suvini Zerboni
- 1963 Marshall, Nicholas (*1942): *Sonatina* for Solo Flute, Gamut
- 1963 Polin, Claire (*1926): *Structures* for Solo Flute, Elkan-Vogel
- 1963 Ramovš, Primož (*1921): *Expansion*, Hans Gerig Musikverlag
- 1963 Stoker, Richerd (*1938): *Soliloquy* for Solo Flute, Ashdown C.P.
- 1963 Zimmermann, Bernd-Alois (1918-1970): *Tempus loquendi* für Flöte, Alt- und Bassflöte, Schott (A S.213)
- 1964 Ammann, Benno (1904-1986): *Successions* pour flûte seule, Zimmermann
- 1964/65 Baaren, Kees van (*1906-1970): *Musica* per flauto solo, Donemus
- 1964 Chaynes, Charles (*1925): *Prelude pour la Flûte de Jade* pour flûte seule, Leduc
- 1964 Da Costa, Noel (*1930): *Silver-blue Improvisation I* for Solo Flute, Altsoc
- 1964 Fenelly, Brian (*1937): *For Solo Flute*, rev. 1976, ACA
- 1964 Fumet, Raphaël (1898-1979): *Interpolaire* pour flûte seule, Gérard Billaudot
- 1964 Goldmann, Friedrich (*1941): *Invention*, VEB
- 1964 Hovhaness, Alan (*1911): *Sonata* for Flute Solo, op.118, Peters
- 1964 Jolas, Betsy (*1926): *Episode* pour flûte seule, Editions Françaises de Musique
- 1964 Voiculescu, Dan (*1940): *Piccola Sonata* pentru flaut solo, Editura Muzicala
- 1965 Weber, Reinhold (*1927): *Zwei Abstraktionen* für Flöte solo, Döring
- 1965 Baaren, Kees van (1906-1970): *Musica*, Donemus
- 1965 Burghauser, Jarmil (*1921): *Desert Skic* per flauto solo, Panton
- 1965 Debras, Louis (*1938): *Sequenza I* for Flute, Seesaw
- 1965 Hartzell, Eugene (1932-2000): *Monologue 4*, Capriccio for Flute Solo, Doblinger
- 1965 Incerti, Bruno (*1910): *Grenouilles et Moustiques*, Eulenburg
- 1965 Kahowez, Günter (*1940): *Flächengitter* für Flöte solo, Litolf/Peters
- 1965 Kam, Dennis (*1942): *5 Phases* for Solo Flute, Media Press
- 1965/69 Knape, Walter (*1906): *Zwei Suiten* für Querflöte solo, Müller
- 1965 Neubert, Günter (*1936): *Musik* für Flöte solo, Peters

- 1965 Pfister, Hugo (1914-1969): *4 Esquisses pour la flûte*, Heinrichshofen
- 1965 Reynolds, Roger (*1934): *Ambages for Flute*, Peters
- 1965 Schinstine, William (*1922): *Solitary Sequence for Solo Flute*, SMC
- 1966 Arnold, Malcolm (*1921): *Fantasie for flute op.89*, Faber
- 1966 Bodensohn, Ernst F.W. (*1914): *2. Suite Flöte solo. Nach den „100 täglichen Übungen“ Friedrichs des Grossen komponiert und J.S. Bachs Einfluss nachgewiesen*, Bodensohn
- 1966 Boone, Charles (*1939): *Cool glow of radiation pour flûte e bande magnetique*, Salabert
- 1966 Brene, Erling: *Sonate for Fløjte Solo*, op.8, Viking
- 1966 Brindle, Reginald Smith (*1917): *Andromeda M 31 for Flute Solo*, Hinrichsen
- 1966 Decoust, Michel (*1936): *Distorsions*, für Piccolo, Flöte und Altflöte
- 1966 Glaser, Werner Wolf (*1910): *Sonat för Soloflöjt*, STIM
- 1966 Gross, Eric (*1926): *Three Bagatelles for Flute (unaccompanied)*, American Music Edition
- 1966 Huber, Klaus (*1924): *To Ask the Flutist für Flöte solo*, Bärenreiter (A S.221)
- 1966 Konietzny, Heinrich (*1910): *Marsyas für Flöte solo*, Junne
- 1966 Leeuw, Ton de (*1926): *Night Music for Flute*, Donemus
- 1966* Levy, Burt (*1936): *Orbs with Flute*, Apogee Press
- 1966 Lupi, Roberto (1908-1971): *Nonephon per flauto solo*, Carisch
- 1966 Matsudaira, Yori-Aki (*1931): *Rhymes for Gazzelloni*, Edizioni Suvini Zerboni
- 1966 Meßlinger, Dieter (*1938): *Fünf Stücke für Flöte allein*, Döring
- 1966 Neubert, Günther (*1936): *Musik für Flöte solo*, Peters
- 1966 Peruzzi, Aurelio (*1921): *Tessiture per flauto solo*, Edizioni Suvini Zerboni
- 1966 Scherchen, Tona (*1938): *In per flauto solo*, Peschek
- 1966 Schubert, Manfred (*1937): *Sonata per flauto solo*, Deutscher Verlag für Musik
- 1966 Sheriff, Noam (*1935): *Arabesque for Flute Solo*, Israel Music Institute
- 1967 Brons, Carel (*1931): *Monoloog II per flauto solo*, Donemus
- 1967 Diethelm, Caspar (1926-1997): *Pan*, op.58, für Flöte solo, Hug & Co

- 1967 Fulkerson, James (*1945): *Patterns V*, Bassflöte solo, Edition Modern
- 1967 Jeney, Zoltán (*1943): *Soliloquium No.1* per flauto solo, Editio Musica
- 1967 Jolivet, André (1905-1974): *Ascèses* pour Flûte en Sol (ou en UT), Editions M.R. Braun
- 1967 Marckhl, Erich (1902-1980): *Sonate* für Flöte solo, Doblinger
- 1967 Morel, Francois (*1926): *Nuvattuq* für Altflöte solo, Canadian Music Centre
- 1967 Sheriff, Noam (*1935): *Invention* for Flute, Israel Music Institute
- 1967 Voss, Friedrich (*1930): *Variationen* für Flöte, Breitkopf & Härtel
- 1967 Wahren, Karl Heinz (*1933): *Permutation für Flöten* (für alle Flöten; ausführbar von Spielern oder einem Spieler mit Tonband), Bote & Bock
- 1968 Alexander, Josef (*1910): *Monody* for Flute, General Music
- 1968 Amzallag, Avraham (*1941): *Taksim* for Flute, Israel Music Institute
- 1968 Beck, Jochen (*1941): *Fünf kleine Stücke* für Flöte solo, Mösele
- 1968 Bodensohn, Ernst F.W. (*1914): *3. Suite Flöte solo*, Bodensohn
- 1968* Bourdin, Roger (1900-1973): *La Chanson de Pan*, Flute solo, Hamelle
- 1968 Debras, Louis (*1938): *Sequenza III*, Flute, Metropolis
- 1968 Grosskopf, Erhard (*1934): *Proportion 1* (Nexus Teil II), für Flöte und Tonband, Bote & Bock, UA 27.9.1968 (A S.296)
- 1968 Hekster, Walter (*1937): *Fluxus* for Flute Solo, Donemus
- 1968 Heussenstamm, George (*1926): *Windgate* for Solo Flute, op.14 No.1, Seesaw
- 1968 Mannino, Franco (*1924): *Hommage À Elaine* per flauto solo, op.55, Curci
- 1968 Ostendorf, Jens-Peter (*1944): *Multiphonia* für Flöte, Sikorski
- 1968/69 Polin, Claire (*1926): *Margoä* for Solo Flute, Seesaw
- 1968 Porena, Boris (*1927): *D'Après*, Flöte solo, Edizioni Suvini Zerboni
- 1968 Stein, Leon (*1910): *Sonata* for Solo Flute, ACA
- 1968 Wuorinen, Charles: *Flute Variations II*, Flute solo, Peters
- 1969 Andriessen, Juriaan (*1925): *Dolimah* per flauto solo, Donemus
- 1969* Ballata, Zeqirja: *Suita* za flavto solo, Društvo Slovenskih Skladateljev
- 1969 Bennett, Richard Rodney (*1936): *Impromptu* für Flöte, Universal Edition, UA 22.4.1969 in London

- 1969 Bond, Victoria (*1945): *Suite Miniature* pour flûte seule. Variations on „Happy Birthday to Jimmy Welton“, Seesaw
- 1969/79 Buttkewitz, Jürgen (*1939): *Episoden*, VEB
- 1969 Dijk, Jan van (*1918): *Sonata No.2* per flauto solo, Donemus
- 1969 Escher, Rudolf (1912-1980): *Monologue* for Flute, Donemus
- 1969 Fukushima, Kazuo (*1930): *Shun-San* for solo flute, Muramatsu
- 1969 Glass, Philip (*1937): *Serenade* for Solo Flute, Elkan-Vogel
- 1969 Holstein, Jean Paul: *Quena*, Cinq pièces pour flûte seule, Gérard Billaudot
- 1969/70 Kagel, Mauricio (*1931): *Atem für einen Bläser*, Universal Edition (A S.302)
- 1969 Luening, Otto (1900-1996): *Fifth Suite* for Flute Solo, Schirmer
- 1969 Mekeel, Joyce (*1931): *The Shape of Silence*, Solo Flute, ACA
- 1969 Petrassi, Goffredo (1904-2003): *Souffle* für Piccolo, Flöte und Altflöte, Edizioni Suvini Zerboni, UA Royan 1969
- 1969 Pisk, Paul (1893-1990): *Second Suite* for Flute Alone, op.112, ACA

1970-1979

- 1970 Bartolozzi, Bruno (1911-1980): *Cantilena*, Atflöte, Edizioni Suvini Zerboni
- 1970 Bogus³awski, Edward (*1940): *Five Pictures* for Flute Solo, PWM
- 1970/71 Booren, Jo van den (*1935): *Equilibrio*, für Piccolo, Flöte und Altflöte, Donemus
- 1970 Bornefeld, Helmut (*1906): *Melodram*, Querflöte (und Piccolo) solo, Carus Verlag
- 1970 Erickson, Robert (*1917): *High Flyer* for Solo Flute, Seesaw
- 1970 Ferneyhough, Brian (*1943): *Cassandra's Dream Song* für Flöte solo, Peters
- 1970 Gaber, Harley (*1944): *Kokū* for solo flute, ACA (A S.190)
- 1970/74 Glaser, Werner Wolf (*1910): *3 Aphorismes*, STIM
- 1970 Hsueh-Yung, Shen: *Adagio* for Solo Flute, Kjos Music
- 1970 Ioannidis, Yannis (*1930): *Fragmento II*, Breitkopf & Härtel
- 1970 Jungk, Klaus (*1916): *Appunti* für Flöte solo, Peters
- 1970 Klüppelholz, Werner (*1946): *Mediterran* für Flöte solo, Mösel

- 1970 Kurtz, Arthur Digby (*1929): *Sonatina* for unaccompanied Flute, op.29, Belwin
- 1970 Lang, Istvan (*1933): *Dramma breve* für Altflöte solo, Editio Musica
- 1970 Makdissi-Warren, Katia: *Dialogue du Silence* für Flöte solo, Verlag Doberman-Yppan
- 1970 Michael, Frank (*1943): *Amun-Ra, Erotogramm II* für Flöte solo und *Oktopus Erotogramm V* für Flöte und Tonband, Zimmermann (A S.289)
- 1970 Migot, Georges (1891-1976): *Le Mariage des Oiseaux. 28 Monodies pour flûte seule*, Editions Musicales Transatlantiques
- 1970 Migot, Georges: *Dialogue nominè pour flûte seule*, Centre d'Art National Français
- 1970 Paporisz, Yoram (*1944): *Drei Miniaturen*, Breitkopf & Härtel
- 1970 Porcelijn, David (*1947): *Zen* for Flute Solo, Donemus
- 1970 Rivier, Jean (*1896): *Virevoltes* pour flute seule, Gérard Billaudot
- 1970 Rivier, Jean: *Voltige* pour flûte solo, Salabert
- 1970 Ruiter, Wim de (*1943): *Solo* for Flute, Donemus
- 1970 Scott, Stuart (*1949): *An Egyptian Suite* for Flute Solo, op.33, SMC
- 1970 Sermilä, Jarmo (*1939): *Prolapsus G*, VEB
- 1970 Terzian, Alicia: *Shantiniketan* für Soloflöte, Ricordi Americana
- 1970 Weiner, Stanley (*1925): *Sonata* pour flute seule op.30, Gérard Billaudot
- 1971 Adler, Samuel (*1928): *Harobed. 7 Studies for Flute Alone*, SMC
- 1971 Ameller, André (*1912): *Belle Province* (pieces pour instruments divers) val-d'or pour flûte seule, Leduc
- 1971 Arma, Paul (*1905): *Trois permanences* pour flûte, Choudens
- 1971 Burshtin, Mikhail (*1943): *Pastorale*, Sikorski
- 1971 Denisov, Edison (1929-1996): *Solo für Flöte*, Breitkopf & Härtel, UA 29.4.1973 in Witten
- 1971 Donatoni, Franco (1927-2000): *Studio per Flauto*, Breitkopf & Härtel (A S.113)
- 1971 Döhl, Friedhelm (*1936): *Textur I*, Flöte solo, Hans Gerig Musikverlag
- 1971 Erdmann, Dietrich (*1917): *Monodie* für Flöte solo, Breitkopf & Härtel (A S.101)

- 1971 Fortner, Wolfgang (*1907): *Improvisation, Kanzone und Sphäroid* für Flöte allein, Schott (in: G. Scheck, 1975)
- 1971 Glaser, Werner Wolf (*1910): *A little prelude*, STIM
- 1971 Holliger, Heinz (*1939): *Lied* für Flöte, Alt- oder Bassflöte (ad lib. elektronisch verstärkt), Breitkopf & Härtel
- 1971 Hummel, Bertold (1925-2002): *Yume I-IV* für Flöte solo und Flötenklänge aus Tonbandmontage (Piccoloflöte, Große Flöte und Altflöte), op.41a, Advance Musik (A S.290)
- 1971 Ishida, Ichirô (*1909): *Three Movements for Flute*, Zen-On
- 1971 Leeuw, Ton de (*1926): *Reversed Night for Flute*, Donemus
- 1971 Lévinas, Michaël (*1949): *Arsis et Thesis, ou la chanson du souffle*, amplified bass flute, Salabert
- 1971 Manneke, Daniel (*1939): *Jeux pour flûte*, Donemus
- 1971 Mannino, Franco (*1924): *Meditazione per flauto*, op.68, Curci
- 1971 Michael, Frank (*1943): *Invocations* für Flöte solo, op.33, Flöte solo, Bote & Bock
- 1971 Mieg, Peter (1906-1990): *Les plaisirs de rued* pour flûte seule, Hug & Co.
- 1971 Schroeder, Hermann (1904-1984): *Sonate* für Flöte solo, Hans Gerig Musikverlag
- 1971 Shaughnessy, Robert (*1925): *Paradigm*, Solo Flute, Seesaw
- 1971 Soegijo, Paul Gutama (*1934): *Saih I* für Bassflöte solo, Bote & Bock
- 1971 Szathmáry, Zsigmond (*1939): *Monolog* für Flöte mit Live-Elektronik, Moeck
- 1971 Taira, Yoshihisa (*1938): *Hierophonie IV* pour un flûtiste et 4 flûtes, Rideau Rouge
- 1971 Takemitsu, Toru (1930-1996): *Voice*, pour flûte seule, Salabert (A S.168)
- 1971/72 Tsukatani, Akihiro (*1919): *The Three Spheres* for Flute, Zen-On
- 1971 Vallier, Jacques (*1922): *Prélude et Final* pour flûte seule, Centre d'Art National Français
- 1971 Wildberger, Jaques (*1922): *Retrospective III*, für Flöte solo, I bei Breitkopf & Härtel, II bei Hans Gerig Musikverlag
- 1972 Acker, Dieter (*1940): *Fioretten I* für Flöte solo, Bote & Bock

- 1972 Antunes, Jorge (*1942): *Flautatual F* per un flautista, Edizioni Suvini Zerboni
- 1972 Arrigo, Girolamo (*1930): *Probabile* for flute solo, Margun
- 1972 Beck, Jochen (*1941): *Aphorismen* für Flöte solo, Möseler
- 1972 Bornyi, Lajos: *My Fish* for Solo Flute (unaccompanied), Waterloo Music
- 1972 Boßler, Kurt (1911-1976): *Fünf Meditationen* für Flöte-Solo, op.142, Willy Müller Süddeutscher Musikverlag
- 1972 Davies, Peter Maxwell (*1934): *Two Pieces for Flute Alone, Nr.2 The Kestrel paced round the sun*, Boosey & Hawkes
- 1972 Dittrich, Paul-Heinz (*1930): *Flötenkadenz*, Breitkopf & Härtel
- 1972 Herchet, Jörg (*1948): *Komposition für Flöte solo I/II*, Peters, UA 23.4.1972 (A S.116)
- 1972 Hovland, Egil (*1924): *Lamento* per flauto solo, op.75, Norsk Musikforlag
- 1972 Huber, Klaus (*1924): *Ein Hauch von Unzeit I*, Breitkopf & Härtel (A S.219)
- 1972 Irino, Yoshirô (*1921): *Three Improvisations*, Zen-On
- 1972 Ishii, Kann (*1921): *The Music for Flute*, Zen-On
- 1972 Itô, Hidenao (*1933): *Music for unaccompanied flute*, Zen-On
- 1972 Kawasaki, Masaru (*1924): *Two Movements* for Flute, Zen-On
- 1972 Kelemen, Milko (*1924): *Fabliau*, für Piccolo, Flute Tierce, Flöte und Altflöte, Peters
- 1972 Knapik, Eugeniusz (*1951): *Sonate* für Flöte solo, PWM
- 1972 Kobayashi, Hideo: *An Experiment on Flute No.1-3*, Zen-On
- 1972 Lazarof, Henri (*1932): *Cadence V for flute and pre-recorded flutes*, (große Flöte, Alt- und Baßflöte; Tonband wird vom Interpreten bespielt), Bote & Bock
- 1972 Lechner, Konrad (*1911): *Drei Stücke*, Breitkopf & Härtel
- 1972 Mefano, Paul (*1937): *N pour un flûtiste jouant, piccolo, flûte, flûte alto, flûte basse, dispositif électroacousitique, modulateur e bande magnetique*, Salabert
- 1972 Morthenson, Jan W. (*1940): *Down* für Soloflöte, Universal Edition
- 1972 Smolanoff, Michael (*1942): *Set of Three* for Solo Flute, Seesaw
- 1972 Taira, Yoshihisa (*1938): *Maya*, Altflöte/Bassflöte, Edition Rideau Rouge

- 1972 Tautenhahn, Gunther (*1938): *Sonatina* for Flute, Seesaw
- 1972 Tower, Joan (*1938): *Hexachords*, Solo Flute, ACA
- 1972 Westergaard, Svend (*1922): *Sonate per flauto solo*, op.30, Edition Wilhelm Hansen
- 1972 Wilson, Richard (*1941): *Music for solo flute*, Boosey & Hawkes
- 1973 Baculewski, Krzysztof: *Meander* for flute solo, PWM
- 1973 Cory, Eleanor (*1943): *Epithalamium* for Flute, ACA
- 1973 Dick, Robert (*1950): *Afterlight* for flute alone, Multiple Breath Music (A S.)
- 1973 Domhardt, Gerd (*1945): *Monolog für Flöte*, VEB
- 1973 Fox, Fred (*1931): *Variables 2* for Solo Flute, Seesaw
- 1973 Firma, Roger (*1941): *Conte pour eve flûte*, Technisonor
- 1973* Genzmer, Harald (*1909): *Sonate für Flöte*, Litolff/Peters
- 1973 Ha, Jae E.: *Sanjo* for solo flute, Rhodes
- 1973 Jorrand, André (*1926): *Trois Pieces pour flûte seule*, Technisonor
- 1973 Kobayashi, Ken-Ichiro (*1930): *Tentatio 1* (Taku), Japan Federation of Composers
- 1973 Lampe, Günter (*1925): *Traduzione. Movimento per flauto solo*, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig
- 1973 Levinson, Gerald: *Odyssey* for solo flute, Presser
- 1973* Lewis, Robert Hall (1926-1996): *Monophony I*, for Flute solo, Doblinger
- 1973 Leyendecker, Ulrich (*1946): *Solo I für Querflöte*, Sikorski
- 1973/74 Rovics, Howard (*1936): *Cycles* for Solo Flute, ACA
- 1973/74 Sollberger, Harvey (*1939): *riding the wind II-IV*, solo flute, ACA
- 1973 Zechlin, Ruth (*1926): *pour la flute*, VEB
- 1974 Blaha, Ivo (*1936): *Two inventions* for solo flute, General Music
- 1974 Consoli, Marc-Antonio (*1941): *sciuri novi*, solo flute, ACA
- 1974 Dessau, Paul (1894-1979): *Grasmückenstücke für Mücke Gras*, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig
- 1974 Erdmann-Abele, Veit (*1944): *MeNo* für Altquerflöte, Astoria-Verlag
- 1974 Friedel, Kurt-Joachim: *Sonatine* für Flöte solo, Verlag Merseburger
- 1974 Gottschalk, Arthur W. (*1952): *Variants II* for Flute Alone, Seesaw
- 1974 Hahn, Gunnar: *Suite en style folklorique*, STIM

- 1974 Jungk, Klaus (*1916): *Esquisses expérimentales* für Altflöte, Flöte und Piccolo, Peters
- 1974 Manion, M.: *Constellations For Flute and Live Electronics*, Feedback Studio Verlag
- 1974 Mannino, Franco (*1924): *Mutazioni per flauto*, op.90, Curci
- 1974 Michael, Frank (*1943): *Shakuhachi* op.38 Nr.5, Zimmermann, UA 30.9.1977 (A S.193)
- 1974 Papineau-Couture, Jean (*1916): *Départ* für Altflöte, Canadian Music Centre
- 1974 Pierce, Alexandra: *Prelude & Fugue* for Flute, Seesaw
- 1974 Smolanoff, Michael (*1942): *Baroque Suite* for Flute, Seesaw
- 1974/75 Stockhausen, Karlheinz (*1928): *Tierkreis 12* Melodien der Sternzeichen für ein Melodie- und/oder Akkordinstrument, Stockhausen-Verlag
- 1974 Testi, Flavio (*1923): *Cielo* op.29 per flauto solo, Ricordi
- 1974 Weinzwieg, John (*1913): *Riffs* for solo flute, Intern. Music Sales
- 1974 Yun, Isang (1917-1995): *Etüden für Flöte(n) solo*, Große. Flöte, Piccolo-, Alt- und Bassflöte, Bote & Bock
- 1975 Anzaghi, Davide (*1936): *Aulografia* per flauto solo, Edizioni Suvini Zerboni
- 1975 Bertram, Hans Georg: *Salti* per flauto solo, Verlag Merseburger
- 1975 Bialosky, Marshall (*1923): *Starting Over – Flute*, Seesaw
- 1975 Blume, Joachim (*1923): *Zwei Stücke* für Querflöte, Mösel
- 1975 Böttinger, Peter (*1954): *Atjretour* für Flöte solo 1973/74, Döring
- 1975 Calabro, Louis: *Three pieces* for solo piccolo (or solo flute), Elkan-Vogel
- 1975 Dawson, Ted: *Chameleon* (flûte amplifiée), Canadian Music Centre
- 1975 Dick, Robert (*1950): *Evaporation*, flute alone, Multiple Breath Music
- 1975 Dick, Robert: *City Man*, alto flute alone, Multiple Breath Music
- 1975 Dimov, Bojidar (1935-2003): *Hauch der Nympe*, für Shakuhachi oder Querflöte, Dohr
- 1975 Erb, Donald (*1927): *Music for Mother Bear* for Solo Alto Flute (or regular Flute), Presser
- 1975 Febel, Reinhard (*1952): *Caprice* für Flöte solo, Döring
- 1975 Fenigstein, Victor (*1924): *Some Proposals to a Solo Flute*, Eulenburg

- 1975 Ferneyhough, Brian (*1943): *Unity Capsule*, Flöte solo, Peters (A S.249)
- 1975 Kleemann, Matthias (*1948): *Flötensonate*, VEB
- 1975* Lévinas, Michaël (*1949): *Froissements d'ailes* pour flûte, Heugel (A S.231)
- 1975* Maclaughlin, Marian: *Nocturne and Scherzo* for solo flute, Cole
- 1975/76 Michel, Wilfried (*1940): *Deklamation* für Piccolo, Flöte und Altflöte, Bärenreiter
- 1975 Pagh-Paan, Youngi (*1945): *Dreisam-Nore* für Flöte solo, Ricordi (A S.155)
- 1975 Papineau-Couture, Jean (*1916): *Versegeres*, Bassflöte solo, Canadian Music Centre
- 1975 Petric', Ivo (*1931): *Capriccio Wannenhorn*, VEB
- 1975 Sommerfeldt, Øistein (1919-1994): *Spring Tunes*, op.44, Norsk Musikforlag
- 1975 Tautenhahn, Gunther (*1938): *Meditation* for Flute, Seesaw
- 1975 Tautenhahn, Gunther: *Caprice* for Solo Flute, Seesaw
- 1975 Vries Robbé, Willem de (*1902): *Bird*, Flute solo, Donemus
- 1975 Yasumura, Yoshihiro (*1951): *Hakyoku* for flute, Japan Federation of Composers
- 1976 Bartolozzi, Bruno (1911-1980): *Per Olga*, flauto solo, Edizioni Suvini Zerboni
- 1976 Bertram, Hans Georg (*1936): *Beschwörung, Neun Aphorismen über b-a-c-h* für Flöte solo, Verlag Merseburger
- 1976 Brettingham Smith, Jolyon: *Ode – The Western Wynde*, Sonoton
- 1976* Carmel, Dov: *Meditation for a lonely flute*, Israeli Music Publications
- 1976 Castaldi, Paolo (*1930): *Idem*, Ricordi
- 1976* Davies, Peter Maxwell: *Two Pieces* for Flute (Solita, The Kestrel Paced Round the Sun), Boosey & Hawkes
- 1976 Denhoff, Michael (*1955): *Epitaph für Karl-Heinz Sonius* für Flöte, Breitkopf & Härtel, UA Köln 1977
- 1976 Dick, Robert (*1950): *Smoker*, amplified bass flute, Multiple Breath Music
- 1976 Globokar, Vinko (*1934): *Monolith* für Flöte(n) solo (Piccolo, Flöte, Bassflöte), Peters

- 1976 Keuris, Tristan (1946-1996): *Fantasia* for flute, Donemus
- 1976 Klint, Wolfgang (*1941): *Graphik* für Flöte solo, Breitkopf & Härtel
- 1976 Mefano, Paul (*1937): *Eventails* pour flûte basse amplifiée, Salabert
- 1976 Schenker, Friedrich (*1942): *Hoerstück mit Flöten* für Flöte und Tonband, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig
- 1976* Siebert, Wilhelm Dieter: *Flute by flute* für Flöte und Tonband, Budde
- 1976 Sigurbjörnsson, Thorkell (*1938): *Kalaús* für Flöte solo, Universal Edition (A S.267)
- 1976/81 Stockhausen, Karlheinz (*1928): *Amour* für Flöte, Stockhausen-Verlag
- 1976 Thiele, Siegfried (*1934): *Ein kleines Quinten-Triptychon*, VEB
- 1976 Thoresen, Lasse (*1949): *With an open hand or a clenched fist?* for Flute solo, Norsk Musikforlag
- 1976* Van Slyck, Nicholas: *Sonata* for solo flute, General Music
- 1976/79 Voigtländer, Lothar (*1943): *Studie in drei Teilen*, VEB
- 1977 Aitken, Robert (*1939): *Plainsong* für Flöte solo, Universal Edition (A S.241)
- 1977 Aitken, Robert: *Icicle* für Flöte solo, Editions Musicales Transatlantiques
- 1977 Amy, Gilbert (*1936): *Trois Études* pour flûte seule, Editions Musicales Transatlantiques
- 1977 Artyomov, Vyacheslav (*1940): *Recitative III*, Sikorski
- 1977* Barth, Hans Joachim (*1927): *Erste Suite* für Flöte allein, Lienau
- 1977 Bettinelli, Bruno (*1913): *Studio da concerto* per flauto solo, Ricordi
- 1977 Dick, Robert (*1950): *Bugs in Branches*, flute alone, Multiple Breath Music
- 1977 Dick, Robert: *Glimpse from the Blimpse*, quadratically amplified bass flute, Multiple Breath Music
- 1977 Dittrich, Paul-Heinz (*1930): *Rondeau* für Flöte, Musikverlag Hans Gerig
- 1977 Firsova, Elena (*1950): *Zwei Inventionen* für Flöte, Sikorski (A S.90)
- 1977 Geisthardt, Hans-Joachim (*1925): *Mouvements*, VEB
- 1977 Glöckner, Gottfried (*1937): *Momente*, VEB
- 1977 Goorhuis, Rob (*1948): *Canto per flautone*, Donemus
- 1977 Huber, Klaus (*1924): *Oiseaux d'argent*, Fassung für Flöte solo, Editions Musicales Transatlantiques

- 1977* Jacob, Werner: *Musik der Trauer* für Sprecher, Flöte und Tonband, Breitkopf & Härtel
- 1977* Koch, Erland von (*1910): *Monolog 1*, Flöte solo, Carl Gehrman's Musikförlag
- 1977 Lonquich, Heinz Martin (*1937): *Introitus* für ein Melodieinstrument, Dohr
- 1977 Matthus, Siegfried (*1934): *Nocturno*, VEB
- 1977 Meyer, Ernst Hermann (*1905): *Monolog*, VEB
- 1977 Mols, Robert (*1921): *3 Pieces*, Flöte und Altflöte, Zalo
- 1977-89 Sciarrino, Salvatore (*1947): *Fabbrica degli incantesimi*, für Flöte, Altflöte oder Bassflöte (Zyklus von sieben Stücken), Ricordi (A S.254)
- 1977 Sciarrino, Salvatore: *All' aure in una lontananza* für Altflöte (bzw. große Flöte oder Bassflöte), Nr.1 des Zyklus, Ricordi, UA 1977 in Neapel (A S.256)
- 1977 Shut, Vladislav (*1941): *Sonata breve*, Sikorski
- 1977 Siebert, Wilhelm Dieter (*1931): *Aushauch* für Piccolo, Flöte, Altflöte, Bassflöte und Kontrabassflöte
- 1977 Stockhausen, Karlheinz (*1928): *In Freundschaft* für Flöte, Stockhausen-Verlag
- 1977 Stockhausen, Karlheinz: *Piccolo* (aus *Jahreslauf*) Solo für Piccolo-Flöte, Stockhausen-Verlag
- 1977 Weiss, Manfred (*1935): *Multiplo*, VEB
- 1977/78 Yun, Isang (1917-1995): *Salomo*, für Altflöte oder große Flöte solo, Bote & Bock (A S.153)
- 1978* Amann, Gerold (*1937): *Naturstudie* für Piccolo, Flöten, Oboe ad lib., Universal Edition
- 1978 Brons, Carel (*1931): *Threnody*, flute solo, Donemus
- 1978 Dick, Robert (*1950): *Piece in Gamelan Style*, flute alone, Multiple Breath Music
- 1978 Dick, Robert: *Alchemies*, flute alone, Multiple Breath Music
- 1978 Dick, Robert: *Whispers and Landings*, flute alone, Multiple Breath Music
- 1978 Dmitriev, Georgy (*1942): *The Shape of Motions*, Sikorski
- 1978 Durand-Racamato, Claire: *Butterfly Dreaming* for Solo Alto Flute, Hildegard Publishing Company

- 1978 Gubajdulina, Sofija (*1931): *Sonatine* für Flöte, Sikorski (A S.59)
- 1978 Jacob, Werner (*1938): *... a sound returns ...*, Flöte und Tonband, Breitkopf & Härtel
- 1978 Kikkawa, Kazuo: *Prelude I, II* for solo flute, Japan Federation of Composers
- 1978 Lechner, Konrad (*1911): *Septuplum, 7 séquences bibliques*, Flöte und Altflöte, Universal Edition
- 1978 Lobanov, Vassilij (*1947): *Zwei Stücke für Flöte* (Modulation und Solfeggio), op.24, Sikorski
- 1978 Mefano, Paul (*1937): *Gradiva* pour flûte octobasse, Salabert
- 1978 Olah, Tiberiu (1928-2002): *Sonate* pour flûte, Salabert
- 1978 Saariaho, Kaija (*1952): *Canvas*, Flöte, Manuskript
- 1978 Schnebel, Dieter (*1930): *Pan*, für Flöte (und Begleitinstrument ad lib.), Schott, UA 25.1.1980 in Zürich (A S.130)
- 1978 Schubert, Manfred (*1937): *Discorsi d'uccelli*, VEB
- 1978 Shimazu, Takehito (*1949): *Kassiopeia* für Altflöte solo, VEB
- 1978/79 Stahmer, Klaus Hinrich (*1941): *Aristofaniada* für Flöte solo, Zimmermann (A S.134)
- 1978 Yuasa, Joji (*1929): *Domain* for Solo-Flute, Schott (A S.165)
- 1978 Zender, Hans (1936): *Mondschrift (Loshu II)*, Flöte solo, Bote & Bock, UA 31.1.1979 in Paris (A S.194)
- 1979 Benjamin, George (*1960): *Flight* für Flöte solo, Faber Music
- 1979 Blume, Joachim: *Monolog* für Flöte, Mösele
- 1979 Boone, Charles (*1939): *Streaming* pour flûte seule, Salabert
- 1979 Boone, Charles: *Little Flute Pieces*, trois pièces pour flûte seule, Salabert
- 1979 Braun, Gerhard (*1932): *Magnificat* für Flöte solo, Universal Edition
- 1979 Bresnick, Martin (*1946): *Conspiracies*, flute solo and tape, Carl Fischer
- 1979 Cesa, Mario (*1940): *MusGesTea* for solo Flute
- 1979 Deane, Raymond (*1953): *Mutatis Mutandis* for solo woodwind (Flute, Piccolo, G-Flute), rev. 1999, Contemporary Music Centre
- 1979 Denhoff, Michael (*1955): *Mit schwarzem Bogen* op.22, drei Betrachtungen über ein Bild von Kandinsky für Oboe oder Flöte, Breitkopf & Härtel, UA 1980 in Köln (A S.141)

- 1979 Dick, Robert (*1950): *What Will You Ask the Serpent?*, flute with electronics, Multiple Breath Music
- 1979 Dick, Robert: *Or*, flute alone, Multiple Breath Music
- 1979 Donatoni, Franco (1927-2000): *Nidi*, Due pezzi per ottavino, Ricordi, UA 26.9.1979 in Venedig
- 1979 Grosskopf, Erhard (*1934): *Drei Blätter Luft-Wasser-Erde*, op.23, Flöte und Elektroakustik (nicht mehr verlegt) (A S.296)
- 1979 Hamel, Peter Michael (*1947): *Tagtraum* für Flöte oder Klarinette, Bärenreiter
- 1979* Joly, Denis: *Improvisation* pour Flûte seule, Leduc
- 1979* Leitermeyer, Fritz (*1926): *Monolog* für Flöte solo, op.71, Doblinger
- 1979* Loudová, Ivana (*1941): *Suite* for Solo Flute, Schirmer
- 1979 Meriläinen, Usko (*1930): *Suvisoitto. summersounds for flute and grasshoppers*, Suomalaisen musiikin julkistamisseura
- 1979* Ostendorf, Jens-Peter (*1944): *Etüde sul C* für Flöte solo, Sikorski
- 1979 Pousseur, Henri (*1929): *Flexions I* für Flöte solo, Edizioni Suvini Zerboni
- 1979/80 Rentzsch, Friedhelm (*1955): *Zwei Stücke* für Querflöte, Carus Verlag
- 1979* Szokolay, Sándor (*1931): *Sonata*, Editio Musica
- 1979/80 Winkler, Michael Christfried: *Flaute* für Flöte solo, handschriftliche Ausgabe
- 1979 Zafred, Mario (1922-1987): *Sonata a Solo*, Flöte oder Bassflöte

1980-1989

- 1980* Bestor, Charles: *A wind in the willows*, Suite for Solo Flute, General Music
- 1980 Bon, Maarten (*1933): *whistle for a friend* per flauto solo, Donemus
- 1980 Buren, John van (*1952): *Incandescence* für Flöte solo, Zimmermann
- 1980/81 Clementi, Aldo (*1925): *Fantasia* su Roberto Fabbriciani, Edizioni Suvini Zerboni
- 1980 Dick, Robert (*1950): *Little Fixation and Its Just the Everfalling Dust*, flute with live electronics, Multiple Breath Music
- 1980 Dick, Robert: *Flames must not encircle sides* for flute alone, Multiple Breath Music

- 1980 Dick, Robert: *Suction Cups/Meditations III*, bass flute alone, Multiple Breath Music
- 1980 Dinescu, Violeta (*1953): *Immagini* für Flöte, Manuskript, UA 7.5.1980 in Bukarest
- 1980 Döhl, Friedhelm (*1936): *Fünf Stücke*, Flöte solo, Ricordi
- 1980 Halffter, Cristobal (*1930): *Debla* für Flöte solo, Universal Edition (A S.182)
- 1980 Hespos, Hans-Joachim (*1938): *duma* für Altflöte solo, Eigenverlag (A S.226)
- 1980/83 Holliger, Heinz (*1939): *t(air)e*, Schott (A S.233)
- 1980 Ichiyonagi, Toshi (*1933): *Kaze no Iroai* [Farbe des Windes] für Solo-Flöte, Schott, UA Tokyo 1980
- 1980* Iturrizaga, Luis (*1926): *Diamante*, Solo für Flöte in C und G, Edition Tonos
- 1980 Keller, Hermann: *Szene* für Solo-Flöte, Peters
- 1980/97 Koch, Erland von (*1910): *Silver Tunes for Flutes, Piccolo*, Flöte, Alt- und Bassflöte, 1 Spieler, Carl Gehrman's Musikförlag
- 1980 Mefano, Paul (*1937): *Traits suspendus* pour flöte octobasse ou flöte basse, Salabert
- 1980/81 Nono, Luigi (1924-1990): *Das atmende Klarsein* per piccolo coro, flauto basso, live electronics e nastra magnetico, Ricordi
- 1980 Olive, Vivienne (*1950): *Text I* für Querflöte solo, Furore
- 1980 Olive, Vivienne: „... is the flower of the heart of man ...“, für Bassquerflöte, Furore
- 1980 Richter, Kurt Dietmar (*1931): *Marienbader Reflexionen I* (Appellatio, Meditatio, Agitatio), VEB
- 1980* Sardà, Albert (*1943): *Ophiusa* for solo flute, SMC
- 1980 Vasks, Peteris (*1946): *Landschaft mit Vögel*n, für Flöte solo, Sikorski (A S.120)
- 1981 Bennett, Richard Rodney (*1936): *Six Tunes for the Instruction of Singing-birds* for solo flute, Chester Novello
- 1981 Dick, Robert (*1950): *T Might Equal C to the Tenth*, bass flute alone, Multiple Breath Music

- 1981 Ferneyhough, Brian (*1943): *Superscriptio* für Piccolo solo, Peters
- 1981* Girnatis, Walter (1894-1981): *Suite en quatre poèmes* für Solo-Flöte, Bote & Bock
- 1981 Holt, Simon (*1958): *Maústra* for solo flute, rev. 1997, Universal Edition
- 1981* Kröll, Georg (*1934): *Re-sonat tibia*, Moeck
- 1981* Lachartre, Nicole (1934-1992): *Pôttchô* pour flûte seule, Leduc
- 1981 Paul, Berthold (*1948): *Niemandsland* für Flöte solo, op.37, Edition Gravis
- 1981 Risset, Jean-Claude (*1938): *Passages* pour flûte et bande magnétique, Salabert
- 1981 Rzewski, Frederic (*1938): *Aria*, Flöte solo
- 1981 Schedl, Gerhard (1957-2000): *Sonate* für Flöte solo, Doblinger, UA 15.7.1982 Candia Cavanese
- 1981 Stahmer, Klaus Hinrich (*1941): *König Wiedekopf* für Piccoloflöte solo, Edition Modern
- 1981 Takács, Jenö (1902-2005): *Dialoge nach Vogelstimmen*, für Flöte, Doblinger (A S.123)
- 1982 Bosco, Gilberto (*1946): *Melodia* per flauto solo, Edizioni Suvini Zerboni
- 1982 Bredemeyer, Reiner (*1929): *Solo 7*, VEB
- 1982 Cilenšek, Johann (1913-1998): *Nocturne* für Flöte oder Altflöte in G, UA 1983 in Berlin, Peters
- 1982 Denisov, Edison (1929-1996): *Sonate* für Flöte allein, Leduc (A S.63)
- 1982/84 Gasser, Ulrich (*1950): *Papierblüten*, Flöte solo, Ricordi
- 1982 Gasser, Ulrich: *Weites Land*, Flöte solo, Ricordi
- 1982* Hoover, Katherine (*1937): *Reflections*, solo flute, Papagena Press
- 1982* Johnson, Tom (*1939): *Rational Melodies*, Two-Eighteen Press
- 1982 Jung, Helge (*1943): *Traumtänze*, VEB
- 1982 Klusák, Jan (*1934): *Invenzionetta*, VEB
- 1982* Lidholm, Ingvar (*1921): *Sonata* for flute solo, Edition Wilhelm Hansen
- 1982 Manion, M.: *Islands* For Flute and Tape, Feedback Studio Verlag
- 1982 Nørholm, Ib (*1931): *Immanens*, Sonata for solo flute, op.87, Edition Wilhelm Hansen
- 1982/89 Nunes, Emmanuel (*1941): *Aura* für Flöte solo, Ricordi
- 1982 Poulheim, Bert (*1952): *Zeitspiele*, VEB

- 1982/92 Reade, Paul: *Aspects of a Landscape*. Seven miniatures for flute solo, Original-Version für Oboe, Leo Music, UA der Flötenfassung am 26.7.1992
- 1982 Reich, Steve (*1936): *Vermont Counterpoint* für Flöten und Tape, Hendon Music (A S.298)
- 1982* Roy, Klaus George (*1924): *Flute Suite* for Solo Flute, op.109, Ludwig Music Publishing Company
- 1982 Saariaho, Kaija (*1952): *Laconisme de l'aile* für Flöte solo, Edition Wilhelm Hansen (A S.235)
- 1982 Salbert, Dieter (*1934): *Flötenmusik in drei Sätzen* für Flöte solo, Zimmermann, UA 1982 in Marburg
- 1982 Samori, Aurelio (*1946): ... *da un'immagine* per flauto solo, Edizioni Suvini Zerboni
- 1982/83 Stockhausen, Karlheinz (*1928): *Kathinkas Gesang* als *Luzifers Requiem* (2. Szene vom *Samstag* aus *Licht*) als Flötensolo/Klangregisseur, Stockhausen-Verlag
- 1982 Stuppner, Hubert (*1944): *Vogelsang* für Flöte solo, Ricordi
- 1982 Verbesselt, August (*1919): *3 Monologhi*, Flöte solo
- 1982 Zapf, Helmut (*1956): *Singender Mann*, VEB
- 1983 Denhoff, Michael (*1955): *8 Intermedios*, op.37a, Edition Moeck, UA 1984 Hösel
- 1983 Denisov, Edison (1929-1996): *Zwei Stücke*, VEB
- 1983 Dick, Robert (*1950): *News?*, flute alone, Multiple Breath Music
- 1983 Erdmann-Abele, Veit (*1944): *Pan*, Manuskript
- 1983 Glaser, Werner Wolf (*1910): *Sonatina*, Flöte solo
- 1983* Hayakawa, Kazuko: *Insistence II* for flute solo, Japan Federation of Composers
- 1983 Herchet, Jörg (*1948): *Komposition 2 für Flöte solo*, VEB
- 1983 Hoch, Peter (*1937): *Atemwege. 10 Stücke für Flöte solo*, Zimmermann
- 1983 Jevtiæ Ivan (*1947): *Incantations pour flûte seule*, Leduc
- 1983 Katzer, Georg (*1935): *Von d nach d*, VEB
- 1983 Katzer, Georg: *Dialog imaginär* für Flöte und Tonband, VEB (A S.293)
- 1983 Schenker, Friedrich (*1942): *Solo II per un flautista*, VEB

- 1983 Stäbler, Gerhard (*1949): *windows*. Elegien für Flöte solo und Tomtoms (ad lib.), Frog Peak Music
- 1983 Stockhausen, Karlheinz (*1928): *Kathinkas Gesang* als *Luzifers Requiem* Version für Flöte und Elektronische Musik/Klangregisseur, Stockhausen-Verlag
- 1983 Stockhausen, Karlheinz: *Zungenspitzentanz* (aus *Luzifers Tanz*) als Piccolo-Solo, Stockhausen-Verlag (A S.308)
- 1983 Ullmann, Jakob (*1959): *Komposition für Flöte I-III*, VEB
- 1984 Ashbridge, David (*1963): *Symphony* for Solo Flute, Da Capo Music Ltd.
- 1984 Berg, Olav: *Moments* for Solo Flute, Norsk Musikforlag
- 1984 Cage, John: *Ryoanji* for Flute with percussion or orchestral obbligato and ad libitum with other pieces of the same title, Henmar Press (A S.197)
- 1984 Dick, Robert (*1950): *Flying Lessons. Six Contemporary Concert Etudes for Flute*, Volume I, Multiple Breath Music
- 1984 Dick, Robert: *Inflections*, flute and bass flute (one player), Multiple Breath Music
- 1984 Dillon, James (*1950): *Sgothan*, Flöte solo, Peters
- 1984 Ferneyhough, Brian (*1943): *Carceri d'Invenzione IIb*, solo flute, Peters
- 1984 Ferneyhough, Brian: *Mnemosyme*, bass flute and pre-recorded tape, Peters
- 1984 Heininen, Paavo (*1938): *Discantus I*, flauto contralto solo, Edition Fazer
- 1984 Holliger, Heinz (*1939): *Schlafgewölk* für Altflöte solo (ad lib. mit jap. Tempelglocken oder Vibraphon), Schott
- 1984/86 Hosokawa, Toshio (*1955): *Sen I*, Flöte solo, Schott (A S.178)
- 1984 Jungk, Klaus (*1916): *Il flauto capriccioso* für Flöte solo, Ries & Erler
- 1984 Kuulberg, Matti (*1947): *Niente*, Sikorski
- 1984 Lombardi, Luca (*1945): *Schattenspiel* für Bassflöte solo, Edizioni Suvini Zerboni
- 1984 Matthus, Siegfried (*1934): *Impromptu* für Altflöte solo, VEB
- 1984 Pousseur, Henri (*1929): *Vers l'île du mont Pourpre* per flauto solo, Edizioni Suvini Zerboni
- 1984 Rózsa, Miklós (1907-1995): *Sonata per Flauto Solo*, op.39, Faber Music, UA 1.12.1984

- 1984 Sciarrino, Salvatore (*1947): *Hermes* für Flöte, Nr.2 des Zyklus, Ricordi, UA 1984 in Chiusi (A S.257)
- 1984 Singleton, Alvin (*1940): *Argoru V/b*, für Altflöte in G, Schott
- 1985 Beyer, Frank Michael (*1928): *Echo* für Bassflöte, Bote & Bock
- 1985 Blake, Michael: *Spirit* for flute solo, Bardic Ed.
- 1985 Campana, José Luis: *RÂ*, pour flûte seule, Gérard Billaudot
- 1985 Cazaban, Costin: *Flûtes à vide* for flutes and tape, Edition Modern, Mondeo
- 1985 Dick, Robert (*1950): *Bedtime Stories*, quadrphonically amplified bass flute, Multiple Breath Music
- 1985 Dick, Robert: *Re-Illuminations*, flute alone, Multiple Breath Music
- 1985 Dick, Robert: *Heart of Light*, piccolo alone, Multiple Breath Music
- 1985 Dillon, James (*1950): *Diffraction* für Piccolo solo, Peters
- 1985 Durieux, Frédéric (*1959): *Esquisses* pour flûte, Gérard Billaudot
- 1985 Eloy, Christian: *Surya*, pour flûte, Gérard Billaudot
- 1985 Emig, Ralf: *Solo* für Bassflöte (oder für Altflöte in G), Bote & Bock, UA 4.3.1986
- 1985 Erding Swiridoff, Susanne (*1955): *Eine Brücke zwischen gestern und morgen* für Flöte solo, Dohr
- 1985 Hesse, Lutz-Werner (*1955): *Monolog* für Flöte solo, J. Schuberth & Co.
- 1985 Lauck, Thomas: *Song for a flute*, Ricordi
- 1985 Nunes, Emmanuel (*1941): *Ludi Concertati I* für Bassflöte solo, Verlag?
- 1985 Pirchner, Werner (*1940): *Anstatt eines Denkmals für den Bruder meines Lehrers, der im Krieg, weil er sich weigerte, Geiseln zu erschiessen, ermordet wurde*, Flöte solo, EU bei Doblinger
- 1985 Reverdy, Michèle (*1943): *paysage de poche*, pour flûte, Gérard Billaudot
- 1985 Rojko, Uros (*1954): *... für eine Piccolospielerin*, Ricordi
- 1985 Rossé, Francois: *Sol*, pour flûte, Gérard Billaudot
- 1985 Sciarrino, Salvatore (*1947): *Come vengono prodotti gli incantesimi* für Flöte solo, Nr.3 des Zyklus, Ricordi, UA 1985 in Mailand (A S.258)
- 1985 Sciarrino, Salvatore: *Canzona di ringraziamento* für Flöte, Nr.4 des Zyklus, Ricordi, UA 1985 in Fossanova (A S.259)
- 1985 Stockhausen, Karlheinz (*1928): *Susanis Echo* (aus *Evas Zauber*) für Altflöte, Stockhausen-Verlag

- 1985 Weissberg, Daniel (*1954): *Atempoem* für Flöten solo, Musikedition Nepomuk
- 1985/86 Willi, Herbert (*1956): *Piece for Flute* solo, Schott, UA 10.2.1989 in Bludenz
- 1985 Zender, Hans (*1936): *Angezogen vom Ton der Flöte*. Drei Stücke für Flöte solo nach japanischen Zen-Sprüchen, Universal Edition
- 1986 Amy, Gilbert (*1936): *5/16 pour Flûte solo avec accompagnont ad libitum d'une percussion de bois (hyoshigi japonais/claquettes en bois)*, Gérard Billaudot
- 1986 Bieler, Helmut (*1940): *Wie ein dünner Schleier*, für Flöte solo (Flöte in C und Altflöte in G) komponiert nach dem Gedicht „Irdische Begegnung“ von Sabine Keller, Manuskriptarchiv, Dt. Tonkünstlerverband e.V.
- 1986 Bönn, Georg (*1965): *Elegie* für Altquerflöte solo, Dohr
- 1986 Buchholz, Thomas (*1961): *Sonate* für Flöte solo, Ebert Musik Verlag
- 1986* Caldini, Fulvio: *Thelema's hot machine* per oboe o flauto, op.33, Bèrben
- 1986 Dick, Robert (*1950): *Flying Lessons. Six Contemporary Concert Etudes*, Volume II, flute alone, Multiple Breath Music
- 1986 Dusapin, Pascal (*1955): *Ici pour flûte*, Salabert
- 1986 Fargion, Matteo: *Ladder With View* for flute, Manuskript
- 1986 Feldmann, Walter (*1965): *5 Szenen für Flöte solo*, Musikedition Nepomuk
- 1986/88 Heppener, Robert (*1925): *Qu'amas l'aura* for flute solo, Donemus
- 1986 Hochmann, Klaus: „... vom Tod umfangen“, Fünf Stücke für Flöten solo (Picc, Fl, Altfl), Doblinger
- 1986 Mahnkopf, Claus-Steffen (*1962): *Coincidentia oppositorum* für Altflöte solo, Eigenverlag, UA 31.5.1987 in Mannheim
- 1986 Mefano, Paul (*1937): *Ensevelie* pour flûte et échantillonneur, Salabert
- 1986 Okasaka, Keiki: *Orpheus or „Koi-no-netori“* for Flute or Shino-bue solo, Zen-On Music Company
- 1986 Shinohara, Makoto (*1931): *Passage* for bass flute and stereophony, Ongaku No Tomo Edition
- 1986 Stockhausen, Karlheinz (*1928): *Entführung* (aus *Evas Zauber*) als Solo für Piccolo-Flöte, Stockhausen-Verlag

- 1986/88 Stockhausen, Karlheinz: *Montags-Abschied (Eva-Abschied)* für Piccolo-Flöte, multiple Sopranstimme und elektronische Tasteninstrumente (Tonband)/Klangregisseur, Stockhausen-Verlag
- 1986 Stockhausen, Karlheinz: *Xi* für ein Melodie-Instrument mit Mikro-Tönen, Version für Altflöte oder Flöte/Klangregisseur, Stockhausen-Verlag
- 1986 Tanguy, Eric (*1968): *Still Waiting pour flûte seule*, Billaudot
- 1986 Wallin, Rolf (*1957): *depart for acting flutist and tape*, Chester Music
- 1987* Ager, Klaus (*1946): *Kohärenz – Inkohärenz III*, für Querflöte, op.46, Arbeitsgemeinschaft der Eigenverleger
- 1987/90 Dallinger, Fridolin (*1933): *Tageszeiten*, Drei Stücke für Flöte (Altflöte), Doblinger, UA der Erstfassung 7.12.1987 in Vöcklabruck, UA der Neufassung 11.3.1993 in Linz
- 1987* Ebenhöf, Horst (*1930): *Sonatine* für Flöte solo, op.47/1, Doblinger
- 1987 Ebert, Andreas: *Was die Mode streng vereint*. Essay für Flöte solo, Ebert Musik Verlag
- 1987 Erdmann-Abele, Veit (*1944): *Lyrical*, Zimmermann, UA 4.6.1988 in Freiburg
- 1987 Ferneyhough, Brian (*1943): *Carceri d'Invenzione IIc*, Solo Flute and pre-recorded Tape, Peters
- 1987 Harvey, Jonathan (*1939): *Ricercare Una Melodia (2)* for flute and tape-delay system, Faber Music
- 1987 Jungk, Klaus (*1916): *Sophisticated Blues* für Bassflöte solo, Peters
- 1987 Manoury, Philippe (*1952): *Jupiter* pour flûte et station musicale temps-réel, Amphion
- 1987* Mieg, Peter (1906-1990): *Les Délices de la flûte* für Flöte solo, Amadeus Verlag
- 1987 Mulsant, Florentine (*1962): *Intérieur* für eine(n) Flötistin(en) (für Piccolo, Flöte in C und in G, Bassflöte), Furore, UA 1987 Espace Kiron, Paris
- 1987 Ran, Shulamit: *East Wind* for Solo Flute, Theodor Presser Co.
- 1987* Rosaria, Conrado del: *Tongali* for flute solo, Rosario
- 1987 Schulé, Bernhard (*1909): *Gin no nami* für Flöte solo, Zimmermann, UA 1987 in Tokio

- 1987 SHIH (*1950): *Nestors Traum* für Flöte solo, Doblinger, UA 3.11.1987 in Wien
- 1987 Tihanyi, László: *Jan Jansson`s Trip from Denmark to Denmark* (a transcendent musical travel in five scenes), Editio Musica, 1995 rev.
- 1987 Yuasa, Joji (*1929): *Mai-bataraki II* für Altflöte (G), Schott Japan, UA März 1987 in Los Angeles
- 1988 Clementi, Aldo (*1925): *Passacaglia* per flauto e nastro, Edizioni Suvini Zerboni
- 1988 Corbett, Sidney (*1960): *Cactus Flower*, für Flöte solo, Moeck
- 1988 Denhoff, Michael (*1955): *Poco a poco, op.50,3 Monolog III*, für Bassflöte (und Tonband ad lib.), Moeck, UA 1989 in Bonn
- 1988 Dick, Robert (*1950): *Anamnesis*, bass flute alone, Multiple Breath Music
- 1988 Dick, Robert: *Dorset Street and Sun Shower*, children`s pieces for flute alone, Multiple Breath Music
- 1988 Franke, Bernd: *Gesang (I)*, Musik für Flöte und Bassflöte solo, Breitkopf & Härtel
- 1988/89 Gerhardt, Frank (*1967): *Tagebuch des Nordens* für Querflöte solo, 1. Teil, Zimmermann, UA 26.1.1990
- 1988/97 Hajdu, Georg (*1960): *Sleeplessness*, für Flöte(n), obligatem Sprecher und Live-Elektronik, peer music (A S.314)
- 1988 Köhler-Goigofski, Klaus-Dieter (*1958): *Fantasie*, Zimmermann, UA 11.6.1988 Oberursel
- 1988 Lämmer, Lothar (*1934): *versetti* für Querflöte solo, Mieroprint Musikverlag
- 1988 Martirano, Salvatore: *Phleu* for amplified flute and the yahaSALmaMac MIDI orchestra, Manuskript
- 1988* Massumoto, Kikuko: *Ranjoh* for flute solo, Japan Federation of Composers
- 1988* Matsuoka, Takashi (*1950): *Pietà* für Flöte-Solo, Ongaku No Tomo Edition, UA 18.4.1988 in Tokio
- 1988 Pröve, Bernfried (*1963): *Entzeichnung I* für Flöte solo, Moeck (A S.252)
- 1988 Sollberger, Harvey (*1939): *Quodlibets* for Solo Flute, McGinnis & Marx Music Publishers
- 1988 Yun, Isang (1917-1995): *Sori* für Flöte solo, Bote & Bock

- 1989 Akiva, Daniel (*1953): *Three Pieces for Flute Solo*, Or-Tav Music Publications
- 1989 Chen, Louis Jeng-Chun (*1948): *Tao-Inspiration*, Musik für Flöte solo, Hug & Co.
- 1989 Dick, Robert (*1950): *Lookout*, flute alone, commissioned by the National Flute Association, Multiple Breath Music
- 1989 Dick, Robert: *Venturi Shadows*, flute alone, Multiple Breath Music
- 1989 Dick, Robert: *Further Down*, bass flute alone, Multiple Breath Music
- 1989 Donatoni, Franco (1927-2000): *Midi. Due pezzi per flauto*, Ricordi
- 1989 Dusapin, Pascal (*1955): *I pesci*, trois pièces pour flûte seule, Salabert
- 1989 Fox, Christopher (*1955): *stone, wind, rain, sun* für Altflöte solo
- 1989 Grün, Andreas (*1960): *Capriccio über mi-chae-la*, Zimmermann, UA 13.6.1989 in Karlsruhe
- 1989 Ichiyanagi, Toshi (*1933): *Wind Stream* für Flöte solo, Schott, UA Sapporo 1989
- 1989 Jirásek, Jan (*1955): *Vorläufiges ABC* für Flöte solo, Tempo
- 1989 Korde, Shirish (*1945): *Tenderness of Cranes*, Flute solo, Neuma Publications
- 1989 Kotonski, Wlodzimierz (*1925): *Bucolica*, für Flöte solo (flauto alto in G, flauto in C), Moeck
- 1989 Lonquich, Heinz Martin (*1937): *Invention* für Flöte solo, Dohr
- 1989 Lucier, Alvin (*1931): *Self-Portrait*, für Flöte und Anemometer
- 1989 Mahnkopf, Claus-Steffen (*1962): *succolarity*, Flöte solo, Eigenverlag, UA 1990
- 1989 Mioreanu, Costin (*1944): *Extremis* pour flûte solo (grande flûte ou flûte alto ou flûte basse), Salabert
- 1989 Rotaru, Doina (*1951): *Dor. Pour Flûte en sol*, Notissimo Editeur
- 1989 Sciarrino, Salvatore (*1947): *Venere che le Grazie la fioriscono* für Flöte, Nr.5 des Zyklus, Ricordi (A S.261)
- 1989 Sciarrino, Salvatore: *L'orizzonte luminoso di Aton* für Flöte, Nr.6 des Zyklus, Ricordi, UA 1989 in Siena (A S.261)
- 1989 Stockhausen, Karlheinz (*1928): *Flautina*, Solo für Flöte mit Piccolo und Altflöte/Klangregisseur, Stockhausen-Verlag (A S.313)

- 1989 Stockhausen, Karlheinz: *Ypsilon*, Version für Flöte/Klangregisseur, Stockhausen-Verlag
- 1989 Takemitsu, Toru (1930-1996): *Itinerant*. In Memory of Isamu Noguchi, for flute, Schott
- 1989 Wagner, Wolfram (*1962): *Drei Capricen* für Flöte solo, Doblinger, UA 7.6.1993 in Wien (A S.93)
- 1989 Yuasa, Joji (*1929): *Terms Of Temporal Detailing – A Homage to David Hockney* - for bass flute, Schott, UA Juni 1989 in San Diego

1990-1999

- 1990/91 Bischof, Rainer (*1947): *Elegie* für Bassflöte, op.30, Doblinger
- 1990 David, Thomas Christian (*1925): *Für Ines*, Flöte solo, Doblinger
- 1990 Erdmann-Abele, Veit (*1944): *Zwei Epigramme*, Manuskript
- 1990* Hoover, Katherine (*1937): *Kokopeli*, solo flute, Papagena Press
- 1990/96 Huber, Klaus (*1924): *Plainte* für Altflöte solo, Ricordi
- 1990 Michael, Frank (*1943): *Una Cavatina*, op.65 Nr.3, per Flauto Subbasso solo in Sol (Flauto Grande/Flauto Contralto in Sol/Flauto Basso), Zimmermann, UA 19.5.1990 in Freiburg i.Br. (A S.102)
- 1990 Mundry, Isabel (*1963): *again and against* für Altflöte solo, Breitkopf & Härtel
- 1990 Pablo, Luis de (*1930): *Melisma Furioso* per flauto solo, Edizioni Suvini Zerboni
- 1990 Redel, Martin Christoph (*1947): *Impromptus* op.41, Flöte solo, Bote & Bock
- 1990 Sciarrino, Salvatore (*1947): *Fra i testi dedicati alle nubi* für Flöte, Nr.7 des Zyklus, Ricordi, UA 1990 in Rom (A S.262)
- 1990 Tanguy, Eric (*1968): *Azur C* pour flûte basse, amplifiée ou flûte en ut, Salabert
- 1990/91 Walter, Caspar Johannes: *durchscheinende Etüde I/a*, Version 1 für Traversflöte solo, Version 2 für große Flöte solo und *durchscheinende Etüde V/a*, Version 1 für Bassflöte solo, Version 2 für Bassflöte solo und 2. Stimme, Thürmchen Verlag
- 1991 Auerbach, Lera: *Monolog für Flöte-solo*, op.19, Sikorski (A S.104)

- 1991 Benninghoff, Ortwin: --- *verklingende Helle* --- 11 Traumbilder für Flöte allein, Verlag Neue Musik
- 1991 Bruckmann, Ferdinand (*1930): *Capriccio* für Flöte solo, Dohr (A S.96)
- 1991 Cârneci, Carmen Maria (*1957): *Une main immense* für Bassflöte
- 1991 Carter, Elliot (*1908): *Scrivo in vento* for flute alone, Boosey & Hawkes, UA 20.7.1991 (A S.135)
- 1991 Colgrass, Michael (*1932): *Wild Riot of the Shaman's Dreams*, For Solo Flute, Colgrass Music
- 1991 Dick, Robert (*1950): *Every Pitch Makes Somebody Happy*, open-hole bass flute, Multiple Breath Music
- 1991 Dick, Robert: *Greenhouse*, flute alone, Multiple Breath Music
- 1991 Dorfman, Joseph (*1940): *Ha`alaat Zichronot (Reminiscences)*. Four Pieces for Flute Solo, peer music
- 1991 Fürst, Paul Walter (*1926): *Dorian's Calling* für Flöte, op.39, Doblinger
- 1991* Gadenstätter, Clemens: *Musik für Soloflöte*, Ariadne-Verlag
- 1991 Gasser, Ulrich (*1950): *Orpheus` Gesang nach misslungener Flucht*, für Flöte, Alt- und Bassflöte solo, Musikedition Nepomuk
- 1991/92 Geißler, Ulrike (*1964): ... *durch den Spiegel in ein neues Licht...*, für Flöte solo, Zimmermann
- 1991 Loevendie, Theo (*1930): *Strands* for Flute solo, Peer Musikverlag Hamburg
- 1991/92 Kawashima, Motoharu (*1973): *Manic Psychosis I* für Flöte solo, Bärenreiter (A S.263)
- 1991/93 Platz, Robert HP (*1951): *Rezital* für Piccolo, Flöte, Alt-, Bass-, Contrabassflöte, Ricordi
- 1991 Pohjannoro, Hannu (*1963): *Matkalla Travelling. nocturno in five movements* for solo flute, Edition Love, UA 12.11.1991 Kopenhagen
- 1991 Reudenbach, Michael: *Mirlitonnades pour petite flûte*, Tre Media Edition
- 1991 Richter, Kurt Dietmar (*1931): *Avec Syrinx* für Flöteninstrumente (1 Spieler)
- 1991 Ruoff, Axel (*1957): *Phantom*, Flöte solo, Moeck
- 1991 Saariaho, Kaija (*1952): *NoaNoa* für Flöte und Elektronik, Chester Music (A S.317)

- 1991 Schwartz, Laurie (*1953): *the tides*, für elektronisch verstärkte Bassflöte (A S.322)
- 1991 Skolnik, Walter: *Suite in G* for Solo Flute, Tenuto Publications
- 1991 Stockhausen, Karlheinz (*1928): *Freia* für Flöte, Stockhausen-Verlag
- 1991 Tanguy, Eric (*1968): *Azur D* pour flûte, Salabert
- 1992 Alexandra, Liana (*1947): *Sonata* pentru flaut solo, Furore
- 1992 Blank, Allan (*1925): *... And the Breath Stirred ...*, Altflöte solo, Falls House Press
- 1992/93 Bräm, Thüning (*1944): *Vier neue Etüden, Antiphon 1 – Perpetuum mobile – Scherzo – Antiphon 2*, Musikedition Nepomuk
- 1992 Calame, Geneviève (1946-1993): *Echo*, Musikedition Nepomuk
- 1992 Campo, Régis: „... *Doublées, una voce...*“, Piccolo solo, Gérard Billaudot
- 1992 Clark, Ian (*1964): *The great train race* für Flöte solo, Just Flutes Edition
- 1992 Dick, Robert (*1950): *IF*, bass flute in F, Multiple Breath Music
- 1992 Dick, Robert: *Eye in the Sky*, open-hole alto flute – commissioned by the Fromm Music Foundation, Multiple Breath Music
- 1992 Dick, Robert: *Remember the Pelican*, open-hole bass flute, Multiple Breath Music
- 1992 Dinescu, Violeta (*1953): *Doru* für Flöte, Manuskript, Auftrag des Internationalen Musica Rara Festivals, UA 9.10.1992 in Erfurt (A S.186)
- 1992 Eichenwald, Sylvia (*1947): *Recitativo*, Musikedition Nepomuk
- 1992 Fedele, Ivan (*1953): *Donax* per flauto solo, Edizioni Suvini Zerboni
- 1992 Firsova, Elena (*1950): *Starry Flute*, op.56, Sikorski
- 1992/93 Frey, Jürg (*1953): *Stein - Ohne Warum - Fenster zum Himmel*, Musikedition Nepomuk
- 1992 Genzmer, Harald (*1909): *Pan* für Querflöte solo oder Altquerflöte in G solo, Litolff
- 1992 Heinrich, Raphael (*1950): *Sonate* für Flöte solo
- 1992 Kawasoi, Tatsuya: *Acting out I* für Piccolo solo
- 1992 Kurtág, György (*1926): *Doloroso* für Altflöte solo, Editio Musica
- 1992 Leimgruber, Urs (*1952): *Capricorn* für Flöte solo (Teile A – F), Musikedition Nepomuk
- 1992 Lonquich, Heinz Martin (*1937): *Musik in die Stille VI* für Flöte solo, Dohr

- 1992 Maignashca, Mesias (*1938): *Sacateca`s Dance* für Flöte, Piccolo und Tape, Tre Media Edition
- 1992 Nieminen, Kai: *Hymnos*, flute alto
- 1992/94 Pagh-Paan, Youngi (*1945): *Rast in einem alten Kloster* für Bassflöte solo, Ricordi
- 1992 Racine, Philippe (*1958): *Chanson Triste* für Singstimme und Flöte, aber eine(n) Ausführende(n), Musikedition Nepomuk
- 1992 Schleiermacher, Steffen (*1960): *Auf `B`* für Flöte solo, Bote & Bock
- 1992/93 Schnebel, Dieter (*1930): *Languido* für Baßflöte und Live-Elektronik (A S.324)
- 1992 Sink, Kuldar (*1942): *Suite No.1* für Flöte solo, Edition 49 (A S.84)
- 1992 Skrzypczak, Bettina (*1962): *Notturmo* für Flöte solo, Ricordi, UA 1993
- 1992 Tanaka, Terumichi: *Bai* for solo flute, Japan Federation of Composers
- 1992 Tanguy, Eric (*1968): *Wadi* pour flûte, Salabert
- 1992* Thomas, Augusta Read (*1964): *Karumi* for solo flute, Presser
- 1992/93 Ullmann, Jakob (*1958): *Solo I* für Flöte, Ariadne-Verlag
- 1992 Vasks, Peteris (*1946): *Sonate* für Flöte solo (Altflöte), Schott, UA 21.8.1992 in Helsinki (A S.65)
- 1992 Wesley-Smith, Martin (*1945): *Balibo* for flute and tape, Publ. by Purple Ink.
- 1993 Baksa, Robert (*1938): *Monologue* for Solo Flute, Composers Library Editions (Sole Agent Th. Presser Co.)
- 1993* Buchholz, Thomas (*1961): *Konsternation* für Flöte solo, Ebert Musik Verlag
- 1993 Dick, Robert (*1950): *It`s Still Like It Wouldn`t Be Yesterday*, multiple flutes (one player multi-tracked), Multiple Breath Music
- 1993 Dinescu, Violeta (*1953): *Immaginabile* für Blockflöte oder Flöte, Auftrag des Internationalen Musica Rara Festivals, Manuskript, UA 20.11.1993 in Erfurt
- 1993 Favre, Pierre (*1937): *Hydra* für Flöte solo, Musikedition Nepomuk
- 1993 Heller, Barbara (*1936): *Musik für Flöte solo (Auf der Suche nach dem Frühling, Heimatlos, Religioso, Frühlingsruf, Maitraum)*, Furore

- 1993 Huber, Nicolaus A. (*1939): *First Play Mozart*, Flöte solo, Breitkopf & Härtel, UA Graz 1994 (A S.244)
- 1993 Koch-Raphael, Erwin: *Basalt* für Flöte solo, Bote & Bock
- 1993 Liebermann, Lowell (*1961): *Soliloquy*, op.44, Flöte solo
- 1993 Mazur, Andreas (*1968): *Sénanque* für Flöte solo, Zimmermann (A S.269)
- 1993* Meier, Burkhard: *Zwei Monologe für große Flöte*, Verlag Neue Musik
- 1993 Neidhöfer, Christoph (*1970): *Kleine Szene* für Flöte solo, Musikedition Nepomuk
- 1993 Snyder, Randall: *Dream of Naksongdae* for Flute Solo, Eigenverlag
- 1993 Yun, Isang (1917-1995): *Chinesische Bilder* für Blockflöte oder Flöte, Bote & Bock
- 1994* Davis, Alan (*1945): *Sonata* für Altblockflöte oder Querflöte, Heinrichshofen
- 1994 Dick, Robert (*1950): *Sea of Stories Remix*, multiple flutes and voices (one player/speaker), Multiple Breath Music
- 1994 Dick, Robert: *Steambird*, piccolo solo, Multiple Breath Music
- 1994 Glaser, Werner Wolf (*1910): *Syrinx-Twice*, Flöte solo
- 1994/95 Haas, Georg Friedrich (*1953): *Aus freier Lust verbunden* für Bassflöte
- 1994 Heller, Barbara (*1936): *Spielpläne* (Zeichen 1990), Manuskript
- 1994 Kulenty, Hanna (*1961): *a fifth circle* für Altflöte und Delay, Donemus (A S.322)
- 1994 Langkafel, Antje (*1960): *Flutwasser* für Flöte solo, Furore
- 1994 Langkafel, Antje: *Extra* für Bassflöte solo, Furore
- 1994* Offermans, Wil (*1957): *Honami* für Flöte solo, Zimmermann (A S.201)
- 1994 Pezolt, Rainer (*1957): *Scherzo piccolo* für Piccoloflöte, Flautando Edition
- 1994 Schmidinger, Helmut: *Solo for Flute*, Doblinger
- 1994 Vieru, Anatol (1926-1998): *Design – Dasein*, Flöte, Altflöte, Piccolo
- 1994/95 Vlijmen, Jan van (*1935): *solo IV* for solo alto flute, Donemus
- 1995/99 Ablinger, Peter: *Red on Maroon* für Flöte und Live-Elektronik
- 1995 Baksa, Robert (*1938): *Soliloquy (Krishna's Song)* for Solo Flute, Composer Library Editions
- 1995 Denhof, Robert (*1945): *Sonate* für Flöte solo, Verlag Robert Denhof

- 1995 Dick, Robert (*1950): *Satan, Oscillate My Metallic Sonatas*, amplified bass flute, Multiple Breath Music
- 1995 Dinescu, Violeta (*1953): *Le double silence* für Flöte (Altflöte oder Contraalto), Manuskript, UA 29.11.1995, Winterthur (Schweiz)
- 1995 Donatoni, Franco (1927-2000): *Luci. Due pezzi per flauto in Sol*, Ricordi
- 1995 Faia, Carl: *Sisyphus Sleeps*, Flöte solo
- 1995/96 Feldmann, Walter (*1965): *tellement froid que (georgiques I)*, für Bassflöte und Live-Elektronik, Carus Verlag
- 1995/96 Goebbels, Heiner (*1952): *Toccata for Teapot & Piccolo*, Ricordi
- 1995 Götsche-Niessner, Friedgund (*1954): *Walpurgis. Fantasie für Altflöte in G* (oder Große Flöte in C), Zimmermann
- 1995* Grantham, Donald (*1947): *Solitaire. Three pieces for solo flute*, Southern Music Publ.
- 1995/96 Holliger, Heinz (*1939): *Sonate (in)solit(air)e. dite „Le Piémontois Jurassien“ ou „de Tramelan-dessus à Hameau-sessus“* Petit Air pour flute solitaire, Schott, UA (I-IX, XII) 28.1.1996 in Oberwil, erste vollständige Aufführung, 28.7.1997 in Tokyo (A S.67)
- 1995 Hosokawa, Toshio (*1955): *Vertical Song I* für Flöte solo, Schott
- 1995 Ichiba, Kohsuke: *3 pieces for solo-flute*, Japan Federation of Composers
- 1995* Kukuck, Felicitas (*1914): *Die Lerche. Musik für Flöte zu dem Märchen „Das Gänseblümchen“* von Hans Christian Andersen, Furore
- 1995 Pezolt, Rainer (*1957): *Nightpiece* für Altflöte solo, Flautando Edition
- 1995* Pöldmää, Alo (*1945): *Kleine Suite* für Flöte solo, op.41, Antes Edition
- 1995* Reynolds, Roger (*1934): *Transfigured wind I/IV*, flute solo/flute and 4-channel tape, Peters
- 1995/96 Sanchez-Verdu, José M. (*1968): *Memorare (Requiem para flauto subcontrabajo)*, UA 28.2.1996, Franz Liszt Academy, Bebrečen (Ungarn)
- 1995/96 Schapira-Marinescu, Ilana (*1935): *Mioritza H.E.D.B.G.*, für Flöte solo, Dohr
- 1995 Solare, Juan Maria: *Epiclesis* für Flöte, handschriftliche Ausgabe
- 1995/96 Stockhausen, Karlheinz (*1928): *Flöte aus Orchester-Finalisten* für Flöte und Elektronische Musik/Klangregisseur, Stockhausen-Verlag
- 1995* Wilson, Richard: *Touchstones for solo flute*, Peer International Corp.

- 1996* Beilharz, Kristy (*1971): *Flowforms* for solo Flute, P.J. Tonger Musikverlag
- 1996 Buchwald, Magdalena (*1972): *Syrinx* für Flöte und Tonband
- 1996 Casti, Fabrizio: *Morbide aure dell'aria*, für Flöte solo
- 1996 Dick, Robert (*1950): *My Own Railroad*, flutist/speaker (flute, bass flute in F, piccolo) and live electronics, Multiple Breath Music
- 1996 Dick, Robert: *Five of the Ten Commandments of Modern Life and Love*, composed with Thomas Kessler, flutist/speaker (contrabass flute, bass flute in C, flute, piccolo) and live electronics, Multiple Breath Music
- 1996 Diermaier, Joseph (*1964): *Fünf Bilder nach Malereien von Arnold Schönberg* für Flöte solo, Universal Edition (A S.145)
- 1996 Gasser, Ulrich (*1950): *Schatten im duftenden Garten* für Bassflöte, Jecklin Verlag
- 1996 Hermann, Sven (*1974): *Die Brücke über einen Text von Franz Kafka*, Querflöte solo, Manuskript
- 1996 Ichiyanagi, Toshi (*1933): *Still Time IV. In Memory of Toru Takemitsu* für Flöte, Schott, UA Kanagawa 1996
- 1996/98 Köszeghy, Peter (*1971): *Utopie III* für Flöte solo, Edition Juliane Klein
- 1996 Sandroff, Howard: *Chant de femmes (Women's Song)* for flutes and computer generated electronics, Garlic Press
- 1996 Schweitzer, Benjamin: *In die Ferne, ins Leben* für Flöte solo (mit Altflöte und Piccolo), Hubert Hoche
- 1996 Stahmer, Klaus Hinrich (*1941): *Herr der Winde* für Flöte und CD-Zuspielung, Verlag Neue Musik (A S.326)
- 1996 Stroppa, Marco (*1959): *little i* per flauto ed elettronica a camera, Ricordi
- 1996 Takemitsu, Toru (*1930-1996): *Air*, Flöte solo, Schott, UA 28.1.1996 in Oberwil (A S.)
- 1996 Terzakis, Dimitri (*1938): *Zwei Märchen* für Altflöte / Flöte solo, Edition Gravis
- 1996* Yamada, Izumi: *In transparent time* für Flöte solo, Salm Verlag
- 1996 Zobel, Emely (1964-1996): *Fliegen* für Flöte solo, op.12, Furore, UA 23.8.1996 in Berlin
- 1997* Ablinger, Peter: *Studien für Flöte* (1984-89), Ariadne-Verlag

- 1997 Anghel, Irinel (*1969): *Miro en miroir* für Flöte
- 1997* Becker, Holmer: *Sonata*, Verlag Hubertus Nogatz
- 1997 Bovey, Pierre André: *Approche de l'horizon* pour flûte seule, Salm Verlag
- 1997 Braun, Gerhard (*1932): *Mondlied* für Querflöte solo, Edition Gravis
- 1997 Fedele, Ivan (*1953): *Donacis ambra* per flauto e live electronics, Edizioni Suvini Zerboni
- 1997 Folio, Cynthia: *Arca Sacra*. Commissioned by the National Flute Association (1997), Hildegard Publishing Company
- 1997 Hosokawa, Toshio (*1955): *Atem-Lied*, für Bass- oder Kontrabassflöte solo, Schott (A S.181)
- 1997 Johnson, Shersten: *(De)Tune* for flute solo, Eigenverlag
- 1997 Kolarovski, Goce (*1959): *Alone ezgiya* for solo flute, Eigenverlag, UA 18.11.1997 in Skopje
- 1997-99 Mahnkopf, Claus-Steffen (*1962): *La terreur d'ange nouveau*, für Flöte solo, Eigenverlag
- 1997* Martin, Robert: *Sirius* for solo flute, Merion Music
- 1997 Mitschke, Herbert A.: *Glastanz*, (glassdance version II) Flöte, Stimme und DAT-Tape
- 1997 Monro, Gordon: *The Voice of the Phoenix (2)* for bass flute and tape, Manuskript
- 1997 Reese, Kirsten (*1968): *Basics* für Baßflöte und Tonband (vier Lautsprecher), Manuskript
- 1997 Rodriguez, Ana: *Havanita*, Bassflöte und CD, Manuskript
- 1997 Rotaru, Doina (*1951): *Rhœ* für Solo Flöte
- 1997 Schilling, Hans Ludwig (*1927): *Sonatina „Positano“* für Flöte solo, Wolfgang G. Haas-Musikverlag
- 1997 Stockhausen, Karlheinz (*1928): *Thinki* für Flöte, Stockhausen-Verlag
- 1997 Suter, Robert (*1919): *Une petite poesie intime* pour flûte seule, Tre Media Edition
- 1997* Sze, Jean Y.: *Flute Solo*, Hildegard Publishing Company
- 1997 Wendel, Wolfgang (*1962): *Indian Song* (Improvisation) für Flöte solo
- 1997 Yuasa, Joji (*1929): *Raigaku – In Memoriam Isang Yun*, Altflöte solo

- 1997 Zimmermann, Walter (*1949): *Shadows of Cold Mountain 4*, für Flöte und Tonband
- 1998 Beat, Janet (*1937): *Two Caprices for flute*, 1. Dialogue, 2. Krishna`s Hymn To The Dawn, Furore
- 1998 Bönn, Georg (*1965): *Trees and Pipes* für Flöte (auch Bassflöte), Holzbrett, Basspumpe und Rückkopplungen, Manuskript, UA 27.4.1999 in Trossingen (A S.327)
- 1998* Browning, Zack: *Network Slammer* for flute and computer-generated tape, Eigenverlag
- 1998 Dennehy, Donnacha: *Swerve* for flute and tape, Manuskript
- 1998 Dick, Robert (*1950): *Felix of the Helix*, for flute with Robert Dick „Glissando Headjoint“, Multiple Breath Music
- 1998 Eder, Helmut (*1916): *Annäherung*, für Flöte solo, op.113, Dolbinger, 1998, UA 14.11.1998 in Wien
- 1998 Feiler, Dror: *Fluflu*, für Piccolo und Tape
- 1998* Kucinkas, Antanas: *Magic flute* for flute and tape, Lithuanian Music Information and Publ. Centre
- 1998 Kuhlmann, Christoph (*1957): *Schattenspiele* für Flöte solo, Edition Citylights
- 1998 Leufgen, Friedrich (*1958): *Grastänzer und Augenblicke* für Flöte solo zum Märchen „Das Land hinter den Wolken“, Zimmermann
- 1998* Leufgen, Friedrich: *Jahreszeiten. Vier Impressionen nach eigenen Bildern* für Flöte solo, Zimmermann
- 1998 Rehnquist, Karin (*1958): *Wings*, Flöte solo, Svensk Musik
- 1998 Saariaho, Kaija (*1952): *Colours du Vent*, Altflöte, Chester Music
- 1998 Sani, Nicola: *I binari del tempo per flauto e nastro magnetico*, Edizioni Suvini Zerboni
- 1998 Sheriff, Noam (*1935): *Sonata a tre* für Flöte, Piccoloflöte und Altflöte in G (1 Spieler), Litolff
- 1998 Spassov, Bojidar (*1949): *Fiato Continuo I* für Flöte und Tonband, Tre Media Edition
- 1998 Suter, Robert (*1919): *Notturmo appassionato* per flauto contralto, Tre Media Edition

- 1998/99 Wagner, Christoph Maria (*1966): *Zoom* für Flöte solo, Zimmermann
- 1999 Dick, Robert (*1950): *Fish are jumping*, flute alone, Multiple Breath Music
- 1999 Dick, Robert: *Flute Photosynthesis*, flute alone, Multiple Breath Music
- 1999 Dick, Robert: *Thunder Tube*, performance piece for contrabass flute/speaker, Multiple Breath Music
- 1999 Dick, Robert: *The Penultimate Truth*, open-hole alto flute alone, Multiple Breath Music
- 1999/2000 Dittrich, Paul-Heinz (*1930): *Sa-um – Dialogue imaginary* für Flöte und Live-Elektronik, Manuskript
- 1999 Genzmer, Harald (*1909): *2. Sonate* für Flöte solo, Schott
- 1999 Karasikov, Vadim (*1972): *the event soaring above itself* for flute solo, Bärenreiter
- 1999* Kuhlmann, Christoph (*1957): *Weisheiten alter Bäume* für Altflöte in G oder Flöte, Edition Citylights
- 1999* Offermans, Wil (*1957): *Tsuru-no-Sugomori* (Nistende Kraniche). Ein traditionelles japanisches Stück für Shakuhachi für Flöte solo, eingerichtet von W. Offermans, Zimmermann
- 1999* Schocker, Gary: *Short stories* for solo flute, Presser
- 1999 Sciarrino, Salvatore (*1947): *Morte Tamburo* für Flöte und Live-Elektronik
- 1999 Sciarrino, Salvatore: *L'orologio di Bergson* für Flöte
- 1999 Skrzypczak, Bettina (*1962): *Mouvement* für Flöte solo, Ricordi, UA 1999
- 1999 Uebayashi, Yuko: *Le Vent A Travers Les Ruines*, Flöte solo
- 1999 Waring, Kate (*1953): *Attargatis* for flute alone, Dohr
- 1999 Wendel, Wolfgang (*1962): *Wind* für Bassflöte, Vento Publications
- 1999 Zimmermann, Margrit: *Il Flauto Magico* Flauto solo per Peter-Lukas Graf, op.77 Nr.1, Salm Verlag

2000 - 2006

- 2000 Dimov, Bojidar (1935-2003): *Verästelungen* für Flöte solo, Dohr
- 2000 Eckert, Michael (*1950): *Eclogue* for solo flute, Manuskript
- 2000 Grosskopf, Erhard (*1934): *... als der Weg der Seele des Tänzers ...*, Flöte mit Sprechen, op.55, Eigenverlag
- 2000 Harada, Keiko: *Bonett*, für Bassflöte solo

- 2000 Kawasoi, Tatsuya: *Arrow-Cycle III*, Flöte solo
- 2000* Keusen-Nickel, Ursula: *Iberische Impressionen*, Suite für Flöte solo, P.J. Tonger
- 2000 Lee, Hope (*1953): *forever after* für Flöte solo, Furore
- 2000* Moss, Lawrence (*1927): *Into the woods* for flute and tape, Society of composers journal of music scores
- 2000 Rebelo, Pedro: *New Work* für Flöte, Bassflöte und Live-Elektronik
- 2000 Rotaru, Doina (*1951): *Dragon-fly* für Piccoloflöte
- 2000* Thome, Diane (*1942): *Bright air, brilliant fire*, flute (alto flute) and tape, Peters
- 2000* Vieru, Anatol (1926-1998): *Eppur, si muove*, flauto solo, Musik-Texte H.86/87, 2000
- 2000 Wendel, Wolfgang (*1962): *Indian Dream* für Flöte solo, Vento Publications (A S.273)
- 2000 Yamanaka, Keiko: *L`air tombé* for flute and electronics, Eigenverlag
- 2000 Zapf, Helmut (*1956): *Albedo* für Flöten und Tonband
- 2001 Ali-Sade, Frangis: *Ask Havasi* für Flöte, Bearbeitung der Fassung für Violoncello solo (1998) von Natalia Pshenichnikova, Sikorski
- 2001 Bertrand, Christophe: *Ektra* per flauto solo, Edizioni Suvini Zerboni
- 2001 Cresta, Gianvincenzo (*1968): *Sospesi anonimi, diseredati, poeti* for Flute, live electronics and magnetic tape
- 2001 Dick, Robert (*1950): *Sliding Life Blues*, for flute with Robert Dick „Glissando Headjoint“, Multiple Breath Music
- 2001 Eespere, René (*1953): *Flatus II* für Flöte, Antes Edition
- 2001 Froleys, Stephan (*1962): *My Personal Flute Orchestra*, für Flöten, Mikrofon und Aufnahmegeräte, Manuskript
- 2001 Grego, Alessandro (*1969): *Persistenza della memoria ovvero "Non si può entrare nel delirio con l'orologio!"* For Flute Iperbasso, live electronics and magnetic tape
- 2001 Hirsch, Michael (*1958): *Monolog*, für Piccolo solo, Verlag Juliane Klein
- 2001 Hori, Etsuko: *Hiten no fu*, for flute solo, Zen-On, UA 2.12.2000
- 2001 Shekov, Ivan: *A Heart for New York* op.78 für Querflöte solo, Zimmermann
- 2001 Tanguy, Eric (*1968): *Further pour flûte*, Salabert

- 2001 Vandor, Ivan (*1932): *Musica per una danza rituale* per flauto solo, Edizioni Suvini Zerboni
- 2002 Dorff, Daniel (*1956): *Nocturne Caprice* for solo Flute, Theodore Presser Company
- 2002 Köszeghy, Peter (*1971): *ECLAT 03022002* für Bassflöte solo, evtl. mit Verstärkung, Edition Juliane Klein
- 2002 Martin, Robert: *Violet Air* for solo Flute, Merion Music
- 2002 Offermans, Wil (*1957): *Duo. Ein Solo für (Kontrabass-) Flöte und einen Stein*, Zimmermann
- 2002 Pezolt, Rainer (*1957): *Lied* (J.v. Eichendorff) für Flöte solo, (A S.138)
- 2002 Reese, Kirsten (*1968): *dulationen*, für Flöte und Laptop, Manuskript
- 2002* Schaeffer, Bogusław (*1929): *Tavio* per flauto solo, Collsch-Edition
- 2002 Wagner, Wolfram (*1962): *Variationssuite* für Flöte solo, Doblinger (A S.85)
- 2003 Dick, Robert (*1950): *everyone@universe.existence*, for amplified flute and prerecorded sound, Multiple Breath Music
- 2003 Dinescu, Violeta (*1953): *Circuit* für Flöte(n), Eigenverlag, UA: 20.9.2003 in Bukarest
- 2003* Genzmer, Harald (*1909): 3. Sonate für Flöte solo, Ries & Erler (A S.71)
- 2003/05 Höller, York (*1944): *Scan* für Flöte solo, Boosey & Hawkes
- 2003 Laufer, Norbert (*1960): *rondo meccanico*, für Flöte solo, Dohr
- 2003 Lombardi, Luca (*1945): *Flatus* per flauto, Edizioni Rai Trade
- 2003 Schneid, Tobias PM (*1963): *Vertical Horizon II*, Flöte solo, peer music, UA 25.11.04 in Brno
- 2003 Thoma, Xaver Paul: *Melodie und Capriccio* op.126 für Flöte solo, Hubert Hoche-Musikverlag
- 2004 Bång, Malin (*1974): *Twilight Collider* für Flöte/Bassflöte und Live-Elektronik, UA 10.10.2004 in Oslo
- 2004 Dean, Brett: *Demons*. Music for solo flute, Boosey & Hawkes
- 2004 Haas, Georg Friedrich (*1953): *Finale* für Flöte solo, Universal Edition
- 2004* Hübler, Klaus-Karl (*1956): *Excerpt/Version A, B, C* für Flöte, Breitkopf & Härtel

- 2004 Saariaho, Kaija (*1952): *Dolce Tormento für Piccolo solo*, Chester Music Ltd.
- 2005 Blank, Allan (*1925): *Snapshots (A Suite of Five for Solo Flute)*, Falls House Press
- 2005 Dick, Robert (*1950): *The Sound*, for flutist/speaker, with poetry by Bruce Lawder, Multiple Breath Music
- 2005* Götsche-Niessner, Friedgund (*1954): *Nachfaltergedanken*, Flöte solo, Zimmermann
- 2005* Hoover, Katherine (*1937): *To greet the sun*, flute, Papagena Press
- 2005 Köszeghy, Peter (*1971): *Spirits*, Altflöte und CD
- 2005 Lombardi, Luca (*1945): *Nel vento con Ariel* per flauto, Edizioni Rai Trade
- 2006 Clementi, Aldo (*1925): *Capriccio* per flauto contraalto, Edizioni Suvini Zerboni

Verzeichnis der Notenbeispiele (Copyright)

- 1 Mortensen, Finn: *Sonate* (1953), 1. Satz, Norsk Musikforlag
- 2 Stockmeier, Wolfgang: *Sonate* (1962), Praeludium, Möselers
- 3 Gubajdulina, Sofija: *Sonatine* (1978), Sikorski
- 4 Gubajdulina, Sofija: *Sonatine* (1978), Sikorski
- 5 Denisov, Edison: *Sonate* (1982), 1. Satz, Leduc
- 6 Vasks, Peteris: *Sonate* (1992), 1. Satz, Schott
- 7 Vasks, Peteris: *Sonate* (1992), 2. Satz, Schott
- 8 Bach, Johann Sebastian: *Partita* (1724), Sarabande, Henle
- 9 Holliger, Heinz: *Sonate (in)solit(air)e* (1995/96), La bande de Sara, Schott
- 10 Holliger, Heinz: *Sonate (in)solit(air)e* (1995/96), Badines! – Ries!, Schott
- 11 Genzmer, Harald: *3. Sonate* (2003*), 1. Satz, Ries & Erler
- 12 Moroi, Makoto: *Partita* (1952), Introduction, Heinrichshofen
- 13 Moroi, Makoto: *Partita* (1952), Gavotte II, Heinrichshofen
- 14 Moroi, Makoto: *Partita* (1952), Gigue, Heinrichshofen
- 15 Françaix, Jean: *Suite* (1962), Caprice, Schott
- 16 Luening, Otto: *Suite Nr.3* (1961), 1. Satz, Schirmer
- 17 Luening, Otto: *Suite Nr.3* (1961), 5. Satz, Schirmer
- 18 Becker, Günther: *Zwei Inventionen* (1957), Invention I, Zimmermann
- 19 Firsova, Elena: *Zwei Inventionen* (1977), 1. Invention, Sikorski
- 20 Firsova, Elena: *Zwei Inventionen* (1977), 2. Invention, Sikorski
- 21 Wagner, Wolfram: *Drei Capricen* (1989), Caprice I, Copyright 1994 by Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmannsky) KG, Wien – München mit freundlicher Genehmigung des Verlages
- 22 Wagner, Wolfram: *Drei Capricen* (1989), Caprice II (siehe Notenbsp. 21)
- 23 Bruckmann, Ferdinand: *Capriccio* (1991), Edition Dohr
- 24 Benker, Heinz: *Bavardage* (1957), Breitkopf & Härtel
- 25 Erdmann, Dietrich: *Monodie* (1971), 3. Satz, Breitkopf & Härtel
- 26 Auerbach, Lera: *Monolog* (1991), Sikorski
- 27 Kelemen, Milko: *Studie* (1959), Impero Verlag
- 28 Donatoni, Franco: *Studio* (1971), Breitkopf & Härtel
- 29 Donatoni, Franco: *Studio* (1971), Breitkopf & Härtel

- 30 Vasks, Peteris: *Landschaft mit Vögeln* (1980), VEB
- 31 Takács, Jenő: *Dialoge nach Vogelstimmen* (1981), Nr.3 der Frage-Stimmen, Copyright 1991 by Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky) KG, Wien – München mit freundlicher Genehmigung des Verlages
- 32 Schneider, Willy: *Pan* (1956), Allegretto, Schott
- 33 Schnebel, Dieter: *Pan* (1978), Phase „Erwachen“, Schott
- 34 Carter, Elliott: *Scrivo in Vento* (1991), Boosey & Hawkes
- 35 Denhoff, Michael: *Mit schwarzem Bogen* (1979), Impression, Breitkopf & Härtel
- 36 Yun, Isang: *Salomo* (1977/78), Bote & Bock
- 37 Pagh-Paan, Younghi: *Dreisam-Nore* (1975), Ricordi
- 38 Fukushima, Kazuo: *Mei* (1962), Edizioni Suvini Zerboni
- 39 Yuasa, Joji: *Domain* (1978), Schott Japan
- 40 Takemitsu, Toru: *Voice* (1971), Salabert
- 41 Takemitsu, Toru: *Itinerant* (1989), Schott Japan
- 42 Takemitsu, Toru: *Air* (1996), Schott Japan
- 43 Hosokawa, Toshio: *Sen I* (1984/86), Schott Japan
- 44 Halffter, Cristóbal: *Debla* (1980), Universal Edition
- 45 Halffter, Cristóbal: *Debla* (1980), Universal Edition
- 46 Dinescu, Violeta: *Doru* (1992), Eigenverlag
- 47 Gaber, Harley: *Kokū* (1970), American Composers Alliance
- 48 Zender, Hans: *Mondschrift (Lo-Shu II)* (1978), Bote & Bock
- 49 Cage, John: *Ryoanji* (1984), Henmar Press
- 50 Evangelisti, Franco: *Proporzioni* (1958), Edition Peters
- 51 Berio, Luciano: *Sequenza I* (1958), Edizioni Suvini Zerboni
- 52 Scelsi, Giacinto: *Pwyll* (1954), Bärenreiter
- 53 Cage, John: *Solo for Flute, Alto Flute, and Piccolo* (1957/58), Henmar Press
- 54 Zimmermann, Bernd-Alois: *Tempus loquendi* (1963), Teil 1, Schott
- 55 Zimmermann, Bernd-Alois: *Tempus loquendi* (1963), Teil 13, Schott
- 56 Purcell, Henry: *Dido und Aeneas, Chaconne d-moll*, Breikopf & Härtel
- 57 Huber, Klaus: *Ein Hauch von Unzeit* (1972), Musikverlag Hans Gerig
- 58 Dick, Robert: *Afterlight* (1973), Multiple Breath Music
- 59 Dick, Robert: *Afterlight* (1973), Multiple Breath Music

- 60 Hespous, Hans-Joachim: *duma* (1980), Eigenverlag
- 61 Lévinas, Michaël: *Froissements d'ailes* (1975), Leduc
- 62 Holliger, Heinz: *(t)air(e)* (1980/83), Ars Viva Verlag
- 63 Saariaho, Kaija: *Laconisme de l'aile* (1982), Edition Wilhelm Hansen
- 64 Aitken, Robert: *Plainsong* (1977/98), Universal Edition
- 65 Aitken, Robert: *Plainsong* (1977/98), Universal Edition
- 66 Huber, Nicolaus A.: *First Play Mozart* (1993), Breitkopf & Härtel
- 67 Huber, Nicolaus A.: *First Play Mozart* (1993), Breitkopf & Härtel
- 68 Ferneyhough, Brian: *Unity Capsule* (1975), Edition Peters
- 69 Pröve, Bernfried: *Entzeichnung I* (1988), Moeck Verlag
- 70 Sciarrino, Salvatore: *Fabbrica degli incantesimi* (1977-1989), *All'aure in una lontananza*, Edizioni Suvini Zerboni
- 71 Sciarrino, Salvatore: s.o., *Canzona di ringraziamento*, Edizioni Suvini Zerboni
- 72 Sciarrino, Salvatore: s.o.; *Venere che le grazie la fioriscono*, Edizioni Suvini Zerboni
- 73 Sciarrino, Salvatore: s.o., *Fra i testi dedicati alle nubi*, Edizioni Suvini Zerboni
- 74 Kawashima, Motoharu: *Manic Psychosis I* (1991/92), Bärenreiter
- 75 Sigurbjörnsson, Thorkell: *Kalais* (1976), Universal Edition
- 76 Mazur, Andreas: *Sénanque* (1993), Zimmermann
- 77 Wendel, Wolfgang: *Indian Dream* (2000), Vento Publications
- 78 Maderna, Bruno: *Musica su due dimensioni* (1958), Edizioni Suvini Zerboni
- 79 Haubenstock-Ramati, Roman: *Interpolation* (1957), Universal Edition
- 80 Schenker, Friedrich: *Hörstück mit Flöten* (1976), VEB
- 81 Reich, Steve: *Vermont Counterpoint* (1982), Hendon Music
- 82 Kagel, Mauricio: *Atem* (1969/70), Universal Edition
- 83 Stockhausen, Karlheinz: *Zungenspitzentanz* (1983), Eigenverlag
- 84 Saariaho, Kaija: *NoaNoa* (1991), Chester Music
- 85 Saariaho, Kaija: *NoaNoa* (1991), Chester Music
- 86 Stahmer, Klaus Hinrich: *Herr der Winde* (1996), Verlag Neue Musik

Personenverzeichnis

Aitken, Robert	Vita 241, <i>Plainsong</i> A ⁴²⁵ 241
Auerbach, Lera	Vita 104, <i>Monolog</i> A 104
Bach, C. Ph. E.	<i>Sonate a-Moll</i> 26
Bach, Johann Sebastian	<i>Partita a-Moll</i> 23, 68
Becker, Günther	Vita 88, <i>Drei Inventionen</i> A 88
Benker, Heinz	Vita 99, <i>Bavardage</i> A 99
Berio, Luciano	Vita 205, <i>Sequenza I</i> 35, A 205
Blavet, Michel	<i>Premier Recueils de Pièces</i> 23
Bodinus, Sebastian	<i>Caprice en Gigue</i> 27
Bönn, Georg	Vita 327, <i>Trees and Pipes</i> A 327
Bozza, Eugène	<i>Image</i> 32
Bruckmann, Ferdinand	Vita 96, <i>Capriccio</i> A 96
Cage, John	Vita 197, <i>Ryoanji</i> A 197, <i>Solo for Flute, Alto Flute and Piccolo</i> A 211
Carter, Elliott	Vita 135, <i>Scrivo in Vento</i> A 135
Debussy, Claude	<i>Syrinx</i> 30
Denhoff, Michael	Vita 141, <i>Mit schwarzem Bogen</i> A 141
Denisov, Edison	Vita 63, <i>Sonate</i> A 63
Dick, Robert	Vita 222, <i>Afterlight</i> A 222
Diermaier, Joseph	Vita 145, <i>Fünf Bilder</i> A 145
Dinescu, Violeta	Vita 186, <i>Doru</i> A 186
Donatoni, Franco	Vita 113, <i>Studio</i> A 113
Erdmann, Dietrich	Vita 101, <i>Monodie</i> A 101
Evangelisti, Franco	Vita 203, <i>Proporzioni, strutture per flauto solo</i> 35, A 203
Eyck, Jonkheer Jacob van	<i>Flyten Lust-hof</i> 21
Ferneyhough, Brian	Vita 249, <i>Unity Capsule</i> A 249
Firsova, Elena	Vita 90, <i>Zwei Inventionen</i> A 90
Françaix, Jean	Vita 79, <i>Suite</i> A 79

⁴²⁵ A = Analyse.

Fukushima, Kazuo	Vita 163, <i>Mei</i> A 163
Gaber, Harley	<i>Kokû</i> A 190
Gebauer, Michel Joseph	<i>Grand Etude ou Exercise in d/D</i> 28
Genzmer, Harald	Vita 71, 3. <i>Sonate</i> A 71
Grosskopf, Erhard	Vita 296, <i>Nexus, Drei Blätter Luft-Wasser-Erde</i> A 296
Gubajdulina, Sofija	Vita 59, <i>Sonatine</i> A 59
Hajdu, Georg	Vita 314, <i>Sleeplessness</i> A 314
Halffter, Cristóbal	Vita 182, <i>Debla</i> A 182
Haubenstock-Ramati, Roman	Vita 287, <i>Interpolation</i> 35, A 287
Herchet, Jörg	Vita 116, <i>Komposition 2</i> A 116
Hespos, Hans-Joachim	Vita 226, <i>duma</i> A 226
Hindemith, Paul	<i>Acht Stücke für Flöte allein</i> 32
Hoffmeister, Franz Anton	<i>50 Ferma a Flauto</i> 28
Holliger, Heinz	Vita 67, <i>Sonate (in)solit(air)e</i> A 67, <i>(t)air(e)</i> A 233
Hosokawa, Toshio	Vita 178, <i>Sen I</i> A 178, <i>Vertical Song I</i> 181, <i>Atem-Lied</i> A 181
Hotteterre le Romain, Jaques	<i>Ecos</i> 22
Huber, Klaus	Vita 219, <i>Ein Hauch von Unzeit</i> A 219, <i>To Ask the Flutist</i> A 221
Huber, Nicolaus A.	Vita 244, <i>First Play Mozart</i> A 244
Hummel, Bertold	Vita 290, <i>Yume I-IV</i> A 290
Ibert, Jaques	<i>Pièce</i> 32
Jolivet, André	<i>Cinq Incantations</i> 32
Kagel, Mauricio	Vita 302, <i>Atem</i> A 302
Katzer, Georg	Vita 293, <i>Dialog imaginär</i> A 293
Kawashima, Motoharu	Vita 263, <i>Manic Psychosis I</i> A 263
Kelemen, Milko	Vita 109, <i>Studie</i> A 109
Kuhlau, Friedrich	<i>Fantasie in D-Dur</i> 29
Kulenty, Hanna	Vita 322, <i>A fifth circle</i> A 322
Lévinas, Michaël	Vita 231, <i>Froissements d'ailes</i> A 231
Luening, Otto	Vita 81, <i>Suite Nr.3</i> A 81
Maderna, Bruno	Vita 282, <i>Musica su due dimensioni</i> A 282
Marais, Marin	<i>Folies d'Espagne</i> 21

Mazur, Andreas	Vita 269, <i>Sénanque</i> A 269
Michael, Frank	Vita 102, <i>Una Cavatina</i> A 102, <i>Shakuhachi</i> A 193, <i>Amun-Ra, Oktopus</i> A 289
Moroi, Makoto	Vita 75, <i>Partita</i> A 75
Mortensen, Finn	Vita 54, <i>Sonate</i> A 54
Offermans, Wil	Vita 201, <i>Honami</i> A 201
Pagh-Paan, Younghi	Vita 155, <i>Dreisam-Nore</i> A 155
Pezolt, Rainer	Vita 138, <i>Lied</i> A 138
Pröve, Bernfried	Vita 252, <i>Entzeichnung I</i> A 252
Reich, Steve	Vita 298, <i>Vermont Counterpoint</i> A 298
Saariaho, Kaija	Vita 235, <i>Laconisme de l'aile</i> A 235, <i>NoaNoa</i> A 317
Scelsi, Giacinto	Vita 207, <i>Pwyll</i> A 207
Schaeffer, Bogus ³ aw	Vita 108, <i>Zwei Stücke für Flöte solo</i> 34, A 108
Schenker, Friedrich	Vita 291, <i>Hörstück mit Flöten</i> A 291
Schnebel, Dieter	Vita 130, <i>Pan</i> A 130, <i>Languido</i> A 324
Schneider, Willy	Vita 127, <i>Pan</i> A 127
Schwartz, Laurie	Vita 322, <i>the tides</i> A 322
Sciarrino, Salvatore	Vita 254, <i>Fabbrica degli incantesimi</i> A 254
Sigurbjörnsson, Thorkell	Vita 267, <i>Kalaús</i> A 267
Sink, Kuldar	Vita 84, <i>Suite</i> A 84
Stahmer, Klaus Hinrich	Vita 134, <i>Aristofaniada</i> A 134, <i>Herr der Winde</i> A 326
Stamitz, Anton	<i>Capriccio in A, Capriccio in G</i> 27
Stockhausen, Karlheinz	Vita 308, <i>Zungenspitzentanz</i> A 308, <i>Flautina</i> A 313
Stockmeier, Wolfgang	Vita 57, <i>Sonate</i> A 57
Takács, Jenő	Vita 123, <i>Dialog nach Vogelstimmen</i> A 123
Takemitsu, Toru	Vita 168, <i>Voice</i> A 168, <i>Itinerant</i> 173, <i>Air</i> A 174
Telemann, Georg Philipp	<i>12 Fantasien</i> 25
Varèse, Edgar	<i>Density</i> 21,5 32
Vasks, Peteris	Vita 65, <i>Sonate</i> A 65, <i>Landschaft mit Vögeln</i> A 120
Virgiliano, Aurelio	<i>Ricercata</i> 21
Wagner, Wolfram	Vita 85, <i>Drei Capricen</i> A 93, <i>Variationssuite</i> A 85
Wendel, Wolfgang	Vita 273, <i>Indian Dream</i> A 273
Wunderlich, Johann Georg	<i>Divertimenti</i> 28

Yuasa, Joji Vita 165, *Domain A* 165, *Mai-bataraki* 167, *Terms of temporal detailing* 167

Yun, Isang Vita 151, *Etüden für Flöte(n) solo* 153, *Salomo A* 153, *Sori* 155

Zender, Hans Vita S.194, *Mondschrift (Loshu II)* A S.194

Zimmermann, Bernd-Alois Vita S.213, *Tempus loquendi A* S.213

Literaturverzeichnis

- Ackermann, Peter / Burde, Wolfgang / Sawabe, Yukiko (1996): Art. Japan. In: MGG, Sachteil Bd.4, Sp.1330-1384.
- Aho, Kalevi: Art. Kaija Saariaho. In: *Komponisten der Gegenwart*, 2. Nlfg.
- Altmann, Günter (2001): *Musikalische Formenlehre. Ein Handbuch mit Beispielen und Analysen. Für Musiklehrer, Musikstudierende und musikinteressierte Laien. Überarbeitete Neuauflage.* Schott, Mainz.
- Amzoll, Stefan (2003): Art. Katzer, Georg. In: MGG, Personenteil Bd.9, Sp.1544-1546.
- Angermann, Klaus (Hrsg.) (1992): *Giacinto Scelsi: Im Innern des Tons. Symposiumsberichte des Musikfestes Hamburg. Symposium *Giacinto Scelsi* Hamburg 1992.* Wolke Verlag, Hofheim.
- Bartolozzi, Bruno (1971): *Neue Klänge für Holzblasinstrumente. Mit Anmerkungen von Reginald Smith Brindle.* Schott, Mainz.
- Bauer, Carla Christine (1981): *Michel Blavets Flötenmusik. Eine Studie zur Entwicklung der französischen Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert, Diss. Phil. Freiburg, Hochschulsammlung Philosophie Musikwissenschaft Bd.2.* Hochschulverlag, Freiburg.
- Becker, Peter (1990): *Musik nach 1950.* In: Schnaus, Peter (Hrsg.) (1990): *Europäische Musik in Schlaglichtern.* Meyers Lexikonverlag, Mannheim, S.435-471.
- Benary, Peter (1979): *Nationalcharakteristik in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts.* In: *Zum Aspekt des *Nationalen* in der Neuen Musik*, hrsg. von Dieter Rexroth, Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Instituts Frankfurt/Main. Schott, Mainz.
- Betz, Marianne (1992): *Versuch über Berio: Eine Analyse der „Sequenza“ per flauto solo.* In: *Tibia 17* (1992), S.26-32.
- Betz, Marianne / Meyer, Andreas / Meyer, Jürgen (1995): Art. Flöten. In: MGG, Sachteil Bd.3, Sp.559-594.
- Borio, Gianmario / Danuser, Hermann (Hrsg.) (1997): *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Bd.1/2 Geschichte, Bd.3 Dokumentation.* Rombach, Freiburg i.Br.

- Braun, Karen Anke (1998): Art. Shakuhachi. In: MGG, Sachteil Bd.8, Sp.1363-1367.
- Breault, Marie-Hélène (2006): Kathinkas Gesang von Karlheinz Stockhausen. In: Flöte aktuell 1/2006, Deutsche Gesellschaft für Flöte e.V. (DGfF) (Hrsg.), S.11-17.
- Briner, Ermanno (1998): Reclams Musikinstrumentenführer. Reclam, Stuttgart.
- Busch, Barbara (1999): Musik für Flöte solo. In: Busch-Salmen, Gabriele / Krause-Pichler, Adelheid (Hrsg.): Handbuch Querflöte: Instrument – Lehrwerke – Aufführungspraxis – Musik – Ausbildung – Beruf. Bärenreiter, Kassel, S.244-253.
- Busch-Salmen, Gabriele / Krause-Pichler, Adelheid (Hrsg.) (1999): Handbuch Querflöte: Instrument – Lehrwerke – Aufführungspraxis – Musik – Ausbildung – Beruf. Bärenreiter, Kassel.
- Cappellens musikkleksikon (1979), Kari Michelsen (Redaktør), Bd.6, Stockholm.
- Castellani, Marcello (1989): J.S. Bachs „Solo pour la flute traversiere“: Köthen oder Leipzig?. In: Tibia 14 (1989), S. 567-573.
- Cenova, Valerija (2001): Art. Denisov, Edison. In: MGG, Personenteil Bd.5, Sp.810-820.
- Danuser, Hermann (1984): Die Musik des 20. Jahrhunderts, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd.7. Laaber-Verlag, Laaber.
- Daschner, Hubert (2000): Spanische Musik auf der Höhe ihrer Zeit: Cristóbal Halffter. Pfau-Verlag, Saarbrücken.
- Denhoff, Michael (1993): Vom Bild-Klang zum Klang-Bild. Zum Verhältnis von Bild und Musik in meinen Stücken zu Dürer, Goya und anderen. In: Neue Zeitschrift für Musik, 1993, S.14-19.
- Deutscher Komponistenverband (Hrsg.) (2000): Komponisten der Gegenwart im Deutschen Komponistenverband. Ein Handbuch. 5. Auflage. ConBrio, Berlin.
- Dibelius, Ulrich (1994): Moderne Musik II. 1965-1985. Piper Verlag, München.
- Dibelius, Ulrich (1998): Flöten-Emanzipation. Ein Gespräch zwischen Carin Levine und Ulrich Dibelius. CD-Booklet „Flöten ohne Grenzen“, 1998.
- Dibelius, Ulrich (1998): Moderne Musik nach 1945. Piper Verlag, München.
- Dick, Robert (1975): The other flute: a performance manual of contemporary techniques. Oxford University Press, London.

- Dick, Robert (1986): Neuer Klang durch neue Technik. Zimmermann Verlag, Frankfurt.
- Dobrinski, Ingeborg (1981): Das Solostück für Querflöte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd.99. Gustav Bosse Verlag, Regensburg.
- Doflein, Erich (1970): 16 Stücke für Flöte allein, gesammelt und herausgegeben von Erich Doflein. Schott, Mainz.
- Dolinski, Dorata (2003): Die Polnische Flötenmusik. In: Flöte aktuell, DGfF, Heft 1, 2003, S.34-38.
- Dorf Müller, Joachim (2006): Art. Stockmeier, Wolfgang. In: MGG, Personenteil Bd.15, Sp.1516-1518.
- Drees, Stefan: Art. Salvatore Sciarrino. In: Komponisten der Gegenwart, 19. Nlfg. 4/00.
- Dremel, Erik (2005): Pastorale Träume. Die Idealisierung von Natur in der englischen Musik 1900-1950. Böhlau Verlag, Köln.
- Edler, Arnfried (2003): Musik zwischen Mythologie und Sozialgeschichte. Ausgewählte Aufsätze aus den Jahren 1972 bis 2000, hrsg. von Wolfgang Horn und Günter Katzenberger. Wißner-Verlag, Augsburg.
- Eikemeier, Dieter (1987): Ist Yun Isangs Musik koreanisch? In: Heister, Hanns-Werner / Sparrer, Walter-Wolfgang (Hrsg.) (1987): Der Komponist Isang Yun. edition text + kritik, München.
- Emigholz, Marita (1991): Töne, die Pinselstrichen gleichen. Die Begegnung von zwei Musikkulturen in den Kompositionen Younghi Pagh-Paans. In: Neue Zeitschrift für Musik, 1991/9. Schott, Mainz, S.19-26.
- Enders, Bernd (1997): Lexikon Musikelektronik. Erweiterte, völlig überarbeitete Neuauflage. Schott, Mainz.
- Eppinger, Sigrid (1984): Georg Philipp Telemann: 12 Fantasien für Flöte solo. In: Tibia 9 (1984), S. 86-99 und S. 172-179.
- Fanslau, Rainer: Art. Steve Reich. In: Komponisten der Gegenwart, Gllfg.
- Fearn, Raymond (1990): Bruno Maderna. Contemporary Music Studies: Volume 3. Harwood Academic Publishers, Chur/Switzerland.

- Fleck, Theresia (1997): Hespos: `duma` (1980). Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik, hrsg. von Stefan Fricke, Fragmen Bd.17. Pfau-Verlag, Saarbrücken.
- Flute works by soviet composers for Solo Flute, Library of russian-soviet music. Sikorski, 1990.
- Galliano, Luciana (2005): Toshio Hosokawa – der Emigrant. In: Positionen. Beiträge zur Neuen Musik, Heft 63, Mai 2005, S.16-18.
- Georgescu, Corneliu Dan (1998): Art. Rumänien. In: MGG, Sachteil Bd.8, Sp.587-605.
- Gerlof, Antje (1999): Rainer Pezolt „Nightpiece“. In: Flöte aktuell, DGfF Heft 3, 1999, S.33-36.
- Gerlof, Antje (2003): Scherzo Piccolo für Pikkoloflöte (1994). Gedanken über ein Stück von Rainer Pezolt. In: Flöte aktuell, DGfF, Heft 2, 2003, S.22-24.
- Gieseler, Walter / Lombardi, Luca / Weyer, Rolf-Dieter (1985): Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts, Akustik Instrumente Zusammenwirken. Moeck Verlag, Celle.
- Gojowy, Detlef (Hrsg.) (1990): Studien zur Musik des XX. Jahrhunderts in Ost- und Ostmitteleuropa, Osteuropaforschung Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Osteuropakunde Bd. 29. Berlin Verlag Arno Spitz, Berlin.
- Gojowy, Detlef (2001): Art. Firsova, Elena. In: MGG, Personenteil Bd.6, Sp.1235-1238.
- Gruhn, Wilfried: Art. Hans Zender. In: Komponisten der Gegenwart, 12. Nlfg. und 32. Nlfg. 11/06.
- Guignard, Silvain (Hrsg.) (1996): Musik in Japan. Aufsätze zu Aspekten der Musik im heutigen Japan. Iudicium Verlag, München.
- Gümbel, Martin (1974): Neue Spieltechniken in der Querflötenmusik nach 1950. Bärenreiter, Kassel.
- Harenberg Komponistenlexikon (2001). 760 Komponisten und 1060 Meilensteine der Musik mit kommentierten CD-Tipps von »Fono Forum«. Harenberg Lexikon Verlag, Dortmund.
- Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd.4. Laaber-Verlag, Laaber, S.171-206.
- Heiss, John (1972): The Flute: New Sounds. Perspectives of Notation and Performance. Norton and Co., New York.

- Heister, Hanns-Werner / Sparrer, Walter-Wolfgang (Hrsg.) (1987): Der Komponist Isang Yun. edition text + kritik, München.
- Hellmann, Christiane (1999): Zur Musik für Flöte im 20. Jahrhundert: Die aktuelle Situation. In: Busch-Salmen, Gabriele / Krause-Pichler, Adelheid (Hrsg.) (1999): Handbuch Querflöte: Instrument – Lehrwerke – Aufführungspraxis – Musik – Ausbildung – Beruf. Bärenreiter, Kassel, S.288/289.
- Herd, Judith Ann (1996): Westliche Musik und die Entstehung einer japanischen Avantgarde. In: Guignard, Silvain (Hrsg.): Musik in Japan. Aufsätze zu Aspekten der Musik im heutigen Japan. Iudicium Verlag, München, S.219-240.
- Herresthal, Harald (2004): Art. Mortensen, Finn. In: MGG, Personenteil Bd.12, Sp.505/506.
- Hilberg, Frank (2000): Dialektisches Komponieren. In: Motte-Haber, Helga de la (Hrsg.) (2000): Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000, Horwitz, Karl (1926): Neue Musik für Soloinstrumente. In: Melos 5, 1926, H.4/5, S.123-134.
- Houben, Eva-Maria (2004): immer wieder anders – überraschend neu. Noch einmal 5 Jahre Komponisten-Porträts an der Universität Dortmund. NonEM-Verlag, Dortmund.
- Houben, Eva Maria (Hrsg.) (2004): Violeta Dinescu. Pfau-Verlag, Saarbrücken.
- Howell, Thomas (1974): The Avant-Garde Flute, A Handbook for Composers and Flutists. University of California Press, Berkeley.
- Huber, Nicolaus A. (2000): Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964-1999, hrsg. von Josef Häusler. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
- Hünteler, Konrad (1999): Theobald Boehm – Die Geburt der modernen Flöte. In: Busch-Salmen, Gabriele / Krause-Pichler, Adelheid (Hrsg.) (1999): Handbuch Querflöte. Instrument Lehrwerke Aufführungspraxis Musik Ausbildung Beruf. Bärenreiter, Kassel, S.34-41.
- Jung, Hermann (1997): Art. Pastorale. In: MGG, Sachteil Bd.7, Sp.1499-1509.
- Kandinsky, Wassily (1956): Über das Geistige in der Kunst, 5. Auflage. Benteli-Verlag, Bern-Bümpliz.
- Karkoschka, Erhard (1966): Das Schriftbild der Neuen Musik. Moeck Verlag, Celle.
- Kauba, Thomas (1997): Wie im Großen, so im Kleinen. Betrachtungen zu einer Flötensonate von Raphael Heinrich. In: „Jeder nach seiner Fassung“:

- musikalische Neuansätze heute; eine Veröffentlichung der Musikakademie Rheinsberg, hrsg. von Ulrike Liedtke unter Mitarbeit von Claudia Schurz. Pfau-Verlag, Saarbrücken.
- Klüppelholz, Werner (1981): Mauricio Kagel: 1970-1980. DuMont, Köln.
- Klüppelholz, Werner (2003): Über Mauricio Kagel. Pfau-Verlag, Saarbrücken.
- Koizumi, Hiroshi (1996): Technique For Contemporary Flute Music for players and composers. Schott, Japan.
- Komorowski, Hans-Peter (1971): Die „Invention“ in der Musik des 20. Jahrhunderts. Gustav Bosse Verlag, Regensburg.
- Komponisten der Gegenwart (1992), Heister, Hanns-Werner / Sparrer, Walter-Wolfgang (Hrsg.). edition text + kritik, München.
- Kreyszig, Walter (1998): Art. Querflöte in: MGG, Sachteil Bd.8, Sp.1-50.
- Krummel-Laartz, Ilse-Lore (1999): Art. Herchet, Jörg. In: MGG, Personenteil Bd.8, Sp.1371/1372.
- Kühn, Clemens (1995): Art. Form. In: MGG, Sachteil Bd.3, Sp.607-643.
- Kunitz, Hans (1995): Die Instrumentation: Ein Hand- und Lehrbuch, Teil 2: Flöte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Kunze, Stefan (1987): Die Antike in der Musik des 20. Jahrhunderts, Thyssen-Vorträge, Auseinandersetzungen mit der Antike, hrsg. von Hellmut Flashar, Heft 6. C.C. Buchners Verlag, Bamberg.
- Kupsch, Thomas (1994): Der Einfluß der Aleatorik und der Polnischen Schule auf das Schaffen Dresdner Komponisten in den 70er Jahren. Dissertation, Technische Universität Dresden.
- Lee, Mi-Kyung (2001): Einflüsse der koreanischen Musik und Musikphilosophie auf Isang Yuns Denken und Kompositionen, Inauguraldissertation, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main, CD.
- Lesle, Lutz (2001): Neue Musik für und mit Flöte aus Estland. In: Flöte aktuell, DGfF, Heft 4, 2001, S.9-20.
- Lesle, Lutz: Art. Peteris Vasks. In: Komponisten der Gegenwart, 22. Nlfg. 11/01
- Levine, Carin / Mitropoulos-Bott, Christina (2003): Die Spieltechnik der Flöte. Bärenreiter, Kassel, 2. Auflage.
- Levine, Carin / Mitropoulos-Bott, Christina (2004): Die Spieltechnik der Flöte II, Piccolo, Alt- und Bassflöte. Bärenreiter, Kassel.

- Ligeti, György (1966): György Ligeti. In: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik X (1966): Form in der Neuen Musik. Schott, Mainz, S.23-35.
- Lovisa, Fabian R. (1996): minimal-music: Entwicklung, Komponisten, Werke. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Lucchesi, Immanuel (Hrsg.) (1990): Per flauto solo. Zeitgenössische Flötenmusik von Komponisten der Deutschen Demokratischen Republik, 2. Auflage. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.
- Mazur, Andreas (2003): Das Pars-pro-Toto-Spiel. Neue Klänge auf Teilen der Flöte. Eine Anleitung. Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/Main.
- McBurney, Gerard (1992): Art. Firsova, Elena. In: Contemporary Composers, Morton, Brian / Collins, Pamela (Hrsg.). St. James Press, Chicago and London.
- Mellott, George K. (1964): A survey of contemporary flute solo literature with analyses of representative compositions. Dissertation University of Iowa.
- Meylan, Raymond (1988): The Flute. Amadeus Press Portland, Oregon, Reinhard G. Pauly, Ph.D., General Editor.
- Michael, Frank (1978): Flöte – mein Hobby. Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/Main.
- Michels, Ulrich (1994): dtv-Atlas zur Musik, Tafeln und Texte, Bd.2 Historischer Teil: Vom Barock bis zur Gegenwart. Deutscher Taschenbuch Verlag, München und Bärenreiter Verlag, Kassel.
- Mielke-Gerdes, Dorothea (1998): Art. Sonate. In: MGG, Sachteil Bd.8, Sp. 1572-1607.
- Miyamoto, Kenjiro (1996): Klang im Osten – Klang im Westen: der Komponist Toru Takemitsu ... und die Rezeption europäischer Musik in Japan. Saarbrücken, Univ. Diss. Pfau-Verlag, Saarbrücken.
- Motte-Haber, Helga de la (Hrsg.) (2000): Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000, Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd.4. Laaber-Verlag, Laaber.
- Musik in Geschichte und Gegenwart, Die (MGG). Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. von Friedrich Blume, 14 Bde. 2 Suppl.-Bde, 2. neubearbeitete Ausgabe. Kassel.

- Nastasi, Mirjam (1991/1992/1993/2006): Die Soloflöte. Eine Sammlung repräsentativer Werke vom Barock bis zur Gegenwart. 4 Bd. (Barock, Klassik, Romantik, 20. Jahrhundert bis 1960). Peters, Frankfurt.
- Nauck, Gisela (2001): Dieter Schnebel. Lesegänge durch Leben und Werk. Schott, Mainz.
- Nicolet, Aurèle (Hrsg.) (1973): Pro musica nova. Studien zum Spielen Neuer Musik für Flöte. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
- Noller, Joachim (2001): Art. Donatoni, Franco. In: MGG, Personenteil Bd.5, Sp.1251-1253.
- Oesch, Hans (1987): Musik aus dem Geiste des Tao. Gedanken zu *Loyang* (1962). In: Heister, Hanns-Werner / Sparrer, Walter-Wolfgang (Hrsg.) (1987): Der Komponist Isang Yun. edition text + kritik, München, S.11-27.
- Ohtake, Noriko (1994): Creative Sources for the Music of Toru Takemitsu. Scolar Press, Hants.
- Pešek, Ursula und Željko (1990): Flötenmusik aus drei Jahrhunderten, Komponisten Werke Anregungen. Bärenreiter, Kassel.
- Petrovitsch, Brigitte (1972): Studien zur Musik für Violine solo. Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd.68, Heinrich Hüsch (Hrsg.). Gustav Bosse Verlag, Regensburg.
- Pierreuse, Bernard (1982): Flute Literature. Éditions Jobert et Éditions Musicales Transatlantiques, Paris.
- Polzer, Berno Odo / Schäfer, Thomas (Hrsg.) (2000): Wien Modern 2000. 27. Oktober bis 26. November 2000. Elektronik Raum „musique spectrale“. Ein Festival mit Musik unserer Zeit. Veranstaltet von der Kulturabteilung der Stadt Wien mit der Wiener Konzerthausgesellschaft und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Pfau-Verlag, Saarbrücken.
- Powell, Ardal (2002): The Flute, The Yale Musical Instrument Series. Yale University Press, New Haven and London.
- Pritchett, James (1993): The music of John Cage. Cambridge University Press, New York.
- Quantz, Johann Joachim (1992): Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Deutscher Taschenbuchverlag München, Bärenreiter, Kassel.

- Read, Gardner (1993): Compendium of modern instrumental techniques. Greenwood Pr., Westport.
- Redepenning, Dorothea (2002): Art. Gubajdulina, Sofija. In: MGG, Personenteil Bd.8, Sp.165-170.
- Reith, Dirk (1981): Zur Situation elektronischen Komponierens heute. In: Gruhn, Wilfried (Hrsg.) (1981): Reflexionen über Musik heute. Schott, Mainz, S.99-112.
- Rinser, Luise (1977): Der verwundete Drache. Dialog über Leben und Werk des Komponisten, Luise Rinser und Isang Yun. S. Fischer, Frankfurt/Main.
- Röhr-Dapper, Ferdinanda (1981): Music for flute solo. Heidenrod.
- Runne, Uta (2004): Moderne Spieltechniken im Jazz im Spiegel zeitgenössischer Kompositionen. In: Flöte aktuell, DGfF, Heft 2, 2004, S.16-22.
- Sánchez Escuer, Alejandro (1995): The interpretation of selected extended techniques in flute solo compositions by mexican composers: an analysis and performance recommendations. Dissertation New York University, UMI Disseration Services, Ann Arbor Michigan.
- Sawabe, Yukiko (1992): Neue Musik in Japan von 1950 bis 1960. Stilrichtungen und Komponisten, Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 170. Gustav Bosse Verlag, Regensburg.
- Scaldaferri, Nicola (2002): Montage und Synchronisation: Ein neues musikalisches Denken in der Musik von Luciano Berio und Bruno Maderna. In: Ungeheuer, Elena (Hrsg.) (2002): Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd.5. Laaber, Laaber, S.66-82.
- Schaal, Susanne (1995): Art. Capriccio. In: MGG, Sachteil Bd.2, Sp.441-452.
- Schatt, Peter W. (1986): Exotik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Historisch-systematische Untersuchungen zur Metamorphose einer ästhetischen Fiktion. Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten hrsg. von Carl Dahlhaus und Rudolf Stephan, Bd.27. Musikverlag Emil Katzschichler, München, Salzburg.
- Scheck, Gustav (1975): Die Flöte und ihre Musik. Schott, Mainz.
- Schiff, David (2000): Art. Carter, Elliott. In: MGG, Personenteil Bd.4, Sp.296-303.
- Schmidt, Christian Martin (1976): Etüden für Flöte(n) solo von Isang Yun. In: Melos, 1976/1. Schott, Mainz, S.16-20.

- Schmidt, Christian Martin (1977): Brennpunkte der Neuen Musik. Historisch-Systematisches zu wesentlichen Aspekten. Musikverlag Hans Gerig, Köln.
- Schmidt, Christian Martin (1992): Die offene Frage der offenen Form. In: Form in der Neuen Musik. Fünf Kongreßbeiträge. Herausgegeben von Ekkehard Jost. Schott, Mainz.
- Schmitz-Stevens, Gregor (2000): Musik als Botschaft. Orchestermusik als Träger von Ausdruck und Bedeutung. In: Motte-Haber, Helga de la (Hrsg.) (2000): Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000, Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd.4. Laaber-Verlag, Laaber, S.65-98.
- Schnebel, Dieter (1999): Auf der Suche nach der verlorenen Musik. Erfahrungen Giacinto Scelsis. In: Zeitschrift für Neue Musik. MusikTexte 81/82, S.65ff.
- Schneider, Frank: Art. Friedrich Schenker. In: Komponisten der Gegenwart, Gllfg.
- Schneider-Seidel, Kerstin Mira (2002): Antike Sujets und moderne Musik. Untersuchungen zur französischen Musik um 1900. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar.
- Schreier, Christoph (1991): Wassily Kandinsky Bild mit schwarzem Bogen. Eine Kunst-Monographie. Insel Verlag, Frankfurt/Main.
- Schubert, Giselher (1990): Die Flöte als Soloinstrument in der Musik des 20. Jahrhunderts. Einführungstext zur CD „Flöte Avantgarde“, Irmela Nolte (Flöte), Cavalli Records.
- Schüler, Nico (2001): Art. Erdmann, Dietrich. In: MGG, Personenteil Bd.6, Sp.414/415.
- Smith Brindle, Reginald (1995): The New Music. The Avant-Garde since 1945, Second Edition. Oxford University Press, New York.
- Sparrer, Walter-Wolfgang: Art. Isang Yun. In: Komponisten der Gegenwart, Gllfg.
- Sparrer, Walter-Wolfgang: Art. Toshio Hosokawa. In: Komponisten der Gegenwart, 29. Nlfg. 6/05
- Stampfl, Inka (1999): Melodie und Klang in „Syrinx“ für Flöte solo von Claude Debussy. Passau.
- Stange, Joachim (1989): Die Bedeutung der elektroakustischen Medien für die Musik im 20. Jahrhundert, Musikwissenschaftliche Studien hrsg. von H.H. Eggebrecht, Bd.10. Centaurus-Verlagsgesellschaft, Pfaffenweiler.

- Stoánova, Ivanka (1996): Kaija Saariaho. Ein Komponistenportrait. In: Kritische Musikästhetik und Wertungsforschung. Otto Kolleritsch zum 60. Geburtstag. Studien zur Wertungsforschung Bd.30. Universal Edition, Wien, Graz.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz (1969): Musik des 20. Jahrhunderts, Kindlers Universitäts Bibliothek. Kindler Verlag, München.
- Supper, Martin (1997): Elektroakustische Musik und Computermusik. Geschichte – Ästhetik – Methoden – Systeme. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Supper, Martin (1995): Art. Computermusik. In: MGG, Sachteil Bd.2, Sp.967-982.
- Tast, Werner (Hrsg.) (1987): Zeitgenössische Musik für Flöte solo. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2001), Second Edition, Edited by Stanley Sadie, Executive Editor John Tyrrell, Macmillan Publisher Limited, London.
- Timlin, Francis Eugene (1980): An Analytic Study of the Flute Works of Jaques Ibert, Dissertation, University of Washington. University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, U.S.A..
- Toff, Nancy (1996): The Flute Book. A Complete Guide for Students and Performers, Second Edition. Oxford University Press, New York, Oxford.
- Trapp, Klaus (1990): „Die Alpendohle“ aus Olivier Messiaens „Vogelkatalog“. In: Musik und Unterricht, Heft 4, September 1990, S.36-43.
- Ungeheuer, Elena (Hrsg.) (2002): Elektroakustische Musik. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd.5. Laaber, Laaber.
- Ungeheuer, Elena / Supper, Martin (1995): Art. Elektroakustische Musik. In: MGG, Sachteil Bd.2, Sp.1717-1765.
- Vaitmaa, Merike (2001): Art. Sink, Kuldar. In: The New Grove, Bd.23, S.443.
- Valade, Pierre-Andrè (1990): Flûte et Creations. Une approche de la flûte contemporaine, Gérard Billaudot Éditeur.
- Veilhan, Francois (1992): Sonorité et techniques contemporaines a la flûte traversière. Lemoine, Paris.
- Vogt, Hans (1982): Neue Musik seit 1945. Reclam, Stuttgart, 3. Auflage.

- Wagner, Thorsten (2004): Franco Evangelisti und die Improvisationsgruppe Nuovo Consonanza. Zum Phänomen Improvisation in der Neuen Musik der sechziger Jahre. Pfau-Verlag, Saarbrücken.
- Wentorf, Ruth (2001): Unterrichtsmaterialien: Robert Aitken „Icicle“ für Flöte solo. In: Flöte aktuell, DGfF, Heft 4, 2001, S.23-24.
- Werner-Jensen, Arnold (2001): Das Reclam-Buch der Musik, unter Mitarbeit von Franz Josef Ratte, Manfred Ernst. Reclam Verlag, Stuttgart.
- Westermeier, Evelyn (2002): Frank Michael – Shakuhachi op.38 Nr.5 für Flöte solo. In: Flöte aktuell, DGfF, Heft 2, 2002, S.18-19.
- Willis, Morya E. (1982): Notation and performance of Avant-garde literature for the solo flute. Dissertation University of Florida.
- Winckel, Fritz (Hrsg.) (1970): Experimentelle Musik, Raum Musik Visuelle Musik Medien Musik Wort Musik Elektronik Musik Computer Musik, Schriftenreihe der Akademie der Künste, Bd.7. Gebr. Mann Verlag, Berlin.
- Winterfeldt, Susanne (Hrsg.) (1991): Kaija Saariaho. Klangportraits Bd. 4. Musikfrauen e.V. Berlin.
- Wörner, Karl H. (1993): Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch, 8. Auflage. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Wünsch, Christoph (2002): Analytische Anmerkungen zur Musik von Toru Takemitsu und seiner Komposition *Voice* for solo flutist. In: Musiktheorie, 17. Jahrgang, Heft 4, 2002. Laaber-Verlag, Laaber, S.326-336.
- Yuasa, Joji (1999): Japan und der Globus. Musik als Reflexion der Kosmologie eines Komponisten. In: MusikTexte, Zeitschrift für Neue Musik, Heft 80 August 1999, S.21-27.
- Zeidler, Maria (1986): Bernd-Alois Zimmermann: „Tempus loquendi ...“ pezzi ellittici per flauto grande, flauto in sol e flauto basso solo. In: Tibia 2 (1986), S.103-113.
- Zimmermann, Bernd-Alois (1974): Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk. Schott, Mainz.

Die Buchpublikation der vorliegenden Arbeit übernimmt der Internationale Verlag der Wissenschaften Peter Lang (www.peterlang.com).

Diskographie

CD-Titel

- 1 Circuit. Music for Flute(s), Ion Bogdan ^a tefănescu (Fl), gutingi, 2005.
- 2 the contemporary flute, Wolfgang Wendel (Fl), Vento Records 1-1213-6, 1997.
- 3 Contemporary Flute Music [US-Import], Pierre-Yves Artaud (Fl), Neuma, 1992.
- 4 Contemporary Music for Solo Flute, Pan Classics, 2002.
- 5 Die Entwicklung des Solorepertoires der Querflöte im 20. Jahrhundert, Wolfgang Wendel (Fl).
- 6 Flöte Avantgarde, Irmela Nolte (Fl), Cavalli Records MP 1001, 1991/1998.
- 7 Flöten ohne Grenzen, Carin Levine (Fl), Cantate Musicaphon Records M55710, Kassel, 1998.
- 8 The Flute Contemporary Virtuosos, Yamaha, 1998.
- 9 The Flute Experience, Carin Levine (Fl), Cantate Musicaphon Records M 55712, Kassel, 1999.
- 10 Flute News, Michael Heupel (Fl), Klavins Music, 1989.
- 11 Flute XX, Roberto Fabbriciani (Fl), Arts, Pilz 4447167-2, 1994.
- 12 Flute XX Volume Two, Roberto Fabbriciani (Fl), Arts, 47702-2, 2004.
- 13 Incantation, Eugenia Zukerman (Fl), Delos (Musikwelt Tonträger), 2000.
- 14 Incontri – Begegnungen, Christiane Lorenz (Fl), Thomas Leander (Klavier), Cybele 360.701, 2000.
- 15 Japan Flute 1997, Eberhard Blum (Fl), Hat Hut Re, 1998.
- 16 Japanese Contemporary Flute, Denon Classics, 2005.
- 17 Klangflug, Musik des 20. Jahrhunderts für Solo-Flöte(n), Christiane Hellmann (Fl), Vertrieb: NaderArt, 2003.
- 18 Mixed Blood: Contemporary Flute Music, Trailhead Flutes Inc., 1995.
- 19 Music for flute, Kolbeinn Bjarnason (Piccolofl., Fl), Bridge Records, 2002.
- 20 Musik für Flöte, Catharina Yung (Fl), LC 9766 Drops/THS 5696, 1996.
- 21 Musik für Flöteninstrumente, neue MDR Studioproduktion, Carin Levine (Fl), Marco Stroppa (Elektronik), 2005.
- 22 Nicolaus A. Huber, ensemble recherche, Coviello Contemporary, COV 60606.
- 23 Nordic Solo Flute Music, Bis, 1994.

- 24 Nordische Flötenmusik, Gunilla von Bahr (Fl), Bis, 1996.
- 25 Piccoloflöte 20. Jahrhundert, Roberto Fabbriciani (Picc), Arts, 2005.
- 26 Points of Entry: Contemporary Works for Solo Flute by American Women, Capstone, 2006.
- 27 A Portrait of Kaija Saariaho, Camilla Hoytenga (Fl), Grammofon AB BIS, Djursholm, 1997.
- 28 Positionen, Beatrix Wagner (Fl), Ambitus Musikproduktion, 2003.
- 29 Salvatore Sciarrino *Fabbrica degli incantesimi*, L'opera per flauto, Roberto Fabbriciani, Col Legno WWE 1CD 31884.
- 30 Solo, Andrea Kolle (Fl), Ars (Musikwelt Tonträger), 1999.
- 31 Solo Flute, Sharon Bezaly (Fl), Bis (Klassik Center), 2003.
- 32 Takemitsu, I Hear The Water Dreaming, Patrick Gallois (Fl) u.a., Deutsche Grammophon 453 459-2, 2000.
- 33 tempus loquendi ... Neue Musik für Flöte Vol.1, Christiane Hellmann (Fl), Cadenza 800 904, 1993/1994.

Komponisten⁴²⁶

- Aitken, Robert: *Plainsong* (1977) CD 2
- Anghel, Irinel: *Miro en miroir* (1997) CD 1
- Benjamin, George: *Flight* (1979) CD 6
- Bennett, Richard Rodney: *Tunes for the Instruction of Singing-birds* Nr.1-5 (1981) CD 13
- Bergh, Sverre: *Pan* CD 24
- Berio, Luciano: *Sequenza I* (1958) CD 5, 11, 33
- Cesa, Mario: *MusGesTea* (1979) CD 12
- Chen, Louis Jeng-Chun: *Die Fünf Elemente* CD 20
- Cirneci, Carmen: *... une main immense* (1991) CD 1
- Clark, Ian: *The great train race* (1992) CD 2
- Clementi, Aldo: *Passacaglia* (1996) CD 12

⁴²⁶ Von allen vorab genannten CDs sind leider nicht immer die darauf enthaltenen Tracks bekannt, so dass es sich bei der Nennung der Komponistennamen um eine Auswahl an eingespielten Kompositionen handelt.

Cresta, Gianvincenzo: *Sospesi anonimi, diseredati, poeti* (2001) CD 12

Debussy, Claude: *Syrinx* (1913) CD 5, 11, 13

Denisov, Edison: *Sonate* (1982) CD 6

Dick, Robert: *Lookout* (1989) CD 2

Dinescu, Violeta: *Circuit* (2003) CD 1

Donatoni, Franco: *Studio per flauto* (1971) CD 17; *Midi* (1989) CD 12; *Nidi* (1979) CD 25

Dusapin, Pascal: *I Pesci* (1989) CD 17

Eckert, Gerald: *Dem schweigenden Antlitz* (1998/99) CD 28

Ferneyhough, Brian: *Cassandra's Dream Song* (1970) CD 7, 19; *Unity Capsule* (1975) CD 19, *Carceri d'Invenzione II/b* (1984) CD 7, 19 und *II/c* (1987) CD 5; *Superscriptio* (1981) CD 19, 25, *Mnemosyne* (1984) CD 19

Fukushima, Kazuo: *Mei* (1962) und *Shun-San* (1969) CD 33; *Mei* CD 2

Grego, Alessandro: *Persistenza della memoria* (1969) CD 12

Halffter, Cristóbal: *Debla* (1980) CD 6

Haubenstock-Ramati, Roman: *Interpolation* (1957) CD 17

Holliger, Heinz: *(t)air(e)* (1980/83) CD 28

Hoover, Katherine: *Reflections* (1982*) und *Kokopeli* (1990*) CD 13

Hosokawa, Toshio: *Vertical Song I* (1995) CD 12; *Atem-Lied* (1997) CD 7, 15

Huber, Klaus: *To Ask the Flutist* (1966) CD 7

Huber, Nicolaus A.: *First Play Mozart* (1993) CD 22, 28

Ibert, Jacques: *Piece* (1936) CD 11

Jirásek, Jan: *Vorläufiges ABC* (1989) CD 6

Jolivet, André: *Cinq Incantations* (1936) CD 17

Kawashima, Motoharu: *Manic Psychosis* (1992) CD 7

Koch, Erland von: *Monolog* (?) CD 24

Kukuck, Felicitas: *Die Lerche* (1995) CD 20

Kurtág, György: *Doloroso* (1992) CD 7

Lévinas, Michaël: *Froissement d'ailes* (1975) CD 17

Lidholm, Ingvar: *Sonate* (1982*) CD 24

Lombardi, Luca: *Schattenspiel* (1984) CD 33

Maderna, Bruno: *Musica su due dimensioni* (1952) CD 12 und (1958) CD 11; *Cadenza da Dimensioni III* (1963) CD 7

Manolache, Laura: *Homage* (2000) CD 1

Marcus, Bunita: *Solo* (1981) CD 28

Matsudaira, Yori-Aki: *Rhymes for Gazzelloni* (1966) und Matsudaira, Yoritsune: *Somaksah* (1961) CD 15

Nono, Luigi: *Das atmende Klarsein* (Fragment) CD 10

Pagh-Paan, Younghi: *Dreism-Nore* (1975) CD 5, 7, 17

Petrassi, Goffredo: *Souffle* (1969) CD 5, 6

Pousseur, Henri: *Flexions I* (1979) CD 6

Risset, Jean-Claude: *Passages* (1981) CD 12

Reich, Steve: *Vermont Counterpoint* (1982) CD 7

Rotaru Doina: *Rhoe* (1997) und *Dragon fly* (2000) CD 1

Saariaho, Kaija: *Laconisme de l'aile* (1982) und *NoaNoa* (1991) CD 27

Scelsi, Giacinto: *Pwyll* (1954) CD 6

Sciarrino, Salvatore: *Fabbrica degli incantesimi* (1977-1989) CD 29; *Come vengono prodotti gli incantesimi?* und *Canzona di ringraziamento* (1985) CD 11

Schwartz, Laurie: *the tides* (1991) CD 9

Shimazu, Takehito: *Kassiopeia* (1978) CD 15

Shinohara, Makoto: *Passage* (1986) CD 15

Sigurbjörnsson, Thorkell: *Kalaús* (1976) CD 2

Sommerfeldt, Øistein: *Divertimento* (1960/69) und *Spring Tunes* (1975) CD 24

Stahmer, Klaus Hinrich: *König Wiedekopf* (1981) CD 2

Stockhausen, Karlheinz: *Piccolo* (1977) CD 5; *Tierkreis* (1974/75) CD 14

Takemitsu, Toru: *Voice* (1971) und *Itinerant* (1989) CD 33; *Air* (1995) CD 5, 32; *Itinerant* CD 15

Varèse, Edgar: *Density 21,5* (1936) CD 5, 11, 13

Wendel, Wolfgang: *Indian Song* (1997) CD 2; *Wind* (1999) und *Indian Dream* (2000) CD 5

Yuasa, Joji: *Mai-Bataraki II* (1987) CD 17

Yun, Isang: *Salomo* (1978) CD 2, 6, 17, 30; *Sori* (1988) CD 5; *Chinesische Bilder* (1993) CD 17; *Allegro* (Etüde für Piccoloflöte) (1974) CD 25

Zimmermann, Bernd-Alois: *Tempus loquendi* (1963) CD 33