Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 7 (1983)

Heft: [2]: Alte Musik : Praxis und Reflexion

Artikel: Neue Musik für alte Instrumente

Autor: Linde, Hans-Martin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869175

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Hans-Martin Linde

NEUE MUSIK FÜR ALTE INSTRUMENTE

In unserem Jahrhundert wurden alte Musik und dazugehöriges Instrumentarium von Neuem belebt. Ihre Aufführungspraxis wird eingehend studiert; man versucht, diese möglichst sinnvoll in unsere Zeit zu übertragen. Dem aufmerksamen Musiker und dem kritischen Hörer aber wird gerade bei solchem Versuch, zeitliche Distanz zwischen Gestern und Heute zu überwinden, ein Problem deutlich. Man wird aufgefordert, Musik aus einer unwiederbringlich verflossenen Vergangenheit in unserer so gänzlich anders gearteten Gegenwart zu musizieren und zu hören. Für viele Musiker und Hörer bringt die dermaßen entstehende Spannung zwischen Vergangenheit und Gegenwart bereichernde Erfahrung. Für andere bedeutet historisch orientiertes Musizieren unnützen, nicht zeitgemäßen Ballast. Welcher Standpunkt auch eingenommen werden mag: man geht von einer Musik aus, die sich im allgemeinen einprägsamer metrischer Verhältnisse bedient, in der eine leicht durchhörbare melodische Erfindung dominiert (sie ist meist kurzgliedrig und symmetrisch) und deren harmonisch-tonale Zusammenhänge vergleichsweise einfach gehalten sind. Hat man diese Musik mit den sehr charakteristischen alten Instrumenten gehört, dann sind – mehr oder weniger bewußt – ganz bestimmte Klangmodelle im Gedächtnis gespeichert. Werden alte Instrumente nun in einen bislang ungewohnten Zusammenhang – in denjenigen der neuen Musik nämlich – gestellt, entsteht aus derartig ungewohnter Konfrontation von Bekanntem und Neuartigem eine reizvolle Spannung.

Diese Hörerfahrung konnte erst in unserer geschichtsbewußten, über vergangene Epochen gründlich informierten Zeit entstehen. Bekanntlich war in früheren Jahrhunderten Musikhören gleichbedeutend mit der Erfahrung zeitgenössischer Musik. Das bedeutete auch, daß man eigentlich nur die jeweils gegenwärtigen Instrumente kannte. Führte man alte Werke auf, dann wurden sie meistens für die eigene Zeit zubereitet. Berühmte Beispiele für eine Modernisierung des Klangbildes etwa sind Mozarts Bearbeitungen von Händels *Messias* und *Cäcilienode* durch Uminstrumentierung unter Einbezug von Instrumenten der eigenen Zeit (Klarinetten). Auch des gleichen Komponisten Übertragung von Teilen des *Wohltemperierten Klavieres* auf das für ihn ausdrucksstärkere und deshalb angemessenere Streichtrio entsprach einer selbstverständlichen Praxis. Johann Sebastian Bachs Einrichtung der *Missa sine nomine* von Palestrina[1] fügt dem a cappella-Stück zwar quasi historisierend zwei Cornetti und vier Posaunen zu. Doch wird auch auf die Einbeziehung eines Basso continuo, wie er dem Zeitgeschmack entspricht, nicht verzichtet. Bachs Nachfolger Gottlob Harrer hingegen löst sich deutlicher vom historischen Anklang und instrumentiert in seiner Palestrina-Bearbeitung unbefangen mit Oboen und Streichern. Carl Philipp Emanuel Bach stellt in einem Doppelkonzert zwar Cembalo

[1] Karl Gustav Fellerer, „J. S. Bachs Bearbeitung der Missa sine nomine von Palestrina", *BJb* 24 (1927), 123ss.

und Hammerklavier einander gegenüber. Altes und modernes Klavierinstrument werden hier aber lediglich als Klangträger miteinander verglichen. Der Stil des Werkes hingegen ist nicht historisierend, sondern einheitlich neuartig. Gelegentlich werden alte Instrumente zur Symbolisierung des Unirdischen eingesetzt. So verwendet Gluck in der Wiener Fassung seines *Orfeo* die altertümliche Instrumentengruppe Cornetto/Posaunen zur Darstellung des Todes und die zu seiner Zeit bereits aus der Mode gekommene Blockflöte zur Umschreibung des Elysiums. Mendelssohn Bartholdy, der sich bei seiner Wiederaufführung Bach'scher Passionen bewußt an den ursprünglichen Besetzungszahlen orientierte und diesen recht nahe kam, verwendete aber selbstverständlich das Instrumentarium seiner eigenen Zeit. Die zahlreichen Virtuosen-Transkriptionen vor allem Bach'scher Werke (Brahms, Liszt, Busoni) schließlich sind ganz vom Klavier her gedacht und ausschließlich dafür geschrieben.

Auch in unserer Zeit gibt es derartige „Aktualisierungen" alter Musik durch Neuinstrumentation (Arnold Schönberg, Bernd-Alois Zimmermann) oder Umformung (Igor Strawinsky, Anton Webern)[2]. Doch spielt mittlerweile die Rückbesinnung auf das historische Istrumentarium eine so große Rolle, daß auch die neue Musik davon profitiert. Werden heutzutage alte Instrumente in neuentstandenen Werken verwendet, dann rechnet der Komponist zunächst einmal mit ihren klanglichen Besonderheiten. Darum besteht ein häufig beschrittener Weg in der Verbindung von alten und modernen Instrumenten. Vor allem bei traditioneller Schreibweise für die alten Instrumente ergibt sich dann ein deutlicher Kontrast zum gewohnten Instrumentarium, der auch vom unbelasteten Hörer recht leicht wahrgenommen wird. Ein anderer Weg bietet sich durch konsequente Beschränkung auf alte Instrumente. Er kann zu „neobarocken" oder an der Renaissancemusik orientierten Klangbildern führen. Da sie ein gespeichertes Hörerlebnis in Erinnerung rufen, wirken sie archaisierend und werden öfters in diesem Sinne verwendet und mit entsprechender Musik bedacht.

Alte Instrumente bieten aber auch ganz eigenständige, neuartige Spielweisen, die sich deutlich von vergleichbaren Möglichkeiten neuer Instrumente abheben und zu eigenen Farb- und Ausdruckswerten geworden sind. Hier ist vor allem in den letzten drei Jahrzehnten Neuland beschritten worden. Experimentierfreudige Musiker entdeckten für den unvoreingenommenen Hörer unbekannte Bereiche. Im folgenden soll versucht werden, einen Überblick über die verschiedenen Gattungen zu geben. Auf eine auch nur annähernd vollständige Aufzählung der Kompositionen, die alte Instrumente einbeziehen, muß verzichtet werden. Es werden lediglich ausgewählte Beispiele genannt mit dem Ziele des Aufrisses eines Gesamtbildes.

Die erste Phase der zu beschreibenden Verbindung „alt-neu" ist gekennzeichnet durch den Einfluß der Jugendmusikbewegung in den zwanziger und dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts. Deren Rückbesinnung auf das Einfache, das unmittelbar Sinnfällige, auch wohl auf das Leise und damit auf echtes „Lauschen" fand eine

[2] Vollständige Angaben zu den hier und im folgenden genannten Komponisten und Werken finden sich im Anhang, unten 402–404.

Entsprechung in den wiedergefundenen alten Klangbildern. In ihren Anfangsstufen sind alte Instrumente leicht zu spielen. „Keiner, der nicht nach einigen schüchternen Versuchen sogleich etwas Nettklingendes zustande brächte", schreibt Paul Hindemith. So entstand eine schier unübersehbare Menge leichter Spielmusik besonders für Blockflöten, aber auch für Fideln, Gamben und gelegentlich Lauten. Wir zitieren nochmals Hindemith: „Nach den ersten leichterworbenen Schritten, die meist zur Ausführung einfacher Stücke genügen, erschwert aber ein unvorhergesehener, unverhältnismäßig steiler Anstieg den Weg des Fortschritts"[3]. Viele Stücke dieser Epoche begnügen sich mit dem zufrieden musizierenden Spieler, der die Erschwernis durch jene geschilderte Weichenstellung noch nicht erfahren hat oder nicht erfahren möchte. Das war und ist bis zum heutigen Tage ein echter Vorteil der sogenannten „pädagogischen" Musik. Es liegt hier aber auch der Grund für die Tatsache, daß alte Instrumente in den Ruf gerieten, nur eine unvollkommene Vorstufe zu den „richtigen" Instrumenten zu bilden. Der Berufsmusiker akzeptierte denn auch derartige „Neue Musik für alte Instrumente" bestenfalls mit wohlwollender Duldung und aus musikerzieherischen Gründen. Wir haben heute wieder Verständnis für eine Suche nach alternativen Formen des Musik-Machens. So wird uns der damalige Wunsch nach ungezwungenem Laienmusizieren statt steifer Konzertsaal-Routine, nach Verständlichkeit für Viele statt für nur ein Häuflein Eingeweihter, wieder leicht begreiflich. Im Rückblick entstanden aus dieser Haltung heraus auch solche Werke, in denen barocke Musizierlust und hoher kompositorischer Anspruch in durchaus gelungener Weise zusammenfanden. Hindemiths Blockflöten-Trio zum *Plöner Musiktag* (1932) oder seine Kompositionen für Viola d'amore (1923, 1927) spiegeln, wenn auch auf ganz verschiedenen Stufen des musikalischen und spieltechnischen Anspruches, eine solche geglückte Synthese wider. Im übrigen jedoch ist ein deutlicher Qualitätsunterschied unübersehbar, wenn man die damalige neue Musik für alte Instrumente mit der damaligen neuen Musik für moderne Instrumente (etwa von Bartók, Strawinsky oder Vertretern der Wiener Schule) vergleicht. Diese Kluft ist sicher mit durch die Tatsache entstanden, daß im nationalsozialistischen Deutschland und den von ihm okkupierten Staaten die lebendige Entwicklung einer wirklich neuen Musik nicht auf der Linie der Machthaber lag und deshalb unterbunden wurde. Ein Austausch zwischen den hier vorhandenen Spielern alter Instrumente auf hohem Niveau und den vielfach emigrierten oder in ihrer Heimat zum Schweigen verurteilten fortschrittlichen Komponisten fand während dieser Jahre denn auch kaum statt. Das 1926 entstandene Cembalokonzert von Manuel de Falla, dasjenige von Hugo Distler (1936) oder die *Petite Symphonie concertante* von Frank Martin (1945) – letztere ebenfalls unter Einbeziehung des Cembalos – blieben nicht nur in Deutschland zunächst wenig beachtete Einzelgänger. Auch Hindemiths Kompositionen für Viola d'amore waren hübsche Kuriositäten, wurden aber selten aufgeführt.

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg und dann besonders ab 1950 beobachten wir ein neu erwachendes Interesse am spezifischen Klangbild alter Instrumente. Wie

[3] Paul Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, Mainz 1959, 206.

schon in den dreißiger Jahren ist es zuerst vor allem die Blockflöte, die Anregung und Anlaß zur Neuentdeckung unverbrauchter Möglichkeiten bietet[4]. Die nunmehr entstehenden Kompositionen knüpfen zunächst großenteils wieder bei der vorher geschilderten, ersten Phase an. Man hält sich an eine traditionelle, tonal gebundene Schreibweise der Hindemith-Nachfolge. Die Blockflöte gilt immer noch als ein Instrument, dem Chromatik widersteht, dem technisch nur Bescheidenes zugemutet werden kann und das sich ausdrucksmäßig im Rahmen „des Zarten und Süßen" am besten verwenden läßt. Schon bald aber werden die spieltechnischen Anforderungen deutlich gesteigert und erreichen schließlich ausgesprochen virtuose Bezirke. Hier ist die Blockflöte nun nicht mehr das leicht ein wenig einfältig klingende Hausmusik-Instrument. Sie wandelt sich vielmehr – in den Händen des Könners – zum Instrument durchaus professionellen Anspruches. Zunächst tritt als Partner das für Sonatenliteratur traditionelle Klavier hinzu (u.a. Sonaten von Lennox Berkeley, Harald Genzmer, Paul Höffer, Karl Marx, Franz Reizenstein, Hans Ulrich Staeps). Diese Tatsache beleuchtet eine bisher ungewohnte Verwendungsweise der Blockflöte: orientiert man ihre Spielweise am Klang der modernen Querflöte, dann ist das Klavier durchaus denkbar als Duopartner. Orientiert man sich hingegen an historischen Spielpraktiken, dann ist das Cembalo vorzuziehen. Solche Doppelfunktion des einerseits auf moderne und andererseits auf historische Weise gespielten alten Instrumentes ist in diesem Ausmaß unter den Melodieinstrumenten nur der Blockflöte vorbehalten. Musik für Viola da gamba – übrigens in geringerer Zahl vorhanden als Blockflötenmusik – bezieht fast immer das Cembalo als Begleitinstrument ein. In der Blockflötenmusik beobachtet man nach einer Übergangsphase („mit Klavier oder Cembalo") eine dann zunehmende Bevorzugung des Cembalos. Aber auch Orgel, Laute und Gitarre werden als Akkordinstrumente mit alten Melodieinstrumenten kombiniert (u.a. bei Johann Nepomuk David, Mátyás Seiber, Peter Benary). Zunächst wird die Kombination von alten und neuen Instrumenten noch deutlich bevorzugt. Das führt gelegentlich zu bemerkenswerten, nur auf den ersten Blick unvereinbaren Klangverbindungen (u.a. bei Martinů, Seiber, Armin Kaufmann).

Die nächste Phase ist gekennzeichnet durch den Anschluß an die musikalische Avantgarde. Wiederum geht die Blockflöte voran. Kompositionen dieser Epoche zeigen eine weitgehende Loslösung von traditionellen Formmodellen. So entstehen statt Sonate, Suite, Variationenfolge nunmehr *Incontri* (Jürg Baur), *Metamorphosen* (Konrad Lechner), *Gesti* (Luciano Berio), *Paintings* (Louis Andriessen), *Monologe* (Gerhard Braun), *Hommage à ...* (Hans-Martin Linde). Die Verwendung serieller und postserieller Kompositionstechniken sind ebenso an der Tagesordnung wie Stücke „neuer Einfachheit". Das Umgehen mit aleatorischen und improvisatorischen Elementen sowie die Realisierung grafischer Stücke werden zur Selbstverständlichkeit. Die experimentellen Werke, die in den Jahren ab 1960 entstehen, sind zu einem auffallend großen Anteil für Soloinstrumente komponiert. Wiederum macht, innerhalb der alten Instrumente, die Blockflöte den Anfang. Man holt

[4] Gerhard Braun, *Neue Klangwelt auf der Blockflöte*, Wilhelmshaven 1978.

sich Anregungen von neuen Spieltechniken moderner Blasinstrumente. Doch schon bald entdeckt man den besonderen Reichtum neuer Klangmöglichkeiten gerade auf dem „Flauto dolce". Michael Vetter vor allem[5] machte nachdrücklich darauf aufmerksam, daß die Blockflöte den weiten Klangbereich zwischen dem herkömmlichen „dolce" und dem neuentdeckten „acerbo" in idealer Weise auszufüllen vermag. In verschiedenartigen Stilen und Techniken geschriebene Kompositionen erproben nun vor allem die als besonders ergiebig empfundenen Klangverfremdungen. Der heutige Spieler neuer Blockflötenmusik verwendet ganz selbstverständlich, inzwischen zur Gewohnheit gewordene, spezielle Artikulationen. Auch erreicht er Farbveränderungen durch kontrolliert eingesetzte, verschiedene Vibratoarten neben dem non vibrato-Spiel sowie durch eine reizvolle Mehrklangtechnik. Mithilfe von Manipulationen am Instrument werden Tonfärbung und Dynamik verändert, ferner werden die menschliche Stimme einbezogen und der mikrotonale Raum erschlossen (vergl. u.a. Werke von Rob du Bois, Gerhard Braun, Sylvano Bussotti, Will Eisma, Klaus Hashagen, Werner Heider, Mako Ishii, Konrad Lechner, Hans Ulrich Lehmann, Hans-Martin Linde, Rolf Riehm, Kasimierz Serocki). Vereinzelt entstehen auch Solokonzerte für die Blockflöte. Durch eine besonders durchsichtige Satzweise kann die zunächst überraschende Mitwirkung eines großen Orchesters (Rudolf Kelterborn) ohne klangliche Einbuße für die Blockflöte verlaufen. Die näherliegende Besetzung mit Kammerorchester findet sich in Werken von Jürg Baur, Erich Sehlbach und Kasimierz Serocki.

Die Zahl der Blockflötenspieler lag bis in die fünfziger Jahre allgemein viel höher als diejenigen der Cembalisten und Gambisten. Diese Tatsache schlug sich natürlicherweise in einer großen Zahl von neuen Blockflötenstücken nieder. Nur zögernd kamen Werke für das Cembalo hinzu. Tatsächlich sind zeitgenössische Werke in den Programmen auch herausragender Cembalisten bis zum heutigen Tage selten zu finden. Es scheint hier inzwischen eine große Zahl von ausgesprochenen Alte Musik-Spezialisten und eine nur kleine von Neue Musik-Interessenten zu geben. Die Baslerin Antoinette Vischer war zwischen 1958 und 1973 als Spielerin und vor allem als Auftraggeberin neuer Musik tätig[6]. Es entstanden für sie an die vierzig Kompositionen, vorwiegend für Cembalo solo, von Komponisten unterschiedlichster Richtungen. Tatsächlich bildet diese Sammlung ein wahres Kompendium der in dieser Zeit nebeneinander gängigen Kompositionsstile. Einige Stücke dieser wertvollen Sammlung seien im folgenden stellvertretend für die ganze Gattung angeführt. Wir beginnen dieses Mal mit der Gruppe, in der bewußte Abkehr vom Herkömmlichen stilistisches Merkmal ist. Das geschieht nicht selten in der Art, daß historische Erinnerungen weckende Titel wie *Continuum* (Györgi Ligeti), *Carillons* (Maurice Ohana) oder *Jeu inégale* (Robert Suter) Anstoß zu einem radikal neuen Verständnis des Instrumentes und seiner Musik bilden. Es ergibt sich in dieser Kollektion meist kurzer Stücke ein recht farbiges Bild: es reicht von weni-

[5] Michael Vetter, „A propos Blockflöte", *Melos* 35 (1968), Dezember.
Michael Vetter, *Il flauto dolce ed acerbo*, Celle 1969.

[6] Ule Troxler, ed., *Antoinette Vischer – Dokumente zu einem Leben für das Cembalo*, Basel 1976.

gen tonalen bis zu vorwiegend seriellen und postseriellen Stücken. Aleatorik (Earl Brown), space notation (Marek Kopelent), variable Metren (Boris Blacher), cluster-Technik (Franco Donatoni), Mikropolyphonie (György Ligeti), musikalische Grafik (Roman Haubenstock-Ramati) und theatralische Aktion (Mauricio Kagel) sind vertreten, aber auch Duke Ellington mit einem lyrischen, recht pianistisch gesetzten Stück. Wie die Blockflöte (Helmut Eder, Konrad Lechner) wird auch das Cembalo gerne mit Perkussions-Instrumenten kombiniert. In der hier beschriebenen Sammlung gibt es ein Beispiel dafür von Luis de Pablo.

Für eine andere Gruppe von Cembalomusik, die zeitlich nicht notwendigerweise vor der oben beschriebenen liegt, ist historische Reminiszenz Anlaß zum Entstehen. Eine fast automatisch auftretende Gedankenverbindung ist „Cembalo" und „Barock". So gibt es eine verhältnismäßig große Zahl von barockisierenden Stücken. Bei ihnen stehen rhythmisch-motorische Erfindung und/oder kontrapunktische Strenge im Vordergrund (Bohuslav Martinů, Albert Moeschinger, Peter Mieg). Als historisierendes Instrument verstanden wird das Cembalo auch in solchen Werken, in denen es als einsamer Repräsentant der Vergangenheit in eine neue Umgebung gestellt wird (Luciano Berio, Lester Trimble). Manchmal fehlt ein scharfer Kontrast innerhalb des Instrumentariums (Gilberto Bosco) oder der Komponist lehnt sich gar an historische Besetzungs-Vorbilder an (Henri Pousseur). Dabei aber kann die musikalische Sprache durchaus neuartig sein. Gelegentlich wird der Cembaloklang geradezu „altmodisch" gehört und wie aus zeitlicher Distanz demonstriert (Zygmunt Krauze). Die originelle Verbindung mit Kinderstimmen findet sich in einem Stück von Kagel.

Immer wieder wurde und wird dem Cembalo eine Funktion zugewiesen, in der es sich klanglich wenig entfalten und seine Besonderheiten kaum enthüllen kann. Es wird dann zum Teil eines klanglich oftmals raffiniert eingesetzten Klangteppichs, in den auch Klavier, Harfe, Gitarre und Mandoline mitverwoben sein können (u.a. bei Ligeti).

In der Mehrzahl neuer Werke für Cembalo geht der Komponist vom modernen Cembalo mit 16-Fuß-Register und Pedalen zum raschen Ein- und Ausschalten von Registern aus. Diese hier vorausgesetzte „Kunst des Registrierens" steht im Widerspruch zu den Möglichkeiten des alten Cembalos. Das seit den sechziger Jahren ziemlich allgemeine Umdenken in Richtung auf das historisch gebaute Cembalo wirkt sich also als Bremsfaktor für die Wiedergabe eines Großteiles bisher geschriebener neuer Musik aus. Die Eigenarten des historisch orentierten Cembalos (u.a. seine größere tonliche Tragfähigkeit) müssen den heutigen Komponisten erst nahegebracht und von diesen fruchtbar gemacht werden.

Immer wieder waren es hervorragende Spieler, die die neuerliche Verwendung alter Instrumente bewirkten. Für die mittlerweile fast legendäre Wanda Landowska schrieb Manuel de Falla sein Cembalokonzert (1926). Carl Dolmetsch veranlaßte zwischen 1945 und 1960 zahlreiche englische Komponisten, für die Blockflöte zu schreiben. Frans Brüggen wirkte inspirierend auf die Vertreter der Avantgarde von etwa 1960 an. Für die Viola da gamba schließlich gaben August Wenzinger und Hannelore Mueller die notwendigen Anstöße. Auch bei der Gambenmusik macht

man die Beobachtung, daß des Instrumentes historische Rolle oftmals Anlaß darstellt zur Übernahme traditioneller oder an der Tradition anknüpfender Formmodelle, die sich in mehr oder weniger neuem Gewande präsentieren (u.a. Werke von Conrad Beck, Siegfried Borris, Johann Nepomuk David, Ferenc Farkas, Yryö Kilpinen, David Loeb, Alexander Tscherepnin, Roger Vuataz). Daneben aber findet sich auch die bewußte Loslösung von der Tradition und eine Ausweitung hin zu neuen Gefilden. Offene Formen und Improvisation werden einbezogen, es entstehen neue Spielpraktiken (u.a. bei Martin Derungs, Joseph Haselbach, Rudolf Kelterborn). Man möchte wünschen, daß sich Gambenspieler vermehrt mit ihrer neuen Musik befassen und ihrerseits anregend wirken. Ein wichtiger Anfang jedenfalls ist gemacht.

Es bleibt noch die Viola d'amore zu erwähnen. Es war sicher nicht zuletzt Paul Hindemith, der als ausgezeichneter Spieler des Instrumentes dieses wieder in Erinnerung brachte und mit Kompositionen bedachte. Obgleich die Zahl der Viola d'amore-Spieler begrenzt ist, entstand in der Folge doch eine beachtenswerte Zahl von Kompositionen (u.a. von Friedrich Cerha, Johann Nepomuk David, Frank Martin, Mátyás Seiber). Auch sei an die Kammermusik mit Laute von Johann Nepomuk David erinnert. Von diesen Ausnahmen abgesehen existiert solistische Musik hohen Anspruchs für andere als die genannten alten Instrumente praktisch nicht. Das mag daran liegen, daß sich manche unter ihnen nicht besonders für die neuartigen Spieltechniken anbieten, wie sie in der Musik der letzten Jahrzehnte gefordert wurden. Es ist aber denkbar, daß künftig vermehrt wieder einfachere neue Musik entsteht, an der auch die bis jetzt vernachlässigten Instrumente teilhaben können.

Entdeckungen gibt es noch besonders im vorbarocken Instrumentarium zu machen. Ein spezieller Reiz von Renaissance-Instrumenten besteht in der Möglichkeit, sie chorweise zusammenzufassen. Diese Klanggruppen können wie in früheren Zeiten einander gegenübergestellt oder gemischt werden. Renaissance- wie auch mittelalterliche Instrumente finden die ihnen angemessenste Verwendung fraglos im Ensemble.

In origineller Weise hat der tschechisch-kanadische Komponist Rudolf Komorous von den Möglichkeiten der Instrumentenfamilien Gebrauch gemacht. In seinen *Preludes for 13 early instruments* (1974) stellt er je drei Vertreter der Blockflöten-, Krummhorn- und Gambenfamilie einander gegenüber. Hinzu treten Psalterium, Portativ-Orgel, Cembalo sowie Glocken. In dreizehn je einminütigen Stücken werden hier viele der inzwischen geläufigen Notationsweisen und Ausführungsvarianten zum Anlaß für eine relativ einfache, dabei im besten Sinne unterhaltende Ensemble-Musik.

Das zweifellos bedeutendste und anregendste Stück dieser Kategorie stammt von Mauricio Kagel. Seine *Musik für Renaissance-Instrumente* (1965/66) ist für 23 Spieler konzipiert, kann aber von einer kleineren Anzahl (2 bis 22) ausgeführt werden. Wiederum treten Instrumentenchöre auf. Der Komponist fordert Blockflöten, Krummhörner, Pommern, Zink/Posaunen, Violen da braccio und da gamba. Sie werden verbunden mit Laute und Theorbe sowie mit Regal, Portativ und zahl-

reichen Schlaginstrumenten. Das Stück ist dem Andenken Claudio Monteverdis gewidmet. Die Anstrengungen des Hörers aber, sich zu „erinnern", werden dauernd „enttäuscht". Nur die Besetzung erinnert an venezianisches Musizieren „per choros" (wie es übrigens zu Monteverdis Zeit kaum mehr üblich war). Kagels Neuerung nun besteht in ununterbrochener Suche nach radikal geänderten Spielweisen der historischen Instrumente. Dadurch werden an Spieler und Hörer höchste Anforderungen gestellt. Das Werk hat auch heute – gut anderhalb Jahrzehnte nach seinem Entstehen – noch nichts von seiner außerordentlichen Wirkung und Anregung zum Experimentieren verloren.

Durch die Ausnutzung technischer Medien eröffnet sich ein weiterer Bereich kompositorischer Möglichkeiten, der noch längst nicht ausgeschöpft ist. Er umfaßt viele Varianten von der einfachen Einbeziehung des Tonbandes (u.a. bei Werner Heider, Erhard Karkoschka, Dieter Schönbach) bis hin zum technischen *spectaculum* mit mehreren Cembali, Dias, Filmen, Tonbändern und Computer (John Cage).

Neue Formen des Musikunterrichtes schließlich haben alte Instrumente, insbesondere die Blockflöte, einbezogen. Hier ergeben sich neuartige Spieltechniken und Klangfarben auf spielerisch-improvisatorischem Wege. Insbesondere grafische Notationsweisen bieten durch ihre reichen Ausdeutungsmöglichkeiten von Bild zu Klang willkommene Anregung zur Auflockerung des hergebrachten Unterrichtes.

Die vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten alter Instrumente sind hier nicht zuletzt aus Gründen der Anregung geschildert worden. Anregen möchte man Komponisten, sich vermehrt besonders derjenigen alten Instrumente anzunehmen, die bislang abseits vom Neuen standen. Anregen möchte man auch die Spieler alter Musik, neue Ausdrucksmöglichkeiten und Spielweisen für alte Instrumente zu erarbeiten. Voraussetzung dafür ist ein hoher Grad an instrumentalem Können, das schlußendlich auch einer lebendigen, überlegenen Wiedergabe alter Musik zustatten kommt. Vergangenheit und Gegenwart werden derart miteinander in sinnvolle Beziehung gebracht.

Verzeichnis der erwähnten Kompositionen:

Louis Andriessen, *Paintings*, Blfl/Kl, 1961, Moeck
Jürg Baur, *Incontri*, Bfl/Kl, 1960, Breitkopf & Härtel
Jürg Baur, *Concerto da Camera*, Bfl/Orch, 1975, Breitkopf & Härtel
Conrad Beck, *Dialogue pour deux Basses de Violes*, 1969/70, Ms
Peter Benary, *Kleine Kammermusik*, Blfl/Orgel, 1972, Moeseler
Lennox Berkeley, *Sonate*, Blfl/Kl, 1940, Schott
Luciano Berio, *Gesti*, Blfl solo, 1966, Universal-Edition
Luciano Berio, *The Modification and Instrumentation of a Famous Hornpipe ...*, Fl/Perc/Vl/Va/Cb, 1969, Universal Edition
Boris Blacher, *Etude*, Cb solo, 1964, Bote & Bock
Rob du Bois, *Pastorale VII*, Blfl solo, 1964, Moeck
Siegfried Borris, *Canzona* op. 98, Vdg/Streichtrio, Ms
Gilberto Bosco, *Le Tombeau d'Angleterre*, 4 Blfl/Vl/Cb, Heinrichshofen

Earl Brown, *Nine Rare Bits*, Cb solo, 1965, Universal Edition
Gerhard Braun, *Monologe I*, Blfl solo, 1971, Hänssler
Gerhard Braun, *minimal music*, Blfl solo, 1971/72 Moeck
Gerhard Braun, *Nachtstücke*, Blfl/Kl, 1973, Moeck
Sylvano Bussotti, *RARA*, Blfl solo, 1964, Ricordi
John Cage, *HPSCHD*, Cb solo/Film/Elektronik, 1969, Henmarpress
Friedrich Cerha, *Ricercar, Toccato, Passacaglia*, Fl/Vdg/Cb, Universal Edition
Johann Nepomuk David, *Sonate* op. 26, Fl/Va/Laute, 1939, Breitkopf & Härtel
Johann Nepomuk David, *Sonate* op. 32,2, Blfl/Laute, 1943, Breitkopf & Härtel
Johann Nepomuk David, *Sonate* op. 31,5, Laute solo, 1944, Breitkopf & Härtel
Martin Derungs, *Essai pour deux basses de violes*, 1972, Ms
Hugo Distler, *Konzert*, Cb/Streicher, 1936, Bärenreiter
Franco Donatoni, *Babai*, Cb solo, 1964, Suvini-Zerboni
Helmut Eder, *Pièce*n op. 58,1, Blfl/Cb/Schlagzeug, 1972, Doblinger
Will Eisma, *wonderen zijn schaars*, Blfl/Kl, 1965, Moeck
Duke Ellington, *A Single Petal of a Rose*, Cb solo, 1965, Tempo Music
Manuel de Falla, *Concerto*, Cb (o Kl)/Fl/Ob/Klar/Vl/Vc, 1926, Eschig
Ferenc Farkas, „*All'Antica*",Vdg/Cb, 1965, Ms
Harald Genzmer, *Sonate*, Blfl/Kl, 1941, Schott
Joseph Haselbach, *Miroton*, 2 Vdg, 1969, Ms
Klaus Hashagen, *Gardinenpredigt*, Blfl solo, 1969, Hänssler
Roman Haubenstock-Ramati, *Catch*, Cb solo, 1968, Universal Edition
Werner Heider, *Katalog*, Blfl solo, 1964/65, Moeck
Werner Heider, *Programm I*, Cb/Tonband, 1969, Peters
Paul Hindemith, *Kleine Sonate* op. 25,5, Va d'amore/Kl, 1923, Schott
Paul Hindemith, *Kammermusik* Nr. 6 op. 46,1, Va d'amore/Kammerorch, 1927, Schott
Paul Hindemith, *Trio*, 3 Bfl, 1932, Schott
Paul Höffer, *Suite*, Bfl/Kl, 1947, Hoffmeister
Klaus Huber, *La Chace*, Cb solo, 1963, Schott
Mako Ishii, *Black Intention*, Blfl solo, 1975, zen-on
Mauricio Kagel, *Musik für Renaissance-Instrumente*, 1965/66, Universal Edition
Mauricio Kagel, *Recitativarie für singende Cembalistin*, 1973, Universal Edition
Mauricio Kagel, *Gegenstimmen*, Kinderchor/Cb, 1972, Universal Edition
Erhard Karkoschka, *mit/gegen sich selbst*, Blfl/Tonband, 1969, Hänssler
Armin Kaufmann, *Musik*, Va d'amore/Kb/Kl, Doblinger
Rudolf Kelterborn, *Scènes fugitives*, Blfl/Orch, 1965, Bärenreiter
Rudolf Kelterborn, *Inventionen und Intermezzi*, 2 Vdg/Cb, 1969, Ms
Yryö Kilpinen, *Suite* op. 91, Va o Vdg/Kl, 1939, Breitkopf & Härtel
Rudolf Komorous, *Preludes for 13 early instruments*, 1974, Ms
Marek Kopelent, *Bijoux de Bohême*, Cb solo, 1967, Gerig
Zygmunt Krauze, *Suite des Dances et des Chansons*, Cb/Orch, 1977, Universal Edition
Konrad Lechner, *Metamorphosen*, Blfl/Kl o Cb, 1967, Hänssler
Konrad Lechner, *Epigramme*, Blfl/Cb/Schlagzeug, 1981, Moeck

Hans Ulrich Lehmann, *flautando*, 3 Blfl, 1981, Moeck
Hans-Martin Linde, *Music for a Bird*, Blfl solo, 1968, Schott
Hans-Martin Linde, *Amarilli mia bella, Hommage à J. J. van Eyck*, Blfl solo, 1971, Schott
György Ligeti, *Apparitions*, Orch, 1958/59, Universal Edition
György Ligeti, *Fragmente*, Orch, 1961, Universal Edition
György Ligeti, *Continuum*, Cb solo, 1968, Schott
David Loeb, zahlreiche Werke mit Vdg, Ms
Frank Martin, *Sonata da Chiesa*, Va d'amore o Fl/Orgel, 1938, Universal Edition
Frank Martin, *Concert*, Cb/Orch, 1952, Universal Edition
Frank Martin, *Petite Symphonie concertante,* Kl/Cb/Harfe/doppeltes Streichorch, 1945, Universal Edition
Bohuslav Martinů, *Sonate*, Cb solo, 1958, Eschig
Bohuslav Martinů, *Impromptu* Nr. 1 und Nr. 2, Cb solo, 1959, Eschig
Bohuslav Martinů, *Pastorale*, 5 Blfl/Vl/Klar/Vc, Bärenreiter
Peter Mieg, *Promenade*, Cb solo, 1956, Henn
Albert Moeschinger, *Salve venia*, Cb solo, 1958, Ms
Maurice Ohana, *Carillons pour les heures du jour et de la nuit*, Cb solo, 1960, Ms
Luis de Pablo, *Imaginario*, Cb/Schlagzeug, 1967, Salabert
Henry Pousseur, *Madrigal II*, Fl/Vl/Vdg/Cb, 1964, Universal Edition
Franz Reizenstein, *Partita*, Blfl/Kl, 1946, Schott
Rolf Riehm, *Gebräuchliches*, Blfl solo, 1972, Moeck
Erich Sehlbach, *Kammerkonzert* op. 97, 2, Blfl/Streichorch, 1966, Möseler
Mátyás Seiber, *Pastorale*, Blfl/Streichtrio, 1941, Schott
Mátyás Seiber, *4 Medieval French Songs*, Sopran/Va d'amore/Vdg/Gitarre, 1944, Suvini-Zerboni
Dieter Schönbach, *Canzona da sonar*, Blfl/Kl/Tonband, 1967, Moeck
Arnold Schönberg, *Choralvorspiele* und Es-Dur-*Praeludium und Fuge*, Orch, 1922 und 1928, Universal Edition
Kasimierz Serocki, *Arrangements*, 1–4 Blfl, 1974, Moeck
Kasimierz Serocki, *Concerto alla Cadenza*, Blfl/Orch, 1974, Moeck
Makoto Shinohara, *Fragmente*, Blfl solo, 1968, Schott
Robert Suter, *Jeu inégale*, Cb solo, 1957, Ms
Hans Ulrich Staeps, *Sonate* Es-Dur, Blfl/Kl, 1951, Universal Edition
Igor Strawinsky, *Pulcinella* (nach Themen, Fragmenten und Stücken von G. B. Pergolesi). Orch, 1920, Boosey & Hawkes
Lester Trimble, *4 Fragments from the Canterbury Tales*, Sopran/Fl/Klar/Cb, 1958, Peters
Alexander Tscherepnin, *Sonata da Chiesa*, Vdg/Orgel, 1969, Ms
Roger Vuataz, *Partita*, Vdg/Cb, 1970, Ms
Anton Webern, *Fuga (Ricercata) à 6* (Ricercare a.d. Musikalischen Opfer), Orch, 1934/35, Universal Edition
Bernd-Alois Zimmermann, *Cinque Capricci di Girolamo Frescobaldi*, kl Orch, 1962, Bärenreiter